



UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE COMUNICACIÓN

ESTUDIO DEL HUMOR Y LAS NORMAS:
ANÁLISIS DE LA SERIE LARRY DAVID: CURB YOUR ENTHUSIASM

Trabajo de Fin de Máster de Ana Repetto del Peso
Graduada en Sociología y Ciencias Políticas
Tutor: Dr. Eduardo Bericat Alastuey
Entrega en Noviembre 2020

MASTER EN COMUNICACIÓN Y CULTURA

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	2
2. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE LA INVESTIGACIÓN	4
2.1. Justificación	4
2.2. Objetivos de Investigación	11
2.3. Preguntas de investigación	11
2.4. Presentación de la serie	12
2.5. ¿Quién es Larry David?	17
2.5.1. Larry, el schemiel contemporáneo	19
3. MARCO TEÓRICO	20
3.1. Sociología del cine: el cine como representación de lo social	20
3.2. El humor y la sociedad. La estructura del chiste	23
3.3. ¿Qué es el humor observacional?	25
3.4. La estructura del chiste	27
3.4.1. La preparación (premisa)	29
3.4.2. La parte graciosa (remate)	31
3.4.3. Acerca de la especificidad del guión de comedia	32
3.4.4. El humor judío	33
3.4.5. La identificación de las situaciones humorísticas	36
3.5. Normas sociales y sanciones	40
3.5.1. Las normas sociales	42
3.5.2. ¿Cómo operan las normas sociales?	48
3.5.3. Las sanciones	48
4. DISEÑO METODOLÓGICO	51
4.1. Conceptualización	52
4.2. Planificación y diseño de la Investigación	53
4.3. Categorías	55
5. RESULTADOS Y DISCUSIÓN	58
5.1. De lo general a lo particular	58
6. CONCLUSIONES	75
7. LIMITACIONES Y POTENCIALIDADES	82
8. BIBLIOGRAFÍA.	84

1. INTRODUCCIÓN

En el mundo de la ficción cómica televisiva, acostumbramos a ver algunos personajes excéntricos, que viven situaciones que el resto de protagonistas y la audiencia considera absurdas, o como mínimo, atípicas. Como espectadores, nos hemos habituado a aceptarlos y (en ocasiones) reírnos con sus acciones o comentarios, pero no solemos plantearnos si aquello que nos hace reír o nos parece raro, puede ser un comportamiento socialmente atípico o desviado de la norma. Como tal, si se produjese en la realidad, acarrearía algún tipo de sanción social, lo cual no siempre se ve recogido en las series. Sin embargo, hay un caso particular en el que un personaje protagonista rompe sistemáticamente todo tipo de convenciones sociales, y se enfrenta una y otra vez a las consecuencias nefastas de sus acciones. Hablamos de Larry, protagonista de la serie de HBO “*Larry David: Curb your enthusiasm*” (2000-actualidad). Profundizar en el mecanismo del humor como indicador de fenómenos sociales será clave para la investigación que se recoge a continuación.

Imagen 1. Cartel promocional de la décima temporada de Curb your enthusiasm



Fuente: HBO. Fotografía correspondiente a la serie Larry David: Curb your enthusiasm, en la que se observa a su personaje principal.

Este trabajo se sustenta en la perspectiva de la sociología del cine (aplicándola a las series en este caso), concretamente en el área que entiende el cine como representación de lo social. Casetti (1994, p. 144) recoge el pensamiento diversos autores, y afirma que esta área de estudio pivota en torno a la idea de que el cine ofrece un retrato de la sociedad en que se genera. Nos centraremos principalmente en las ideas de Sorlin (citado en Casetti, 1994, p.149), quien coloca su noción del cine como representación selectiva de la realidad, que depende de los procesos de producción. El autor entiende que el cine reproduce la forma en que una sociedad trata su realidad, mostrando *lo visible* a través de la *construcción filmica*. A nuestro parecer, estos conceptos se relacionan con la gestación de la comedia en la serie a través de la observación de la realidad y su manipulación para mostrarla de manera humorística. En la serie propuesta, son las trasgresiones a la norma las que generan el hilo conductor de la historia. El humor será por ende el mecanismo que estudiaremos para describir, a través de él, aspectos de la realidad en que se genera.

2. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE LA INVESTIGACIÓN

2.1. Justificación

La pertinencia de la investigación planteada reside en la curiosidad del científico social y su necesidad de comprender la realidad. A este propósito, son múltiples las herramientas y aproximaciones posibles. En este caso, se propone el humor como instrumento que señala fenómenos y normas sociales, cuyo estudio contribuye también a la comprensión de la realidad. Esto es así dado que los cómicos reflexionan constantemente sobre acontecimientos cotidianos en la búsqueda de la identificación del público. Por ello, no es desdeñable el trabajo que realizan acercándose a la realidad a través de diferentes ópticas. En este estudio, sostenemos que el humor es una fuente de conocimiento sobre la realidad. Asimismo, consideramos la necesidad de utilizar una perspectiva como la sociología del cine, que rinda cuentas de la inmersión de las situaciones cómicas que nos interesan en un mundo productivo que afecta a su elaboración y emisión.

El interés central de esta investigación recae en el estudio de las normas sociales. Entendemos que, a través de las situaciones cómicas, se nos revelan un conjunto de pautas sociales informales de las que no somos plenamente conscientes. La reflexión cómica sobre la realidad es pertinente en este caso porque nos revela aquello que damos por supuesto. En este sentido, Wright (2011, p.666) afirma que el sentido del humor de David se caracteriza principalmente por la violación de los límites sociales sutiles. Aunque la dinámica cambiante de la identidad del protagonista por sí sola proporciona la motivación para la risa, la interrupción de las fórmulas sociales constituye la agencia cómica del espectáculo. Estas perturbaciones revelan la complejidad del comportamiento social contemporáneo y reflejan la insatisfacción de David con las formalidades que dan forma a relaciones culturales específicas. Sin duda, estas fisuras en la conducta social suministran a la serie una estructura de broma que se repite a lo largo de la mayoría de los episodios.

Wright entiende que el conjunto de transgresiones sociales del personaje puede organizarse en varias categorías. En primer lugar, se produce una interrogación sobre

los códigos culturales comunes que David observa en su día a día. De la misma manera que el humor observacional sirvió como columna vertebral para la comedia de *Seinfeld*, la intención de David es desafiar las formalidades más insignificantes que encuentra. Revelando lo absurdo en las situaciones de la vida cotidiana, David trata de demostrar lo delicados que son sus límites (2011, p.667). El cómico se postula así como un crítico indolente a merced de códigos sociales absurdos.

Larry presenta su propio código de conducta que se caracteriza por su continua oposición al de los demás, incluida su familia. Al rechazar la estructura rígida de las convenciones y formalidades, adopta su propio corpus de reglas que motivan sus acciones en situaciones diversas. Según Wright (2011, p.668), en la serie se subraya la incapacidad de David para ajustarse a esquemas de comportamiento “normativos”, eligiendo como resultado inflamar una situación inofensiva para poder justificar su propio código de normas.

La clave sobre la que pivota esta investigación es la utilidad del humor para entender los sucesos culturales y sociales. De acuerdo con Shifman (2007,p.187), el humor ha acompañado a la sociedad humana desde sus comienzos, cambiando en forma, estilo y contenido como repuesta a las tendencias sociales, culturales y tecnológicas.

El humor es un concepto polifacético que ha sido descrito por numerosas disciplinas. Autores de diversos campos han descrito algunos de sus aspectos como las motivaciones psicológicas que lo originan, sus efectos sociales, las respuestas biológicas que ocasiona, así como los estilos y patrones comunicativos (Hack, 2014, p.189). Usaremos en este sentido la definición de Lynch (2002, p.423) debido a su carácter abierto. Según éste, el humor es un mensaje intencionado o no intencionado, que es interpretado como gracioso. Esta enunciación pone de relieve el hecho de que el humor es inherentemente comunicativo, al depender del intercambio e interpretación de un mensaje entre emisor y receptor. En esta investigación se tratará de demostrar las capacidades del formato humorístico para trasladar los fenómenos cotidianos (en concreto las transgresiones a la norma social) en la esfera pública. Trataremos así de poner en relieve los atributos del humor que van en consonancia con la idea anterior. Aunque a nivel analítico algunos estudios diferencian entre los términos humor y comedia, en esta investigación se utilizarán como sinónimos.

En primer lugar, varios autores coinciden en la capacidad del humor para desafiar el discurso ideológico dominante, exponiéndolo al ridículo a través de la representación de sus contradicciones y absurdos (Espinoza-Vera, 2010, p.3). Tanto Hack (2014, p.17) como Klein (2008, p.49) coinciden en su carácter como una forma de resistencia, que, de acuerdo con el segundo, suele constituir una llamada a la acción, incluso de manera implícita. Según Gilbert (2004, p.14), cuando un cómico ataca a un individuo o institución, su objetivo se vuelve vulnerable, y las relaciones de poder se subvierten, de manera que el marginado trasciende su condición social de forma temporal.

De acuerdo con Shifman, la variedad de temas utilizados en la comunicación humorística es ilimitada, aunque algunos autores, como Driessen (2004, citado en Shifman,2007, p.189), afirman que hay seis temáticas dominantes a nivel mundial: sexo y género, el lenguaje, la religión, la etnicidad y la edad. Shifman asevera que, aunque no existen herramientas metodológicas para demostrarlo, sí es cierto que estas líneas temáticas coinciden con los asuntos que más han sido estudiados por los investigadores en el campo del humor (2007, p.189).

Como afirma Gilbert (2004, p. 14), la comedia, a través de su función democratizadora, juega un rol sociopolítico esencial. Según la autora, cuando los asuntos de dominación, control y acceso a los recursos se pone de relieve, actuar representando la marginalidad retórica en un contexto de entretenimiento (como el *stand-up* o las comedias televisivas) se convierte en una potente forma de crítica social, un barómetro de valores y creencias.

Douglas afirma que el humor se enfrenta y cambia las dinámicas de poder y control establecidas, y en este sentido, es subversivo. Sin embargo, también resalta sus contradicciones inherentes: los chistes funcionan como “ritos” y “ anti-ritos”: es decir, como una afirmación pública de las creencias culturales compartidas, y como una reexaminación de éstas (1968, p.370, citado en Gilbert 2004, p.17). Es este aspecto lo que lo convierte en un indicador idóneo para estudiar las normas sociales y su representación. A este respecto, Coser reconoce que la comedia frecuentemente dramatiza la violación de una norma, y al mismo tiempo, la reafirma (1960, p.88, citado en Gilbert, 2004, p.18).

Gilbert (2004, p.18) entiende que los cómicos participan de esta acción ambivalente de transgredir y afirmar las normas culturales. La marginalidad de un humorista y su actuación en un contexto, le garantizan la autoridad para poder subvertir el status quo; de esta manera, la desviación de las normas sociales y de los rasgos culturales dominantes se convierten en su licencia para la crítica social.

Shifman concreta una división teórica en la consideración de los temas humorísticos: la orientación global y la orientación local. Esto deriva según ella en una tensión básica. Por un lado, el humor es considerado como un fenómeno universal que acompaña a la sociedad desde sus orígenes. Por otro lado, el humor depende de la cultura concreta, ya que descansa sobre sus estereotipos, símbolos y códigos específicos en el tiempo y espacio de su creación y recepción (2007, p.189). En este sentido, nos interesan los aspectos del humor como herramienta para acercarse a una realidad acotada en el espacio y el tiempo. Entendemos que la comedia desarrollada en un contexto determinado actúa como reflejo de éste mismo, y por tanto puede ayudarnos a comprenderlo mejor.

Asimismo, la riqueza y variedad de la comunicación humorística se refleja no solo en su temática, sino también en las formas que adopta. El humor se imbuye en todos los formatos que constituyen la comunicación humana: imágenes estáticas y dinámicas; comunicación oral y sonidos; lenguaje escrito (guiones)... Consecuentemente, y siempre siguiendo a Shifman, cada medio de comunicación contemporáneo se ha ligado a tipologías humorísticas concretas: los libros contienen chistes y bromas semánticas (además de visuales, como los cómics); la radio da cabida a *sketches* y bromas telefónicas; los periódicos incluyen columnas humorísticas y viñetas y por último la televisión aloja una amplia variedad de formatos (comedia de *stand-up*, *scketches*, imitaciones, videos caseros y comedias. El papel de Internet destaca porque sus propias características le permiten albergar todos los formatos anteriores (2007, p.190).

La elección de un objeto de estudio como la serie de televisión *Larry David: Curb your enthusiasm*, responde a un conjunto de razones que se recogen a continuación.

En primer lugar, el audiovisual ofrece el ejemplo de una práctica cultural de consumo de masas lo bastante próxima a los investigadores, que estemos capacitados para

interrogarnos sobre éste. Asimismo, existe suficiente base teórica para que podamos acercarnos a ella siguiendo las premisas del método científico.

Además, es menester reconocer la pertinencia de este tipo de estudios en una actualidad dominada por un sistema de comunicación en el que imperan la imagen y el sonido.

Como reconoce Sorlin, a veces las películas no revelan nada que no podamos conocer por otras fuentes (1985, p. 224). En este caso, debido a la inabarcable cantidad de normas sociales existentes, entendemos que acudir a un producto audiovisual puede ayudarnos a identificar algunas de ellas, ya que lo usual es que las apliquemos de forma inconsciente. Las relaciones y contradicciones que ordenan la evolución social no tienen por qué aparecer de forma directamente perceptible. Esta particularidad de nuestro objeto de estudio hace que otros métodos de investigación de interrogación directa al sujeto (como la encuesta) no sean tan eficaces como el análisis de contenido planteado.

Para el tratamiento de un producto audiovisual como una serie, en este caso, recurriremos al enfoque de la perspectiva etnometodológica. Entendemos que esta perspectiva microsocia, engarza con nuestro interés por el estudio de la vida cotidiana en la escala individual. Su propio ideólogo, Harold Garfinkel sentó las bases de la disciplina a través de los *experimentos de violación de normas*. El interés del investigador residía en quebrantar las normas de un cierto escenario social para estudiar las reacciones de los agentes a esta infracción (Ritzer, 1994, p.280). Los etnometodólogos creían firmemente en el valor de lo que es empíricamente observable: las acciones y los discursos. Asumiremos esta idea aplicándola al ámbito de la comunicación audiovisual, y utilizando la sociología del cine como guía para la investigación.

Enmarcaremos por tanto nuestro estudio, en el ámbito cultural de la sociología del cine, concretamente su variante que explora el audiovisual como representación de lo social. Según Casetti (1994, p.129), la idea principal de la corriente ya mencionada es el hecho de que una película (en nuestro caso una serie), incluso siendo ficción, pone en escena fija la sociedad que la rodea. Es decir, la entiende como “signo” (susceptible de ser analizado) de la realidad en que se genera.

Nos centraremos en la obra de Pierre Sorlin, quien matiza lo anterior: el cine no representa a la sociedad, sino lo que ésta concibe como representable. El autor entiende el valor testimonial del cine como dependiente de su condición de organismo productivo, indisoluble además de su naturaleza compleja por su imbricación con un campo de valores y su inscripción en la comunicación de masas. (Casetti, 1994, p.151 y Sorlin (1977, pags. 94-97).

Dado que en esta investigación el objeto de estudio no es una película, sino una serie, se hace necesario nombrar algunas de las características que Sorlin otorga al film, y cómo a nuestro parecer, encajan de forma similar con las series televisivas, de manera que podamos justificar el aplicar la perspectiva teórica a nuestro objeto de investigación.

Primero, el autor pone de relieve el hecho de que, si bien es posible establecer mediciones de afluencia de público y de la capacidad de comparar estos datos de acuerdo a criterios temporales, intentar medir el consumo cinematográfico solo en base a esos indicadores es insuficiente, puesto que su significación solo puede evaluarse en relación con la totalidad de las prácticas culturales (asistencia a museos y galerías, lectura...) por medio de las cuales los grupos sociales se singularizan y se hacen reconocibles (Sorlin, 1997, p.112). En el caso de las series, es igual de difícil e impreciso medir las audiencias. En la actualidad, además de la piratería, plataformas de *streaming* como HBO tienen problemas como el de la compartición de cuentas. Eso dificulta también poner en relación el consumo de series con otros consumos culturales.

Además, Sorlin nos habla del fenómeno del “efecto de reconocimiento”. Este consiste en que el espectador tiene preferencia por escoger su película en función del nombre de los actores, buscando un rostro familiar. El actor de cine tiene una condición de preexistencia con respecto al héroe que va a encarnar. Esto influye además en la limitación del número de estrellas o rostros habituales en el cine (1997, p.116). Ocurre lo mismo con la audiencia de las series a día de hoy. En el caso concreto de la serie de Larry David, es característica la aparición constante de actores que “se interpretan a sí mismos”, además de aprovechar la fama del propio Larry y de otros actores de *Seinfeld*.

Además, el autor nos recuerda que el cine es el medio de comunicación que no solo se basa en las imágenes, sino que también lo hace en las transformaciones, combinaciones y contrastes entre ellas. Las relaciones entre las imágenes también serían objeto de análisis (Sorlin, 1997, p.124). Sucede lo propio con la ficción televisiva sobre la que nos interesamos.

Nuestro autor de referencia afirma, también, que los episodios filmados no se eligen por azar, ni dependen por completo de las necesidades de la ficción; su existencia se ve condicionada, por un sistema de correspondencias o una lógica formal que subyace en la realización. A esto lo denomina la estructuración del filme. La define como “*el conjunto de las leyes de composición interna que, en un filme, rigen la organización y la transformación del material*” (Sorlin, 1997, p.137). En el caso de la serie que estudiamos, esta estructuración interna se hace evidente, ya que los episodios siguen un mismo patrón, que es la adaptación del esquema cómico premisa-remate a una narrativa compleja (Campos et al., 2019).

Aquello que serviría como sustento teórico de esta investigación, sería la noción del cine como retrato de realidad social edificado a través de la *construcción filmica*, según Sorlin. El autor la define como un proceso “*mediante el cual el cine de una época capta un fragmento del mundo exterior, lo reorganiza, le da una coherencia*” (Sorlin, 1985, p. 284, citado en Casetti, 1994, p.150) y produce a partir del objeto infinito que es la realidad, un objeto finito que es el producto audiovisual. Sorlin considera que a través del cine se manifiesta *lo visible* de una época, definiendo lo que se acepta, cómo se acepta y las maneras de comunicarlo (1985, p.244).

Por la forma en que se eligen, aparecen en imágenes y se asocian objetos, personajes, y sistemas relaciones (su construcción), un producto audiovisual define la manera de concebir y hacer inteligibles las relaciones sociales. El cine y la televisión filtran y distribuyen algunos de los aspectos del mundo real en que se generan. El autor afirma que las películas funcionan como proposiciones sobre la sociedad, y, por ende, trabajar sobre el audiovisual implica comprender la manera en que se construyen esas proposiciones (Sorlin, 1985, p.244).

El concepto de *lo visible*, así como la reconstrucción de la realidad a través de la

construcción filmica están ligados a nuestro parecer al formato humorístico de la serie. La carcajada se busca a partir del llamado *humor observacional*, que es aquel que cuestiona códigos y comportamientos culturales cotidianos (*lo visible*) para obtener una *premisa*. A través de la *construcción filmica* (el guión, que ordena los elementos y su orden de aparición), se lograría el *remate*, y la risa buscada en el espectador.

2.2. Objetivos de la investigación

De acuerdo a las ideas precedentes, se ha establecido en primer lugar, un objetivo general de la investigación.

-Comprobar cómo la serie *Larry David: Curb your enthusiasm* utiliza el humor observacional para hacer manifiestas las normas sociales.

Asimismo, para cumplirlo, necesitaremos cubrir otros cuatro objetivos específicos:

1. Indagar sobre el papel del humor como indicador de fenómenos sociales.
2. Identificar, clasificar y contabilizar las normas sociales representadas y sus sanciones correspondientes que aparecen en la serie *Larry David: Curb your enthusiasm*.
3. Comprobar el lugar que ocupa la representación de la norma social en la estructura cómica de la serie.
4. Comprobar el lugar que ocupa la representación de la sanción a la transgresión de la norma social en la estructura cómica de la serie.

2.3. Formulación de las preguntas de investigación

Conforme a los objetivos que se han explicitado anteriormente, se ha formulado la siguiente pregunta de investigación principal:

-¿Cómo aplica la serie *Larry David: Curb your enthusiasm* el humor observacional para hacer manifiestas las normas sociales latentes?

Para darle respuesta, recurriremos también a un conjunto de cuestiones más específicas:

- ¿Funciona el humor observacional como indicador de fenómenos sociales?
- ¿Cómo se representan la transgresión a las normas sociales y su sanción en la Serie *Larry David: Curb your enthusiasm*?
- ¿Qué lugar ocupa la representación de la norma social en la estructura cómica de la serie?

- ¿Qué lugar ocupa la representación de la sanción a la transgresión de la norma social en la estructura cómica de la serie?

2.4. Presentación de la Serie: Larry David Curb your enthusiasm

Larry David es el creador, guionista, protagonista y productor de la serie emitida en HBO: *Larry David Curb your enthusiasm (2000-actualidad)*. En este programa, que ha sido elegido como objeto de estudio, se representa un retrato de David como personaje principal, que es un cómico y guionista de televisión semiretirado. El humorista es reconocido en el escenario norteamericano por ser el cocreador de la comedia *Seinfeld* (1989-1998). El éxito que alcanzó con ella, lo colocó en la posición en la que lo retrata *Curb your enthusiasm*.

Curb adopta el modelo de guión del *retroscripting*, una técnica que consiste en esbozar un esquema detallado de la trama, sobre el cual los actores improvisan los diálogos. El piloto de la serie, adoptó la forma de *mockumentary*, y aunque el resto de episodios no encajan en este subgénero, sí que se han rodado en un estilo que adopta las reminiscencias del *cinema verité* (Richman, 2017).

Sitcom aparece como contracción de la expresión “*situation comedy*” (comedia de situación). Su propio nombre deja entrever ante qué nos enfrentamos cuando vemos una *sitcom*, aunque también es menester reconocer que el término engloba a un conjunto heterogéneo de programas y contenidos audiovisuales.

Martie Cook (2007,p.27), utiliza una definición algo amplia: las sitcoms estarían protagonizadas por gente divertida que se ve envuelta en situaciones cómicas. El autor enfatiza en este caso la necesidad de que haga reír al público. Brett Mills, por su parte, asegura que aquel rasgo que caracteriza estos programas es su *ímpetu cómico*: la sitcom solo puede entenderse y explicarse como género prestando atención a esta intención humorística. El autor hace referencia a una definición estandarizada de la sitcom, que recogería la necesaria concentración de escenarios y personajes; el final feliz y el hecho de que los episodios individuales raramente se refieren a hechos que ocurrieron en los anteriores programas (2009, p.26). Sin embargo, autores como Savorelli (2008, citado en Bonaut y Grandío 2009, p.357) ponen de relieve un factor muy importante para la definición del género, que es que las sitcoms mantienen cierto grado de firmeza (tanto

figurativa, como temática y axiológica) cuya función es la de mantener operativa su estructura narrativa. El autor critica esta noción centrada en la estructura, ya que podría aplicarse a cualquier otra narrativa seriada.

Es incuestionable el éxito del género de la comedia de situación entre 1950 y el 2000. Algunos autores como Bonaut y Grandío (2009, p.360) consideran que se produjo una época dorada para este género televisivo en la década de los 90 con títulos tan populares para el público como *Friends* (NBC, 1994) y *Seinfeld* (NBC, 1989), de los cuales autores como Morreale (2000, citado en Bonaut y Grandío 2009, p.359) consideran como hitos televisivos propios de la cultura del espectáculo. Es en este período cuando se comienzan a modificar las características del modelo clásico de sitcom establecido anteriormente, a partir del estreno de *Seinfeld*. Las características principales de este modelo son según los autores:

- Sistema de producción estandarizado.
- Consecución del humor mediante chistes insertos en el diálogo, y gags visuales y sonoros.
- Estructura narrativa y realización fotográfica convencionales.
- Temática tradicional y personajes estereotipados.

Las primeras roturas que afectan al modelo clásico de sitcom, se producen en el nivel narrativo, de la realización y en las maneras de construcción del humor.

En lo relativo al primer aspecto, se rompe la narración tradicional de comedia enriqueciéndola y mezclándola con otros géneros y formatos audiovisuales. Aumentan el ritmo narrativo con la introducción de más escenas, y se incrementa su duración hasta la media hora. También destaca la desaparición de las “risas enlatadas” y el crecimiento y variedad temática.

Respecto a los aspectos de realización que se modificaron, destaca el abandono del estilo de grabación en estudio multicámara, lo que deriva en el uso de la cámara única y la ampliación de rodajes en exteriores. Asimismo, en parte impulsados por el uso de las cámaras digitales de alta definición, se observa una mayor atención a la puesta en escena y la introducción de estrategias de realización propias del cine.

Finalmente, en lo que atañe a la construcción del humor, se abandonan los chistes basados en la repetición de fórmulas para explorar el terreno de la ironía y la importancia del subtexto. Según Savorelli (citado en Bonaut y Grandío, 2009, p.357), se empieza a hacer cómplice al espectador como agente en la situación humorística, en muchos casos a través del uso del silencio. También se da más importancia a lo absurdo y al narrador como creador de la situación humorística.

Nos centraremos a continuación en el objeto de estudio que nos ocupa: la serie *Curb your enthusiasm*. Ésta es una comedia de situación norteamericana creada, escrita, producida y protagonizada por Larry David, co-creador de *Seinfeld*. Ha sido nominada a más de 20 Emmys, y obtuvo un globo de oro a la mejor comedia en 2002.

Es necesario considerar esta sitcom en relación al contexto televisivo en que se enmarca, que es concretamente la cadena HBO. Al ofrecer contenido de pago, el material producido por HBO no sufre los condicionantes habituales a los que se enfrentan las cadenas en abierto americanas. Concepción Cascajosa (2006, p.30) afirma que las producciones de esta cadena, como no están orientadas al público generalista, tienen más libertad para desafiar las normas formales, innovando en el género y su narrativa.

Curb es considerada por algunos autores, como Bonaut y Grandío (2009, p. 762), como pionera en muchos aspectos. Ambos autores entienden que es una de las primeras sitcom en las que los límites entre realidad y ficción se desdibujan. Muchos de los personajes, incluyendo al protagonista, se interpretan a sí mismos. Asimismo, la esencia cómica de la sitcom recae en una técnica que es característica del stand-up: la improvisación. Aunque las situaciones narrativas están delimitadas, es la pericia de los actores la que da lugar a los diálogos y gags físicos.

De acuerdo con Wright (2011, p.660), *Curb your enthusiasm* ofrece una panorámica del peculiar estilo de vida de David en Hollywood, a través de una visión cómica de los reveses identitarios a los que se enfrenta el personaje. El show hace hincapié en la interacción de las identidades culturales y sociales, así como en la peculiar y fluctuante personalidad de David. Campos et al. (2019) describen la serie como conformada por una estructura narrativa que se repite en cada capítulo: Larry encuentra algo que le

desagrada, sorprende o que no comprende, que será el desencadenante de la trama. Debido a su vida desahogada (ya que vive de los derechos de *Seinfeld*, puede ocupar su tiempo intentando resolver las nimias contrariedades que le surgen en su día a día.

A este respecto, Gillota (2010, p.153) afirma que la serie retrata las aventuras y desventuras de Larry, muchas veces centrándose en las trivialidades de la vida cotidiana del judío norteamericano contemporáneo. Es cierto que el show se caracteriza por estar protagonizado por actores judíos que interpretan personajes también judíos, y destaca por el “sentido del humor judío”. Hay episodios concretos enfocados en rituales hebreos (como “*the seder*” o “*el bat Mitzvah*”). Además, muchas de las storylines del show traen a colación cuestiones acerca de cómo los judíos deberían comportarse, profesar su fe, e interaccionar con no-judíos (Gillota, 2010, p.153). Por ello, se convierte en usual la aparición de diversas costumbres y normas religiosas enfrentándose y conviviendo entre sí (religión cristiana, judía y musulmana principalmente), así como con el punto de vista escéptico y laico.

De acuerdo con Wright (2011, p.660), la suspicacia respecto de la costumbre se hace evidente en el tratamiento que hace David de las tradiciones sociales y culturales. Esto desemboca en el continuo traspaso de los límites sociales de David, situación que estructura el patrón narrativo de cada episodio.

La naturaleza híbrida de la serie no se reduce a la persona cómica de David (quien escribe sobre sí mismo y se autointerpreta), sino que se extiende también a las actuaciones del resto de protagonistas. Mientras muchas estrellas televisivas se interpretan a sí mismas, otros actores notables forman parte del reparto como personajes ficticios. Algunos autores como Wright (2011, p.665) entienden que este hecho crea una fisura en el que de otra manera sería el marco estable de una comedia de ficción. Que los actores interpreten versiones ligeramente exageradas de ellos mismos no es algo nuevo en televisión, pero la frecuencia e imprevisibilidad de este patrón es especialmente reseñable en esta serie.

De hecho, existe un alto grado de referencias intertextuales y extra-textuales que participan de la naturaleza dual de la interpretación. Como ejemplos, Mel Brooks, Richard Lewis, el reparto de *Seinfeld*, David Schwimmer y Ted Danson actúan

representando versiones de sí mismos, mientras que otros actores reconocibles interpretan personajes ficticios. Por ejemplo, la esposa de David y su manager son interpretados por actores profesionales, pero sus personajes mantienen el nombre propio de los actores: Cheryl Hines actúa como Cheryl Davis, y Jeff Garlin interpreta a Jeff Greene.

Wright (2011, p.665) entiende que, además, las líneas argumentales que implican a actores que se interpretan a sí mismos, complican la situación aún más. El propio Larry, para una entrevista en *The New Yorker*, admite que muchas de las tramas compartidas con Richard Lewis derivan de su relación en la vida real. Esto solo añade una capa más a las especulaciones sobre el la manera en que la serie se imbrica con la realidad. La forma en que la serie trasplanta detalles reales en el paisaje del Hollywood ficcional creado por David difumina las barreras entre realidad y ficción.

La propia campaña de marketing del DVD de la serie, enfatiza precisamente su tendencia al *crossover*: Indica que David “*está rodeado por una mezcla ecléctica de recreaciones reales y ficticias de sus amigos, conocidos y enemigos*” Wright (2011, p. 666). Se pueden encontrar una gran cantidad de elementos no ficticios entretejidos en las tramas de la serie, pero lo más relevante es cómo el binario realidad/ficción se altera por la naturaleza híbrida de la actuación, que en muchos casos es improvisada. Según Wright, los niveles de veracidad y artificio están ligados el uno al otro, lo que genera una dinámica fluida que confunde realidad y ficción (2011, p.666).

De acuerdo con Cook (2007, p.32) las sitcoms como *Curb Your Enthusiasm*, que se graban con una única cámara (en oposición a los formatos multicámara), ofrecen muchas más oportunidades de libertad creativa a los guionistas, ya que no están limitados por la exigencia de grabar en un limitado conjunto de sets. Aunque los programas de cámara única sí poseen algunos sets específicos, también permiten a los escritores la flexibilidad necesaria para escribir escenas que ocurran fuera de esos sets. El autor afirma que a pesar de que lo anterior es cierto, y que la audiencia suele apreciar esta variedad escénica, también debe admitir que los shows de cámara única tienen una producción mucho más costosa. Además de la ruptura a nivel de realización, también coincide con algunos de los cambios nombrados anteriormente. Por ejemplo, las risas enlatadas son eliminadas. Además, Bonaut y Grandío (2009, p 754) hacen referencia a

la pertenencia de esta sitcom al estilo de sitcom verité por su rodaje similar al del documental.

La serie mantiene sin embargo ciertos elementos propios del modelo tradicional. Existe un chiste verbal recurrente, son frecuentes los gags tanto verbales como físicos y la estructura narrativa se repite en cada capítulo. Amplía eso sí la variedad temática de los episodios, en muchos casos prestando atención a temas de relevancia social contemporánea y emplea la ironía y la sátira como herramientas humorísticas.

2.5. ¿Quién es Larry David?

La compleja sensibilidad cómica de la serie, enraizada en la identidad cultural y social del creador y protagonista de la serie, recae precisamente en el propio David, según afirma Wright (2011, p.660). Incorrecto a nivel social, es visto por sus amigos y familiares como un crítico grosero que es, irónicamente, enormemente exitoso y respetado en la comunidad de Hollywood. Pero es además un personaje en el que conviven la crudeza y la compasión, en una dialéctica que aparece en cada episodio.

Como figura cómica, David fusiona su sensibilidad judía con una crítica abierta a los principios religiosos y culturales de las tres religiones principales, aunque suele centrarse en el judaísmo y el cristianismo. Wright (2011) reconoce un elemento fractal en su humor, donde el detalle más nimio del personaje refleja la complejidad de una estructura social mucho más amplia. Para entender la novedad de la formación de la identidad y el humor dentro de la serie, es necesario entender su teoría de la comedia, que en la pantalla revela la naturaleza inventiva e hibridada de sus personajes, situaciones y temas. Es cierto que David suele mostrar la personalidad de un cómico judío de segunda generación, dividido entre la tradición judaica y el mundo gentil, y a menudo subvierte las costumbres judías y permanece ignorante de gran parte de su religión (pp. 660-661).

La realidad de la identidad fluctuante de David es más evidente en un conjunto de situaciones sociales que demandan su participación en actividades comunes con otros individuos. En algunos casos, David es víctima de las circunstancias, empujado a las situaciones incómodas por el comportamiento prosaico de sus amigos y asociados. En muchas ocasiones, sus acciones son buenas y compasivas, situando a su personaje como

bondadoso. Sin embargo, en otros momentos, sus acciones desencadenan una situación delicada hasta el punto en que es demonizado por su comportamiento descuidado. A veces exagera estos escenarios actuando sin consideración por los sentimientos de los demás. Según Wright (2011, p.662), dado que su figura cómica evade una definición clara, su identidad permanece fluida, transicionando desde víctima a agitador a veces en la misma situación. Esto sucede porque las interacciones de David con completos extraños resultan ocasionalmente en su victimización y humillación. De forma alternativa, la actitud desinteresada de David se ve afectada por los comentarios insensibles que hace, posicionándolo como un agitador social. De hecho, es útil fijarse en como la persona de David se posiciona dentro de la estructura ficticia de la serie. Según Wright, su figura cómica negocia continuamente su rol de víctima/agitador, moviéndose de una identidad a otra en un intento de hacer frente al absurdo social que lo rodea (2011, p.664). Como personaje híbrido, David flirtea con el desastre social y se arriesga constantemente a ser castigado tanto por ser compasivo como por ser egoísta. Como consecuencia, el humor derivado de su persona cómica nace de la fluctuación entre estos dos polos de identidad.

Asimismo, David desafía los códigos sociales de la religión. De hecho, la dinámica de víctima-agitador se hace más evidente cuando perturba las reglas sagradas de la religión. En la serie, se representa una hostilidad general en contra de la religión organizada, la cual David enfatiza a través de la burla constante. Aunque David se distingue claramente de la familia cristiana de su esposa, también critica abiertamente las costumbres judías. David se burla de las tradiciones del judaísmo ortodoxo y la lengua Yiddish¹. Esa sensibilidad hacia lo judío es lo que informa su posición como inadaptado social, y le genera continuas tensiones identitarias.

¹ Históricamente el humor dialectal implica, según Katz (2019), un chiste en el que se imita un acento extranjero, y obviamente no puede hacerlo alguien que hable normalmente con ese acento. Según Wright, el uso de este tipo de chistes durante el siglo XX era un indicador de la difícil situación de la segunda generación de judíos americanos, quienes se consideraban parte de la comunidad religiosa, pero que deseaban separarse a sí mismos de las comunidades de inmigrantes incapaces de integrarse. Entendían que sus costumbres no solo eran anticuadas e irrelevantes, sino que constituían un obstáculo en sus esfuerzos para que los aceptase la mayoría.

2.5.1. Larry, el *schlemiel* contemporáneo.

Para transmitir adecuadamente la rica complejidad de la persona cómica de David, es importante examinar la relevancia histórica del *schlemiel*. En su libro sobre el estudio del *schlemiel*, Wisse (1971, citada en Wright 2011, p.675) argumenta que este personaje arquetípico literario surgió como un modelo de judío debido a su encuentro con las culturas circundantes y su postura de oposición a la opresión que estas ejercían. En su evaluación de este personaje literario, el *schlemiel* no desafía a una sociedad, sino a sus aspectos culturales. Aquí, la comedia encuentra su raíz histórica: el personaje da respuestas inapropiadas socialmente transformando una situación incómoda en otra divertida.

Gillota (2010, p.154), afirma que el humor de los judíos se nutre de su propio sufrimiento. La figura del *schlemiel* desafortunado es quizá la que mejor representa este humor. El *schlemiel* es un personaje del folklore judío que representa fundamentalmente el triunfo identitario más allá de las circunstancias.

Este arquetipo reinterpreta los códigos sociales con el objetivo de adaptar su propia visión al medio que lo rodea. Aunque sufra el abuso y la desaprobación del grupo, el *schlemiel* es insensible al modelo “correcto” de comportamiento. Concretamente, es un héroe cómico, que se convierte en tal en situaciones en las que la acción real es imposible, sino que la reacción es la única manera de que pueda definirse a sí mismo (Wisse, 1971 citada en Wright 2011, p.675).

La naturaleza incongruente de David se asemeja a la del *schlemiel* en sus tendencias a los comportamientos opuestos. Aunque agite los protocolos culturales de su entorno con una actitud burlona y agresiva, es también muy a menudo la víctima a la que culpan y el titular de la mala suerte (Wright, 2011, p.675).

La persona de Larry David en *Curb your enthusiasm* actúa como una manifestación contemporánea del *schlemiel* de la cultura judía de acuerdo con Gillota (2010, p.152). Aunque David mantiene aspectos esenciales del *schlemiel* tradicional, también lo adapta al siglo XXI en América del Norte. Su *schlemiel* refleja la dificultad que tienen muchos judíos de segunda generación para encontrar su lugar en unos Estados Unidos caracterizados por su multiculturalidad. Mientras que el *schlemiel* de Europa del Este

encontraba problemas como el antisemitismo y la supervivencia económica, Larry se enfrenta a problemas típicos de la clase media-alta norteamericana (asimilación judía), secularismo, matrimonios mixtos, y en general una precaria identidad judía dentro de un ambiente cada vez más multicultural (Gillota, 2010, p.155).

Al final de la sexta temporada, es cuando vemos más claramente el retrato de Larry como un *schemiel* norteamericano contemporáneo. Larry es incapaz de adherirse a los valores de su propia comunidad de ricos blancos, y judíos asimilados, hasta el punto en que la comunidad lo expulsa, literalmente. La crítica del show al status quo del show reside en señalar la cosmovisión de los liberales ricos (judíos y gentiles) y su incapacidad para crear conexiones humanas con los colectivos oprimidos a quienes, por el contrario, son felices financiando caritativamente (Gillota, 2010, p.161).

3. MARCO TEÓRICO

3.1. Sociología del cine. El audiovisual como representación de lo social.

“El cine —¿es necesario repetirlo?— transmite representaciones y esquemas sociales; corta fragmentos del mundo exterior, que constituye en unidades continuas, los filmes, que impone al público” (Sorlin, 1985 p. 184).

Para poder aplicar una metodología de investigación correcta, es necesario definir previamente una serie de conceptos de acuerdo a los intereses de la investigación.

Para acercarse a la naturaleza del cine, Sorlin parte de la concepción del filme como un “producto cultural”. El autor nos recuerda que el fenómeno audiovisual no se restringe a la producción de sentido, sino que es un producto cultural, confeccionado por un grupo. La película, se obtiene tras una serie de manipulaciones diversas (filmación, mezcla de sonidos, montaje...) y su versión final es, según él, un producto integrado en el circuito económico. Además, como todo producto comercial, surge con ánimo de lucro y se somete a las normas sociales (1985, p.94).

Su inclusión en un aparato industrial y financiero, convierten al audiovisual en un espectáculo de masas. De acuerdo con Sorlin, se ha producido un fenómeno con la extensión de la televisión. El autor afirma que tanto el cine como televisión se han

desarrollado en dependencia directa con el capitalismo industrial (Sorlin, 1985, pp.67-68).

Esta vertiente imbuida en la economía es, según Sorlin, lo que constituye el mayor freno para el desarrollo del producto audiovisual. Esto se debe a que, como producto, debe tener en cuenta las modas y adecuarse a los intereses de quienes prestan la financiación. Es en este contexto en el que Sorlin pretende proponer cuadros teóricos que permitan al investigador poner en relación el producto filmico (la serie *Curb your enthusiasm* en este caso) con el sistema de producción en que se genera (Sorlin, 1985, pp.67-68).

Sorlin parte de dos proposiciones principales:

- 1) Una película es resultado del trabajo en equipo, siendo difícil reconocer que parte ha hecho cada uno. El film (o serie), aunque parta de la personalidad del creador, es la obra de un equipo, que comparte lenguaje, costumbres y orientaciones.
- 2) Existe el *medio del cine*. El autor lo define como un “conjunto social de producción cultural” (Sorlin, 1985, p.88). Serían un conjunto de individuos que trabajan sobre un producto determinado (una serie, en el caso que nos ocupa), dentro de una formación social que admite su competencia y se diferencia de la sociedad general por pertenecer al grupo con el monopolio legítimo de la realización filmica.

En el proceso de construcción del producto audiovisual, éste se constituye como una selección (entre ciertos objetos y no otros) y su posterior redistribución. Reorganiza los elementos tomados del universo que lo circunda para generar un conjunto social que se asemeja al medio del que ha emergido, pero es esencialmente una retraducción imaginaria de éste. La película o serie generaría un mundo proyectado, y es la tarea del investigador entender las reglas y condiciones en que éste se crea (Sorlin 1985, p.184). Intentaremos demostrar, en esta investigación, la importancia que tiene la forma de elaboración del humor observacional, la tradición cómica judía, y la estructura del chiste en la proyección de la realidad mediada que se produce en la serie *Curb your enthusiasm*.

Para explicar cómo funciona, Sorlin acude al concepto de ideología. Una película (o

serie) sería la producción de una expresión ideológica. Según el autor, un grupo de personas hace una selección del universo sensible que los rodea, y con este material elegido, trata de elaborar un producto que otros puedan recibir. Sorlin entiende que se produce una doble mediación (primero una filtración y luego una reorganización) influida por los intereses propios del equipo, su posición concreta en el medio audiovisual y en la sociedad, y la posición adoptada ante el público. El componente ideológico del proceso explicado recae en el hecho de entender el producto audiovisual como una operación activa, mediante la cual un grupo se posiciona y delimita sus objetivos, y culmina con el lanzamiento al circuito comercial de una proyección del mundo, según la cual los espectadores reevalúan su propia posición (1985, p.251).

Para nuestra investigación, entendemos que es fundamental comprender al producto audiovisual como un acto que permite a unos individuos elegir y reorganizar materiales sonoros y visuales, los hace circular entre la audiencia, y contribuye al cruce entre las relaciones simbólicas y las relaciones concretas (Sorlin, 1985, pps.169-170). Todo ello sucede en el marco relativamente estrecho de las perspectivas de comunicación y expresión de cierta época. Este estudio parte de la premisa de que quien genera humor, de forma intencional, adopta ideas y temáticas de la realidad circundante y las emplea en la elaboración de situaciones cómicas.

Bajo este paradigma teórico, entendemos a los productos audiovisuales como expresiones ideológicas, como manifestaciones parciales del aparato simbólico de cierta época.

Sin embargo, debemos ser conscientes de que el cine no es capaz de registrar completamente todos los aspectos del mundo exterior. El mundo audiovisual tiene un universo iconográfico limitado. Se basa en la reutilización de conjunto de lugares, paisajes, interiores, que son un elemento esencial para general familiaridad en el espectador. Sorlin define como “*lo visible*” a la representación audiovisual que reproduce el mundo exterior tal como lo ven los realizadores (Sorlin, 1985, p.1789). El autor aclara, que esta noción de “visible” hace referencia exclusivamente a los objetos audiovisuales que pretenden reflejar el universo observable, es decir, son aquellas películas que buscan la analogía con la realidad. Este sería el caso de la serie seleccionada en esta investigación, puesto que el escenario en que se desarrolla es la

ciudad de Los Angeles, en una época contemporánea a la de la fecha de emisión.

Para crear un producto audiovisual, se alinean los materiales sonoros y visuales de acuerdo a un conjunto de reglas propias, o de los medios productivos en que se imbuye. Estas reglas y su puesta en práctica han sido definidas anteriormente como construcción filmica.

De acuerdo con Sorlin, todo relato define, aunque sea de manera parcial una forma de intercambio social, ya que enfrenta a los personajes entre sí. Las necesidades del medio audiovisual hacen que una obra de ficción no reproduzca de forma directa las relaciones sociales tal y como se manifiestan en la realidad de la que provienen, sino que sufren una trasposición (Sorlin, 1985, p.180). Se genera una reelaboración que implica un juicio de los cineastas sobre las relaciones sociales.

Entendemos que, en el caso de la serie escogida para ser analizada, esta construcción se encamina a estructurar los capítulos confiriéndoles la misma secuencia que un chiste. Aunque este hecho pudiera resultar contraproducente, es precisamente esta estructuración artificiosa lo que nos facilitará la búsqueda de las normas y sanciones. Como trataremos de demostrar más adelante, de acuerdo a la teoría de la comedia, tendrá más interés hacer coincidir las normas sociales con la parte que corresponda a la premisa (planteamiento), mientras que se tratará de identificar las sanciones en la parte correspondiente al remate (parte graciosa).

3.2. Etnometodología. Un enfoque micro.

El objeto de estudio sobre el que nos interesamos son las normas sociales. En este estudio, tomaremos prestado el enfoque etometodológico por su interés por las dinámicas sociales que se establecen a nivel microsocial.

Miquel Rodrigo (2001,p.181), recoge la definición de la etnometodología de Coulon y Pascual (1988, citado en Rodrigo, p.181), quien especifica que es la *“búsqueda empírica de los métodos empleados por los individuos para dar sentido, y al mismo tiempo, realizar sus acciones de todos los días: comunicarse, tomar decisiones, razonar”*.

Con el prefijo “etno”, se refiere a las competencias que desarrollan los individuos en los conocimientos de “sentido común” propios de su grupo social. Con “metodología”, se hace referencia al agregado de acciones y prácticas fundadas en los conocimientos anteriormente descritos, o en las formas de organización del conocimiento que los individuos desarrollan sobre los procesos normales de acción (Wolf, 1987, pp.109-110, citado en Rodrigo, 2001, p.181).

Esta disciplina estudia las actividades cotidianas que caracterizan la vida diaria, aquellos saberes compartidos pero muchas veces ignorados cuando se estudia el comportamiento. Rodrigo entiende que se estudia de qué manera las personas generan y mantienen sus concepciones sobre el mundo que los rodea mediante sus interacciones sociales, sin cuestionar la existencia de ese mundo. Por eso la perspectiva etnometodológica concibe la realidad y sus distintas percepciones como múltiples, procurando acercarse a esas numerosas versiones sobre cómo construye cada sujeto su mundo (2001,p.182).

Los autores inscritos en la tradición etnometodológica se sienten inclinados a estudiar de forma profunda la vida cotidiana a escala individual. Los etnometodólogos priorizan lo que las personas hacen sobre lo que piensan.

Así, los etnometodólogos suelen atender al análisis detallado de las conversaciones, reflejando su interés por lo micro social. Aunque los etnometodólogos se interesan también por las estructuras, pero en cuanto a contextos de la vida cotidiana, no por las estructuras como fenómenos sociales en sí (Ritzer, 77). teoría sociológica clásica).

De acuerdo con Ritzer (1993, p.266), la etnometodología ha generado algunas metodologías específicas. Una de las utilizadas inicialmente (ahora en desuso) son los llamados experimentos de violación de normas desarrollados por Garfinkel con el objetivo de demostrar los principios base de la etnometodología. En ellos, el investigador, una vez dentro de un escenario social, transgrede las reglas que lo rigen, y analiza la reacción de los actores ante esta transgresión.

Los etnometodólogos, admiten la importancia básica de la conciencia en la vida social. Sin embargo, dado que provienen de la sociología tradicional, centran su atención en las actividades sociales empíricamente observables. (Ritzer, 1993, p.267). Como explica

Ritzer, al observador le resulta imposible estudiar las ideas, creencias o pensamientos que se desarrollan en la cabeza de los individuos. Los etnometodólogos pretenden descubrirlos en la manera en que se exteriorizan a través de lo que las personas hacen o dicen. Lo único observable de forma empírica son las acciones de las personas. Los etnometodólogos consideran que es suficiente, porque es lo único accesible. A través del examen de acciones como el discurso, los etnometodólogos buscan descubrir como se organiza y produce la vida social.

3.3. ¿Qué es el humor observacional?

Resulta clave para nuestra investigación entender en qué consiste el humor observacional, y cuál es su trayectoria histórica. Conocer cómo se aplica, y sus rasgos principales, nos ayudará a comprender la forma en que opera en la serie.

De acuerdo con Oliver Double, la comedia observacional es un recurso humorístico en la cual el cómico hace una observación sobre un fenómeno cotidiano que normalmente no se habla o discute. Funciona cuando hace que la que la audiencia se identifique con el tema, y además, haciendo que lo encuentre absurdo (2014, p.210). Se basa por tanto en experiencias compartidas.

Según John Byrne, cuando un escritor o un humorista saca a la luz acontecimientos que la audiencia concibe como actos personales, especialmente aquellos que el público interpreta como una experiencia en su mayoría torpe o humillante, derivada de estos hábitos íntimos, sobre los que el protagonista no suele hablar por vergüenza. Cuando un cómico revela que él también ha vivido lo mismo, y que sabe lo que se siente, el resultado suele ser una risa como señal de reconocimiento (2012, p.20).

Byrne (2012, p.20) afirma que cuando la primera ola de los auto reconocidos como cómicos observacionales comenzaron a actuar en clubs de comedia, la risa de la audiencia fue una combinación de reconocimiento y sorpresa. Ésta última venía porque los humoristas hablaban de situaciones con las que se identificaban, en vez de historias de invención más obvia, sobre cocodrilos entrando en bares o sobre suegras, que hasta entonces constituían el material estándar para la creación de chistes.

Es también cierto, como matiza Byrne (2012, p.20), que realmente la comedia

observacional nunca ha sido “nueva”. Según el autor está presente en muchos de los chistes anticuados que supuestamente reemplazaron, ya que muchas veces éstos consistían en observaciones de la naturaleza humana disfrazados en forma de chiste.

El factor del reconocimiento sorprende porque todos pueden identificarse con los sentimientos generados por las situaciones descritas. Byrne (2012,p.21) pone de ejemplo las emociones que generan cuando la máquina expendedora se “traga el dinero”, y somos incapaces tanto de recuperarlo como de obtener la chocolatina que queríamos. Según el autor, aunque la mayoría de nosotros podamos identificar cierto tipo de emociones provocadas por este tipo de situaciones, como la humillación, no todos somos capaces de expresar estas emociones verbalmente, y cuando un escritor de comedia es capaz de retratarlo, la audiencia reacciona con regocijo, en primer lugar, porque siente que alguien más entiende sus emociones, y en segundo lugar, porque se da cuenta de que no es el único en sentirse así.

Cook (2007,p.78) coincide en esta idea con Byrne. Afirma que existen situaciones con las que todo el mundo es capaz de identificarse. Pone como ejemplo un episodio de *Seinfeld* (show del cual Larry David era guionista) en el cual los protagonistas van de compras a un centro comercial, pero olvidan donde habían aparcado, lo que los lleva a estar horas dando vueltas a un garaje enorme buscando su coche. Esta es la clase de experiencia que según el autor da vida al humor observacional: nos transmite la familiaridad de una situación que hemos experimentado, y que nos hizo sentir vergüenza y frustración. Se convierte en cómico porque lo entendemos. Esta es la clave según Cook de la comedia observacional: encontrar momentos o situaciones con las que se pueda identificar una gran mayoría de gente, aunque matiza la conveniencia de prestar atención a las situaciones a priori más insignificantes.

La comedia observacional se renueva con la acción de los cómicos que lo siguen utilizando, y que son capaces de generar material observacional desde una perspectiva fresca y personal que también conecte con una audiencia más amplia. El talento por elegir los aspectos más ridículos y peculiares de la vida cotidiana es según Byrne un recurso muy positivo para cualquier guionista, de la misma manera que lo es identificar temas susceptibles de ser tratados por el humor, y encontrar una perspectiva novedosa para hablar de ellos (2012, p.23).

Es cierto que algunos detalles culturales o personales pueden no ser entendidos por una audiencia de orígenes distintos al del humorista, pero es parte del trabajo del escritor cómico el adaptar el chiste hasta una forma en la que la mayor parte de la audiencia lo entienda (Byrne, 2012, p.25).

Para el desarrollo de esta investigación, es de sumo interés el factor de reconocimiento que opera con el humor observacional. Entendemos que el humorista observacional, al igual que el científico social, se plantea la necesidad de escudriñar la realidad social buscando comportamientos, patrones, tendencias con las que poder elaborar su material.

3.4. La estructura del chiste

“Comedy writing is an intense investigation into what it means to be a human being—not what it means to be you.” (Judy Carter, 2010, p.36)

Una vez hemos recogido información acerca del valor de la representación de lo social en los medios audiovisuales, y explicado el valor que tiene la construcción fílmica en el proceso de traducción de la realidad, prestaremos ahora atención al humor. El objetivo de este epígrafe será comprender la estructura básica de un guión de comedia.

Como ya se ha explicado con anterioridad, la manera en que se desarrollan ciertos tipos de comedia pasa por hacer observaciones sobre la realidad, a partir de las cuales construye el chiste. El cómico, durante su preparación profesional, acostumbra a reflexionar sobre fenómenos y acciones sociales que se caracterizan por apelar a un imaginario común. En este sentido, se entiende que un chiste será más efectivo si llega a un mayor número de personas. Por ello los humoristas entrenan constantemente para acercarse a fenómenos cotidianos desde puntos de vista novedosos. Consiguen así que el espectador identifique perfectamente la situación que plantea (ya que es cotidiana). Serán entonces la pericia del cómico y su punto de vista novedoso para tratar con una realidad común los que consigan o no, arrancar una carcajada del espectador.

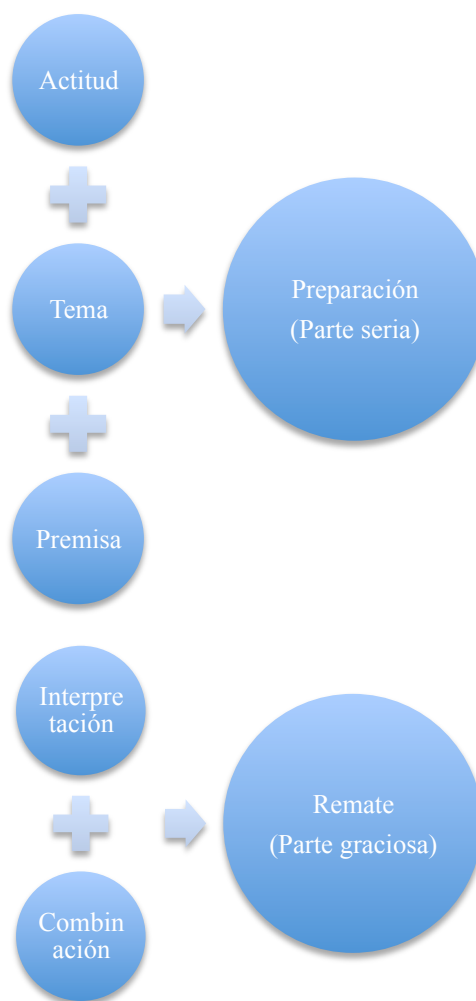
Para entender cómo funciona la construcción del chiste, recurriremos al manual básico de comedia, en el que la cómica, Judy Carter (2010, p.58), desglosa las partes del chiste y da consejos para crearlos. La autora confirma que el *stand-up* es una creación

sumamente estructurada, aunque cuando se ejecuta correctamente, de la impresión de que el humorista esté improvisando. La propia Carter afirma que la escritura de *sitcoms* (series de comedia) utiliza los mismos principios que rigen el *stand-up*. Recogeremos a continuación cuales son estos principios.

Según Judy Carter (2010, p.58), la estructura cómica es bastante simple. La generalidad es que los chistes se dividen en cinco partes, de acuerdo al esquema siguiente:

ACTITUD + TEMA + PREMISA + INTERPRETACIÓN + COMBINACION + INTERPRETACIÓN

Figura 1. La estructura del chiste



Fuente: Elaboración propia a partir de Carter 2010

Carter las separa en dos momentos: la preparación (también traducida al castellano como premisa) que es la parte seria, y la gracia o remate (2010, p.58).

3.4.1. La preparación (premisas)

La preparación o *set-up*, no es la parte divertida del chiste, según comenta Carter, pero es la más importante. Obtener el interés de la audiencia al principio del chiste es esencial para mantenerlo hasta el final. El público suele decidir muy rápidamente si algo les interesa o no, por ello es fundamental conseguir capturar su atención en cada chiste y luego hacerlos reír. El *set-up* suele ser una parte seria y auténtica. La autora se refiere a que se imprime con un aura de verdad y honestidad. Parecer sincero, hace que para la audiencia sea más fácil identificarse con lo que escucha. Así, cuando se llega a la parte graciosa, se genera una sorpresa que hacer reír a la gente. Si se empezase siendo gracioso, no podría construirse la risa (Carter, 2010, p. 60).

- **Actitud**

El primer elemento que juega un papel relevante en la creación de la comedia es la actitud. Ésta le da al chiste dirección y energía. El humorista (o el actor, en una serie) deben decir sus líneas con emoción e intención. Carter entiende que cada chiste debe estar ligado a una actitud concreta del intérprete. Algunas actitudes comunes serían extravagancia, miedo o estupidez, y guían al chiste de principio a fin, por ello debe mantenerse su intensidad a lo largo de la interpretación (2010, p.62).

- **Tema**

Cada chiste versa siempre sobre algo en concreto, y es lo que la autora denomina *topic* (tema). Es esencial que la audiencia sepa sobre qué estás tratando de bromear para poder reírse (Carter, p.63).

Para conectar con la audiencia, los humoristas y guionistas cómicos necesitan encontrar aquellos temas que les apasionan, pero a la vez buscan que el resto de personas se puedan identificar con ellos. Para los guionistas, estas temáticas conforman un punto de vista, y modelan su voz. Según Carter, los escritores cómicos con más éxito, comenzaron su carrera encontrando un tema sobre sí mismos que era a su vez creíble y fácil de identificarse. Con el objetivo de hacer que las audiencias se identifiquen con ellos, es usual que los cómicos elijan el contenido de sus rutinas o guiones de revistas y

periódicos. Este énfasis en la autenticidad y la capacidad de identificación aparece tanto en el stand-up como en las comedias. Cada episodio se basa en un tema que debe ser fácil identificarse, y cada línea pronunciada por un personaje debe encajar con la personalidad de éste (2010, p.63).

Sorlin (1985, p. 202) explica que, en la creación, la selección del tema depende en numerosas ocasiones de lo explícito, ya que responde a preocupaciones claramente reconocidas. La temática que se desarrolle estará emparentada con las grandes cuestiones del momento, que el cine aprovecha.

Por su parte, Carter afirma que todo puede ser transformado en un tema de comedia si a quien lo elabora le importa lo suficiente. A veces las situaciones más dolorosas y humillantes son las que más hacen reír a la audiencia (2010, p.66). Como ya se ha comentado con anterioridad, Larry aprovecha experiencias cotidianas para crear su guión. Es paradigmático el caso en el que su mujer lo deja en su vida real, y él recrea la misma situación con el personaje que la interpreta en la serie. Por ello, entendemos que, en esta serie concreta, se refleja de forma clara la cosmovisión del autor sobre la realidad que le rodea, lo que la convierte en un objeto de estudio adecuado si nuestro interés último es conocer la realidad.

- **Premisa**

A la premisa se la denomina también opinión, giro, enfoque o punto de vista, y debe satisfacer clara y precisamente la respuesta a la pregunta de la actitud + tema. Suele ser más perspicaz que divertida. Revelar la parte de la premisa dará pie a la parte graciosa del chiste. A veces se comete un error muy común al confundir premisa con una historia o con la descripción, cuando ésta consiste concretamente en dar una idea o punto de vista original. Es una parte que va al grano, y se compone de una observación original. La autora nos recuerda que el *stand-up* se basa en la premisa, y no en la historia, y que, incluso escribiendo guiones, se aplica la misma regla. Un escrito puede basarse en algo que ha sucedido, pero los guionistas profesionales raramente se limitan a escribir un relato simplista de una historia. La estructura, la imaginación y su maestría, buscarán transformar cualquier historia para que funcione en la interacción con el público (Carter, 2010, p.68).

Carter recoge las principales características de la premisa:

- Una buena premisa debe ser reveladora, profunda o perspicaz.
- Una premisa será buena si es una observación original.
- Se consigue hacer una buena premisa si se logra especificar claramente qué es lo raro, estúpido o da miedo del tema planteado.

Según la autora, muchos cómicos están de acuerdo en que la preparación (*set up*) es más importante que la parte graciosa, ya que es donde la audiencia decide si les gusta o no (Carter, 2010, p.69). Como en el cine, en la comedia se necesita la recepción positiva por parte de los espectadores, y para conseguirla, según Sorlin, el público se muestra más satisfecho cuanto menor es la dificultad que tiene para situar lo que ve en cuadros que le resultan familiares (1985, p.148). No sería equivocado pensar, según esto, que las premisas parten de los lugares comunes imbuidos en el imaginario colectivo de una sociedad o grupo social, y la maestría cómica consiste en observarlos desde una perspectiva original.

3.4.2. La parte graciosa (remate)

- **Interpretación**

Durante la interpretación, el comediante representa la situación que se plantea en el chiste, con el objetivo de conseguir más risas. Interpretar implica representar la situación sobre la que se habla, en lugar de solo hablar de ella. Los *actings* pueden ser cortos o durar toda la actuación (Carter, 2010, p.81).

- **Combinación**

No todos los chistes tienen combinaciones (*mix*), pero permite arrancar más risas de la premisa. Una combinación, explica Carter, se logra cuando un cómico logra conectar dos elementos que normalmente no se asocian uno con otro. La risa proviene de la manera elegida para conectarlos. La risa es la respuesta natural ante la sorpresa generada por la combinación (2010, p.82).

Según la autora, pese a que muchos nuevos cómicos piensan que para ser singulares y creativos deben elegir un tema raro o chocante, el verdadero talento residiría en crear combinaciones brillantes basándose en temáticas comunes. Las combinaciones son un

ingrediente esencial para todas las formas de comedia (guiones, discursos, artículos...). Los escritores utilizan las combinaciones como una manera de remover la imaginación y la sorpresa en el lector o en la audiencia, creando personajes interesantes y llevando una idea hasta su extremo (Carter, 2010, p.82).

3.4.3. Acerca de la especificidad del guión de comedia

Carter compara las similitudes que aparecen en la escritura de guiones cómicos y el *stand-up*, aunque aclara que no consiste en escribir chistes, sino en crear una historia. Según ella, escribiendo *stand-up*, se comienza con un tema auténtico con el que sea fácil identificarse. De igual manera, escribiendo un guión, se parte de una situación auténtica, con la que sea fácil identificarse. De acuerdo con la autora, los buenos guiones de comedia son pequeños “juegos de moralidad”. No se limitan a ser una mera recolección de chistes, sino que más bien tratan de contar una historia en la que el personaje aprende una lección y transforma algún aspecto de sí mismo, aunque sea mínimamente (2010, p.70).

Las comedias son similares a las combinaciones del *stand-up* (se mezcla una situación que es incómoda para el personaje principal. Además, frecuentemente las premisas del *stand-up* se traducen fácilmente a la temática de las comedias. Carter insiste en que lo importante es pensar en términos de la visión adoptada y el punto de vista, más que en pensar en ser gracioso (2010, p.71).

Al contrario que el *stand-up*, donde el storytelling no suele funcionar, en un guión, las anécdotas pueden inspirar tramas eficaces. Sin embargo, insiste la autora, las historias deben reflejar situaciones con las que gran parte de la audiencia pueda sentirse identificada (Carter, 2010, p.72).

Carter reconoce que las series cómicas reflejan los temas candentes del momento, y los canaliza a través de los personajes. Un protagonista piensa en hacerse un tatuaje, es adicto a las nuevas tecnologías...

Las comedias son impulsadas por las acciones de los personajes, lo cual implica que la historia se desarrolla por los conflictos generados entre los personajes. Los eventos no ocurren porque el guionista así lo quiere, o porque el arco argumental es divertido. En realidad, las necesidades de un personaje se confrontan con las de otro, creando la

situación buscada. Para Carter (2010, p.85) cada historia contiene una lección que el personaje debe aprender, o un problema que debe resolver. En el caso de *Curb your enthusiasm*, podemos establecer a priori cierta relación de las temáticas tratadas con el contexto temporal concreto en que se emite. Por ejemplo, la última temporada trata temas como la transexualidad y el acoso sexual.

El conflicto se convierte así en la fuente de la comedia, y se genera a través de la creación de obstáculos, que pueden ser emocionales o físicos. La autora entiende que el humor se forja en la intersección entre lo que un personaje desea que ocurra (meta) y todo lo que dificulta su camino para conseguirlo (obstáculos). Cuanto más fuertes sean las metas, mayores serán los obstáculos y consecuentemente, mayores las risas. (Carter, 2010, p.100).

El conflicto es aquello que genera impulsos en el personaje, que lo conducen a los obstáculos y a los momentos de tensión dramática. La escalada de acontecimientos y la resolución posterior del conflicto crean el arco de la historia. Este arco muestra la cantidad de tensión y conflicto en la historia. Los personajes comienzan en un estado de paz, y rápidamente sucede algo que perturba esa tranquilidad. Entonces el personaje adquiere o desarrolla una meta. El arco aumenta con la cantidad de intentos del héroe de conseguir su meta, para lo cual se enfrenta a un conjunto de obstáculos. Finalmente, la tensión disminuye cuando el conflicto se resuelve. Mientras el guionista trabaja en las partes de la historia, se asegura de que funcionan, es decir, que todos los elementos introducidos ayudan a construir la resolución (Carter, 2010, p.100).

3.4.4. El Humor judío

Según sugiere Ben-Amos, en un chiste, el objeto ridiculizado es un grupo del cual el narrador se disocia. Por ende entiende que contar chistes es una expresión verbal que pone de manifiesto la diferenciación social (1973, citado En Wright, B. (2011, p. 665)

Sobre la naturaleza de la risa judía, Irving Howe (citado en Wright 2011, p.669) ha sugerido que el humor judío no es para nada humorístico. De hecho, la cualidad distintiva de este humor es su capacidad para examinar y criticar las actitudes culturales desde una posición marginada. Como observa Howe, la particularidad de el tratamiento histórico del pueblo judío, lo sitúa en los márgenes sociales, que, según el autor, es una

posición más adecuada para examinar los distintos escenarios sociales de una manera más realista que la visión que puedan desarrollar los grupos que están completamente imbuidos en ella (1987, citado en Wright 2011, p.669).

Howe entiende que el humor judío no es necesariamente gracioso, y esta conclusión mantiene la estructura de muchos chistes judíos. Aunque hay espacio para la comedia física, muchos autores coinciden en que el humor judío se basa en la crítica a actitudes culturales desde fuera de la cultura del *mainstream*. Criticar el comportamiento social revela una disposición que no es tan entretenida como las imitaciones o los gags físicos, pero que está indudablemente ligada a la sátira social. Howe afirma que este tipo de chistes no provocan carcajadas estrepitosas, en su lugar, cuestionan las formas en que la sociedad se comporta (Howe 1987, citado en Wright 2011: 671).

Más que criticar a la corriente principal, a los distintos escenarios sociales en los que no participan plenamente, el humor judío ha sido definido históricamente como un aparato crítico que también implica una dosis saludable de autocrítica. Las agudas observaciones sociales que salpican las bromas de los humoristas clásicos y contemporáneos a menudo incluyen la autocrítica y el ridículo, lo que lleva a Howe a sugerir que este humor se encuentra en un estado de tensión constante entre las tendencias a criticar y a justificarse (citado en Wright 2011, p.671).

Además, el doble vínculo del humor judío, su oscilación entre el orgullo y la crítica, apoya la conclusión de Sig Altman de que en la comedia cinematográfica contemporánea la palabra "muy 'judío' se ha llenado de matices humorísticos," y que la identidad judía es, en sí misma, una especie de dispositivo cómico automático proyectado en una audiencia que está cada vez más acostumbrada a entenderlo (Altman 1971, citado en Wright 2011, p.669).

Los intérpretes se han asociado tradicionalmente tanto con el poder retórico como con un estatus marginal. Bauman (1977, citado en Gilbert, 2004, p.3) explica que los artistas performativos son admirados, pero también temidos. Lo primero, debido a sus habilidades artísticas y su poder, lo segundo, por el potencial subversivo que representan, capaz de subvertir el status quo. Esto, según el autor, los relaciona directamente con la marginalidad.

Los individuos marginalizados poseen según el autor una libertad única debida a su posición oscilante entre la pertenencia y la exclusión. (Bauman, 1977, citado en Gilbert 2004, p.3). En el contexto de las series cómicas y del stand-up, los judíos que actúan desde su marginalidad pueden ofrecer un potencial de crítica subversiva a la cultura hegemónica mientras de forma simultánea despiertan la risa.

Esta marginalidad, enmarcada en el contexto de nuestra investigación, debe también ser definida. Gilbert asevera que allí donde existan transiciones y conflictos culturales, existirán las personalidades marginales. Stonequist (1937, citado en Gilbert, 2004, p.3), mantiene que los individuos marginados pueden ser asimilados por el grupo dominante, por un grupo subordinado, o situarse, a veces de forma temporal e incompleta, entre ambos grupos. Esta posición entre dos mundos, dota a los marginados de una perspectiva única, que combina el conocimiento y la mirada de quien pertenece a un grupo, con la actitud crítica de quien está excluido.

Al espacio en el que habitan los individuos marginados, en la intersección entre el grupo dominante y el subordinado, Ortner lo denomina frontera. Este término se originó precisamente en el estudio de la etnicidad y las minorías, y describe la construcción de identidades complejas e híbridas para aquellos que las habitan, al estar excluidos del orden cultural dominante. En las fronteras, la cultura es dinámica y fluida, constantemente contestada y reconstruida (Ortner 1996, citado en Gilbert 2004, p.4).

Para el interés de esta investigación, destacaría la función discursiva de la marginalidad. Nos centraremos en la marginalidad como una categoría retórica más allá que como categoría sociológica. De acuerdo con Gilbert (2004, p.4), entender la marginalidad como una categoría construida retóricamente que produce efectos reales, tanto sociales como psicológicos, facilita la aproximación a las relaciones de poder en la cultura, específicamente en las situaciones en las que sirve como subversión del status quo. La marginalidad sociológica, explica Gilbert, suele estigmatizar. Los individuos marginados sociológicamente se distinguen por una serie de realidades físicas como el sexo, la etnia, la edad o la discapacidad. Según el autor, no pueden evitar representar su propia marginalidad, ya que es inherente a su identidad. De acuerdo a la autora, la marginalidad retórica por el contrario, permite el empoderamiento de los individuos. Collins (1986, citado en Gilbert 2004, p.4), describe lo que él denomina ventaja

marginal: cuando alguien domina el discurso hegemónico pero es además capaz de quedarse en el margen de éste, este individuo se encuentra en la mejor posición para poder criticarlo.

En su estudio acerca de la cultura moderna de los judíos norteamericanos, Naomi y Eli Katz sugieren que el humor basado en la auto-crítica se utiliza para aislar una generación de judíos de la otra. Aunque el humor fue antaño el arma defensiva para la comunidad del *ghetto*, se utilizaría ahora para burlarse de las actitudes y comportamientos de los judíos de primera generación (Katz, 1971, citado en Wright 2011, p. 671). En la serie que tratamos, Larry interpreta a un judío de segunda generación, que conoce algunas de las costumbres judías principales, pero solo las lleva a cabo en la presencia de judíos de primera generación a quienes quiere impresionar, como algún socio de negocios o su propio padre.

3.4.5. La identificación de situaciones humorísticas

Con el objetivo de acercarnos al objeto de estudio, y poder identificar diferentes situaciones generadas en la serie que podamos describir como cómicas, entendemos que la presencia de elementos o fragmentos humorísticos son visibles mediante la aparición de algunos motivos temáticos propios de las diversas formas de hacer comedia, o se generan por medio de operaciones retóricas concretas. Según entendemos, tiene sentido su identificación en relación al conjunto de situaciones que se planteen a través del guión, la interpretación y otros elementos propios del audiovisual.

Partiremos de una descripción de rasgos generalizables al género de la comedia de situación, para luego considerar en detalle la presencia de situaciones humorísticas y gags y su pertenencia a tipologías concretas.

- **La puesta en escena cómica.**

Tal y como recogen Aprea et al. (2000, p.15), algunos autores como Pavis (1980) y Russo (1998) , se detienen en el carácter mecánico de algunos elementos propios de la comedia, que incluyen los gestos y movimientos en escena, las formas de recoger esos movimientos, y las maneras de contar las situaciones. Son comunes, por ejemplo, un conjunto de rasgos propios del género *slapstick* o comedia física. Según Russo, este tipo de comedia remiten a “formas bajas” del humor, relacionadas con el carácter torpe o

ingenuo de los protagonistas, y se basan en la creación de situaciones en las que los actores se ven envueltos en situaciones violentas o físicamente incómodas (1998, citado en Aprea et al. 2000, p.7).

En las sitcom, es común la utilización del humor absurdo basado en la torpeza de los personajes; en sus golpes, caídas y diálogos que los hacen ridículos. Aunque esta clase de recurso cómico se hace presente de forma continuada, no suele ser el principal motor de la mayoría de las situaciones cómicas (Merluzzi, 2010, p.53). Esta será por tanto una de las categorías de análisis que denominaremos *gag físico* y que describiremos posteriormente.

Asimismo, también se incluiría en esta categoría un aspecto físico del personaje que invita a la comicidad (Merluzzi, 2010, p.53). En el caso de la serie que nos ocupa, Susie, la esposa de Jeff, el mejor amigo de Larry, encarna esta idea: bajita e histriónica, de fuerte carácter y dudoso sentido de la moda, parece estar concebida para ser cómica desde que aparece en escena. Incluiríamos a Susie en la categoría de personaje caricaturesco. De acuerdo con Aprea et al. (2000, p.20), éstos se caracterizan por su ambigüedad y las fisuras de su personalidad, a medio camino entre la verosimilitud y la parodia. Bien es cierto que nuestro protagonista también encajaría en esta categoría.

Según Merluzzi (2010, p.54), en algunas ocasiones, se recurre a un personaje secundario que tiene poca importancia relativa en la trama principal, pero que genera repetidas situaciones cómicas. Si en Susie encontramos una antagonista cómica, Leon Black encarna el papel del *sidekick* (o compañero) de Larry. El afroamericano, que convive con nuestro protagonista desde la quinta temporada, es otro de los personajes más cómicos y extremos de la serie, debido a su fuerte acento y su personalidad pícara, acompaña al Larry y es su confidente. Según la clasificación de Aprea et al (2000, p.19), Leon encarna un personaje farsesco: tiene un carácter exagerado, con varios defectos y cierto nivel de previsibilidad. Su carácter cómico residiría según los autores en una esencia inherente de la que no se pueden deshacer. Siguiendo a Pavis (1980, citado en Aprea et al. 2000, p.19), responden a una “comicidad de costumbres o de carácter”: sus múltiples vicios y la acumulación de éstos producen un efecto caricaturesco o paródico.

Además de la puesta en escena, toda serie de humor también suele contar la presencia de algún tipo de música cómica: temas musicales fácilmente reconocibles, con ritmos marcados (Aprea et. al 2000, p. 18). En el caso de la serie *Curb your enthusiasm*, la melodía que abre y cierra los capítulos es tan reconocible por el público que funciona como *meme*: los créditos y la música final se emplean colocándolos después de videos graciosos con un final desastroso. La cultura popular, especialmente la norteamericana, identifica esta música con una situación que escala hasta alcanzar un corolario trágico-cómico. En la serie, reconocible melodía se usa a menudo coincidiendo con el remate de las situaciones humorísticas.

A continuación, para poder realizar un acercamiento adecuado a las situaciones de comedia generadas en la serie estudiada, debemos, siguiendo a Merluzzi (2010, p.54), distinguir entre *gag* y *situación humorística*. Nos referiremos al *gag*, en esta investigación, con aquellos acontecimientos humorísticos de corta duración, efecto inmediato y cierta simpleza. Por el contrario, la *situación humorística* se refiere a una forma de comedia más elaborada, de mayor duración y efectividad humorística.

Se exponen a continuación las cuatro categorías principales:

Gag Físico. Hace referencia a la producción de comicidad a través de acciones físicas inusuales o erróneas, que no necesita tener una relación directa con la trama en que se imbuje, y por ello, puede aparecer de improviso. De acuerdo con la autora, no es el tipo de humor que cause una mayor reacción en el espectador, aunque es útil para que mantenga su atención. Actúa asegurando la continuación del clima cómico, y facilita que se asimilen otros gags más complejos. Por ello, suele aparecer como complemento de la comicidad, pero nunca en exceso ni como único elemento generador de la risa.

Gag Verbal. Este acontecimiento cómico aparece en los diálogos de los personajes, que pueden generar risa por la confusión de ideas que transmiten, o por la irracionalidad que emanen. Al igual que el anterior, el gag verbal no constituye la base para el peso cómico de la obra, y también funciona como estabilizador del ambiente humorístico. Lo usual es que se produzca en las intervenciones orales de personajes poco inteligentes o torpes, justificando así la incoherencia o torpeza de lo que pronuncian. Sin embargo, es más

complejo de crear que el gag físico. Al originarse en los diálogos, influyen en cierta medida en el desarrollo de la obra.

Asimismo, suelen hacer referencia a acontecimientos del presente del desarrollo, no del pasado. Aunque sí permite ser mencionado a posteriori o repetido con el objetivo de volver a hacer reír. La mención a un gag anterior constituye una manera de retomar la comicidad (Merluzzi, 2010 p.55). Existen además algunos casos particulares en los que el gag no es pronunciado, sino que aparece de forma escrita, aunque logra un efecto cómico similar. Una situación de este tipo la identificamos en la última temporada cuando Larry decide abrir su cafetería *Latte Larry's* justo al lado de otra llamada *Mocha Joe's*.

Situación humorística basada en acciones físicas

Como ya se ha diferenciado, las situaciones humorísticas se mantienen más tiempo que los gags. Por ello, no tienen un efecto cómico inmediato, sino que se usan para alargarlo en el tiempo.

Estas situaciones sí se imbrican con acontecimientos anteriores, se relacionan íntimamente con la trama principal de la película o serie. Son sucesos con importancia para la historia, que son narrados a través de un tono humorístico. Para construirlos, existen según Merluzzi (2010, p.56) varias características comunes:

- Las situaciones humorísticas basadas en acciones físicas, tienen frecuentemente como inicio algún núcleo de la trama, que deriva en una respuesta inusitada, sorprendente o imprevista por parte de los personajes.
- El núcleo de la historia, que provoca un giro en la misma, se significa a través de un punto de vista humorístico. Debido a la exigencia de inmediatez en la respuesta de los personajes en la mayor parte de los casos, debe ser resuelta con acciones, y no mediante el diálogo. Es por eso que se escoge crear situaciones humorísticas basadas en acciones físicas en lugar que en acciones verbales.

Situación humorística basada en acciones verbales

Del mismo modo que en la categoría anterior, estas situaciones tienen una duración en el tiempo más prolongada. Están constituidas por diálogos de varias líneas, en los que, generalmente general, intervienen diversos personajes. Aunque estén siempre acompañadas de acciones físicas, la comicidad no reside en éstas, sino en los diálogos.

Son situaciones que también se relacionan con la trama, y tienen una alta efectividad creando comicidad. En la mayor parte de obras, este tipo de situaciones empieza a partir de un diálogo normal y corriente entre varios personajes. Sin embargo, no son sencillas de crear. Para lograr efectividad en el diálogo, éste debe estar muy bien realizado, y estar relacionado con las imágenes que se muestran, así como con la trama general. Esta dificultad de generarlos, hace que sean menos frecuentes que los gags, pero su correcta ejecución logra un resultado satisfactorio y efectivo en la audiencia.

En general, buena parte de la comicidad de muchas obras audiovisuales reside en estas situaciones humorísticas. Es una comedia inteligente, un humor muy pensado y trabajado desde la concepción misma del guión (Merluzzi, 2010, p.58).

Cuando la situación se inicia, el diálogo no parece estar destinado a la comicidad, sino parece ser un diálogo normal. Durante su desarrollo, se van revelando elementos humorísticos hasta el momento en que se genera el “chiste”. Por este motivo, podemos afirmar que intenta que la comicidad se vaya gestando en la audiencia de forma lenta y gradual, hasta alcanzar un punto máximo, de modo que la reacción no es inmediata. Su comicidad no radica, por tanto, en una frase corta o una palabra, sino en el diálogo (Merluzzi, 2010, p.58).

3.5. Normas sociales y sanciones.

En el siguiente apartado, desarrollaremos las nociones necesarias para acercarnos a la conceptualización y clasificación de las normas y sanciones sociales desde la sociología analítica. Estos conceptos nos servirán para desarrollar instrumentos de medición de la realidad adecuado a nuestros objetivos.

Al enmarcar nuestro estudio dentro del ámbito de la sociología del cine (adaptado a una serie de televisión), debemos aclarar la existencia de un contexto general de debate entre dos corrientes sociológicas: la corriente del consenso y la del conflicto. El postestructuralismo se desarrolla en el seno de las teorías del consenso. Esta corriente considera que las normas y valores sociales son fundamentales para la sociedad, y presuponen que el orden social se basa en un acuerdo tácito. Toda transgresión a estos valores pondría en peligro el equilibrio social, y se aplican sanciones a las conductas desviadas para proteger este equilibrio (Ritzer, 1993, p.92).

Elster define norma como la propensión a sentir vergüenza y a anticipar las sanciones de los otros en el caso de comportarse de una manera concreta, que se considera prohibida. Esta propensión se convierte en social cuando es compartida por otros individuos. Depende por ello de una concepción en la que el sujeto está incluido en una red social de creencias compartidas y reacciones emocionales generalizadas (1989, p.105).

En primer lugar, para acercarnos al estudio de las normas sociales y las reacciones su transgresión, nos centraremos principalmente en la obra de Jon Elster y su clasificación teórica de las normas sociales. Aplicaremos a continuación la teorización del autor acerca de la tipología de las normas sociales, la cual tiene en cuenta las características concretas del comportamiento desviado, pero también de las emociones generadas en el infractor y el observador de la infracción, así como en las acciones que suelen derivar de la transgresión de la norma.

Hemos elegido la obra de un autor representante de la teoría postestructuralista. Ésta va más allá de las premisas estructuralistas, que estudian las grandes estructuras sociales invisibles que determinan las acciones de las personas y grupos. Aceptando la importancia de éstas, tratan de considerar otra serie de cuestiones en la dialéctica agente-estructura. Este es el caso de Foucault, uno de sus principales exponentes (Ritzer, 2012, p.83). Aunque su producción se enmarca formalmente en la filosofía del derecho, su obra tiene también un alto valor sociológico. En su libro, *Vigilar y Castigar*, Foucault se ocupa de la genealogía del poder. Analiza la evolución del control social, y describe una realidad compleja, formada por diversos micropoderes. Dentro de lo que él denomina “microfísica del poder” identifica tres instrumentos del poder disciplinario. En esta investigación nos centraremos en el segundo de ellos: *la capacidad de imponer sanciones normalizadoras* (Ritzer, 1993, p.428).

Asimismo, consideramos necesario prestar atención a las sinergias que se establecen en nuestro objeto de estudio entre la sociología y la psicología conductista. Esta disciplina nos aportará información acerca de las sanciones (castigos) como reacciones correctivas a la transgresión de las normas. Homans desarrolla su pensamiento alrededor de los

elementos externos capaces de condicionar la conducta humana. Habla entonces de reforzadores y castigos como modificadores de la conducta (1974, citado en Ritzer,1993, p.72). Esto enlaza a su vez con las proposiciones de Durkheim, el cual distingue entre dos tipos de forma de aplicar el derecho: la represiva y la restitutiva. Profundizaremos a continuación en estas cuestiones, ya que nos permitirán clasificar el tipo de sanciones que encontremos en la serie (Ritzer, 2012, p.215).

3.5.1. Las normas sociales

Con respecto a nuestro aparato conceptual, dado que las normas formales (derecho escrito) que imperan en una sociedad concreta son más fáciles de conocer, esta investigación busca además descubrir un conjunto de normas sociales informales, cuya aproximación no siempre es sencilla. Acudiremos al sociólogo Robert Merton (1968, p. 216; citado en Ritzer,1993, p. 134), quien define la cultura como:

“el cuerpo organizado de valores normativos que gobiernan la conducta que es común a los individuos de determinada sociedad o grupo”.

Tomaremos así la cultura como fuente de las normas informales.

La importancia de las normas sociales para la regulación del comportamiento y el mecanismo por el que operan, se han tratado largamente en la literatura especializada. Elster entiende que hemos llegado a desarrollar una buena comprensión de su origen. (2007, p.689). Sin embargo, el autor pone de relieve la falta de acuerdo entre expertos acerca de la definición de las normas sociales. Resalta también el hecho de que hay una tendencia muy extendida en la literatura académica que contempla las normas como útiles socialmente. Servirían para lidiar con los fallos de mercado (Arrow 1971, citado en Elster, 2007, p.690); como un mecanismo para maximizar el bienestar (Ellickson, 1991, citado en Elster, 2007, p.690) o como un dispositivo par internalizar externalidades (Coleman, 1990, citado en Elster, 2007, p.690). Todos estos autores hacen referencia a la racionalidad de las normas y el beneficio que reporta su seguimiento.

Elster, por su parte, llama la atención sobre la realidad en la cual, no todas las normas y su observancia conllevan irremediamente una convivencia más pacífica o civilizada.

Como ejemplo, culpa a los códigos de honor y las normas de venganza de traer situaciones de violencia y asesinatos (Elster, 2007,p.196).

La naturaleza social de las normas, deriva esencialmente de dos hechos: el primero, es que se mantienen debido a las sanciones que otros impones a quienes las transgreden. El segundo, es que se comparten con los demás. El autor comprende que una norma social es la expectativa común de que los otros reaccionarán a determinado comportamiento en una manera determinada (Elster,2007, p.196). Asimismo, resalta que la diferencia respecto a otras normas recae en lo que las hace eficaces. Elster entiende que las normas sociales operan en función de sanciones informales dirigidas a los infractores. Éstas sanciones afectarían a la situación material de los transgresores, a través de un mecanismo de castigo directo o del ostracismo (Elster, 2007, p.354).

El autor se propone realizar una distinción general entre normas sociales y normas morales, en función de las emociones que las sustentan, y las estructuras causales que vinculan las emociones generadas por las violaciones de la norma (Elster, 2007,p. 196). Establece además líneas divisorias con otros fenómenos relacionados: normas legales y convenciones (Elster, 2007, p.100).

Comprende así que las normas sociales dependen irremediamente de que el agente sea observado por otros. Decidirá abstenerse de violar la norma, o hacerlo en secreto si anticipa que será observado. Su infracción, según el autor, genera desprecio en el observador, y reacciones de evasión y ostracismo respecto al infractor. El ser observado mientras se transgrede este tipo de norma, desencadenaría en el infractor tendencias a la acción derivadas de la vergüenza: huir, esconderse o suicidarse (Elster, 1999, 2007, 2009).

Distingue además a las normas quasi-morales que aparecen cuando el agente observa el comportamiento de los otros (Elster,1999,2007,2009). Esta categoría incluiría la reciprocidad (ayudar a quien te ayuda, y herir a quien te hiere) y la norma de la cooperación condicionada (colaborar con otros siempre y cuando ellos te ayuden).

Elster considera que tanto las normas sociales como las cuasi morales comparten su característica de *condicionalidad*. Esta se refiere a que su eficacia la provoca la

presencia o el comportamiento de otras personas (2007, p.104). Se ajustan a los siguientes esquemas enunciativos: “Si haces X, entonces haz Y” o “Si otros hacen X, entonces haz X” (2007, p.354).

Las normas morales, por el contrario, son definidas en parte por su característica de *incondicionalidad*. Encaja en el esquema de lógica formal siguiente “*Haz X; No hagas X*” (Elster, 2007, p.354). Su transgresión generaría indignación en el observador, la cual desencadenaría la pena para el infractor. Este último, sentiría culpa, y trataría de deshacer el daño causado (Elster, 1999, 2007,2009).

Asimismo, Elster categoriza las normas legales como distintas a las sociales mencionadas anteriormente. Las normas legales, según él, dependen de la existencia de agentes especializados que imponen sanciones directas, a diferencia de las sanciones difusas que mantienen las normas sociales (2007, p.357).

Por último, las convenciones, pueden, en principio, hacerse cumplir por el interés propio del agente, sin ninguna acción por parte de los otros. Es decir, para ser eficaz, una convención no requiere ningún tipo de sanción a los infractores. Dada la convención, recae en el propio interés de cada agente el seguirla. A menudo son arbitrarias (Elster, 1999, p.198).

El autor entiende que, analíticamente, estas categorías son claramente distinguibles. Es en la práctica cuando es más dificultoso clasificarlas puesto que pueden converger en un mismo comportamiento (Elster, 2007, p.359). Ocurre especialmente en el caso en que las normas son socialmente útiles porque su resultado es positivo para todos. El modelo claro sería por ejemplo la norma de no escupir en lugares públicos. En el contexto occidental, antes de que se supiese como se extendían las enfermedades infecciosas, escupir era una práctica aceptada. Una vez el mecanismo de contagio se entendió, los entes públicos crearon una norma legal, e incorporaron señales de “no escupir” en lugares públicos. En la actualidad, la norma está tan arraigada que estas señales ya no son necesarias. En el ejemplo anterior, observamos como la norma surgió porque era de interés público. Se percibió un peligro, y se crearon normas legales. Con el tiempo, se estableció la norma social, y ambas se refieren al mismo comportamiento (Elster, 2007, p.360).

Asimismo, Elster reconoce que en algunos casos puede resultar imposible saber si una norma dada es social o moral. La dificultad reside en saber si la norma se refiere a uno mismo o a los demás. Por ejemplo, si consideramos la norma de “no tirar basura en el parque” puede apelar al sentido de responsabilidad individual y conciencia medioambiental (norma moral) o por el contrario depender de si quienes nos rodean la respetan o no (norma social). Las emociones generadas en quienes contemplan la infracción también podrían corresponder con desprecio (norma social) o indignación (norma moral) e incluso pueden convivir a la vez (2009, p.199).

Finalmente, el autor llama la atención sobre la relación entre las normas sociales y la identidad. Según entiende Elster, el valor explicativo de la noción de identidad reside en la asunción de que la identidad del agente influye en lo que éste entiende que debe o no debe hacer, de la misma manera que afecta a lo que piensa que deben hacer los demás.

Akerlof y Kranton (2005, p.12) profundizan en este tema. Entienden que el comportamiento de las personas va a depender de la situación particular en que se encuentren. En este sentido, un aspecto clave es con quién interactúen. La *categoría social* sería el término usado para describir arquetipos de personas. Esta influiría en el comportamiento del agente ya que éste piensa en sí mismo como perteneciente a una de estas categorías. Siguiendo esta línea de pensamiento, la *identidad* describiría la categoría social de una persona (hombre, mujer, blanco, racializado, trabajador, empleador...). Además, se usa para describir el autoconcepto que una persona tiene de sí misma. Encierra por ello cómo la gente se siente con ella misma, y la medida en que esos sentimientos dependen de sus acciones. Es por eso que ambos autores entienden que la identidad es útil porque nos recuerda como el comportamiento puede variar en función de ésta. Existirían pues formas particulares de comportamiento asociadas con identidades particulares.

Volviendo a la obra de Elster, el autor, a través de encuestas, selecciona una serie de normas sociales divididas en categorías que concluye que tienen importancia social y son representativas (2007, 2009). La enumeración es la siguiente:

-Normas laborales (*work norms*). Identifica dos muy extendidas, el desempleo involuntario y la de rendimiento. La primera hace referencia al estigma asociado al desempleo. Asimismo, los grupos de trabajadores generan normas grupales respecto al esfuerzo y la productividad, de manera que aquellos trabajadores con una productividad mayor del nivel establecido, será condenado al ostracismo por los demás.

-Normas sobre propinas (*tipping norms*). Elster no responde al por qué se da propina en algunos empleos y no en otros. Lo que si explicita es e hecho de que, una vez existe la norma, podemos entender por qué se da propina: al agente no le gusta la idea de que quien le ha ofrecido un servicio lo desapruebe, aunque no espere volver a encontrarse con el trabajador (Elster 2007,2009).

-Normas sobre hacer cola (*queueing norms*). De la misma manera que las normas laborales, hacer cola hace referencia a un sistema social reglamentado. Sin embargo, al ser un fenómeno transitorio, tiene menor potencial sancionador que el lugar de trabajo. El autor observa la emergencia de normas reguladoras del comportamiento entre extraños a medida que las comunidades crecen. Esto reforzaría la interpretación de estas normas en términos de sanciones emocionales, y no materiales. Cuando un intruso “se cuele”, las reacciones negativas de quienes hacen cola (detrás del intruso) se deben a consideraciones de costes (de tiempo y de material. Generará por tanto indignación y enojo.

-Normas de equidad (*fairness norms*). Podrían entender como normas quasi-morales, más que sociales. Se relacionan con la legitimación y titularidad del derecho ejercido. El autor cita como ejemplo hacer la declaración de impuestos correcta (puesto que se infiere que el resto de ciudadanos también debe hacerla), ir a votar en las elecciones y otras más triviales como sentarse siempre en el mismo sitio en una conferencia. (Elster, 2009, p.208).

-Normas políticas (*political norms*). El autor reconoce que normalmente, el comportamiento político no se considera cuando se estudian las normas sociales. Entiende que, sin embargo, existen una serie de *convenciones constitutivas* no escritas que encajarían dentro de la etiqueta de normas morales. Este tipo de normas se observan con claridad en el ordenamiento jurídico inglés, puesto que carece de constitución, pero

tienen un robusto sistema de convenciones políticas. Las convenciones pueden relacionarse con el sistema jurídico (y documentos concretos) en tres direcciones: pueden cancelarlo, pueden transgredirlo y pueden complementarlo. Si una constitución aclara que cierto órgano puede (pero no tiene que) realizar ciertas acciones, una convención podría evitar que la lleve a cabo. Asimismo, si la constitución tiene una laguna, esta puede ser suplida por una convención. Existen además importantes convenciones relacionadas con el hecho fundamental de que en las democracias modernas los partidos políticos tienden a la alternancia en el poder. Según Elster (2009,p.109) esto también se entiende como una convención constitutiva.

-Códigos de Honor. Regulan el comportamiento en *vendettas*, duelos, contiendas y venganzas. Las normas definen tanto las acciones que suponen un reto o desafío, las condiciones en que debe llevarse a cabo la venganza y los medios para ello, así como el destino de quien infringe la norma primaria.

-Normas de etiqueta. Agrupan un conjunto de normas sociales relacionadas con los modales, la distancia social y la etiqueta. Nos referimos a códigos de vestimenta, lenguaje, comportamiento en la mesa. Se caracterizan por regular hasta pequeños detalles, cuyo no cumplimiento condenaban al ostracismo en ciertos ambientes. Aquello sobre lo que se interroga el autor es por qué algo tan minúsculo y trivial toma tanta importancia, y la desaprobación en caso de infracción sea tan desmesurada. Elster teoriza que puede deberse a la creencia popular de la congruencia: si alguien viola una norma nimia, también transgredirá otra más relevante (Elster 2007, 364).

-Normas de regulación del dinero. Además de las normas legales que prohíben el uso del dinero para comprar votos, bebés, órganos, notas escolares... existen un conjunto de norma que regulan el uso apropiado e inapropiado del dinero. Algunas se refieren al uso del dinero con amigos y vecinos, y otras a relaciones económicas con desconocidos.

-Normas sobre la bebida. Existen numerosas normas dirigidas a prevenir el consumo excesivo del alcohol, normalmente ligadas a la religión. El autor entiende que otras normas se refieren al momento en que se debe beber, el lugar o delante de quién. Incluso hay normas sociales que condenan la abstinencia (Elster, 2007, p.367).

3.5.2. Cómo operan las normas sociales

De acuerdo con Elster, las normas sociales se mantienen por la interacción entre el desprecio del observador de una violación de la norma y la vergüenza en el transgresor de la norma. Por tanto, relaciona estas emociones también con las sanciones. Existirían según él dos posibilidades: la expresión de desdén o desprecio constituye una sanción (no material), o el desprecio causa que el observador imponga sanciones materiales al transgresor. El autor suscribe ambas ideas (2009, p.197).

Según el autor (Elster 2009, p.198), la tendencia a la acción consecuencia de sentir desprecio sería la evasión o evitación (*avoidance*). Generalmente, el desprecio funcionaría como generador de vergüenza, y sus tendencias de acción asociadas.

El comportamiento evasivo como respuesta, es particular, puesto que puede causar pérdidas a ambas partes. La evasión puede pasar desapercibida para el violador de la norma, lo cual en un principio nos haría pensar que pierde su capacidad de producir vergüenza y de modelar el comportamiento. Sin embargo, es necesario precisar que parece probable que algunas reacciones a la violación de una norma modelan el comportamiento a través del refuerzo psicológico más que a través de la percepción consciente. Aunque la mente consciente no registre la causa efecto relacionada con la transgresión de la norma, la experiencia repetida inducirá a un comportamiento tácito de la norma. El ejemplo que presenta el autor es el de la distancia interpersonal. A través de diversas interacciones, y las reacciones de nuestro interlocutor, aprenderemos a respetar la distancia interpersonal con éste (Elster, 2009, p.200).

3.5.3. Las Sanciones

Una vez discurrida la tipología de normas sociales que consideraremos en nuestro estudio, también es necesario que atendamos a lo que los expertos han estimado como relevante en el estudio del castigo y las sanciones.

Con el objetivo de categorizar más profundamente el tipo sanción de las normas, acudiremos al sistema de microfísica del poder descrito por Foucault (1999, p. 27). Este sistema se caracteriza por estar compuesto por una multiplicidad de micropoderes, capaces de aplicar tres instrumentos disciplinarios que desincentiven la transgresión

normativa: vigilancia jerárquica, sanciones normalizadoras y examen. A nuestros objetivos sirve el segundo, que define como la capacidad de castigar a quienes violan las normas, de acuerdo a cuestiones relativas a transgresiones de tiempo, actividad, palabra, forma de ser...

Foucault (1999, p.28), trató de alejarse de la concepción del poder como algo único, propio de la superestructura. El poder no solo se ejercería desde las instituciones que se ubican en lo más alto de la pirámide social, en un sentido descendente. Para el autor francés, la cuestión del poder residía en las relaciones de fuerza múltiples, más allá que en la pugna entre dominantes y dominados. Según su descripción, el poder es ubicuo, delicado y aparece en cada resquicio del entramado social. Lo detentan el Estado y otros grupos de poder, pero también es ejercido de forma capilar por instituciones, organizaciones políticas, vínculos familiares, espacios productivos, lazos relacionales... En relación con nuestros objetivos de investigación, nos interesa esta visión amplia del poder (microfísica del poder), puesto que las normas sociales no tienen por qué coincidir con las normas legales ni los mecanismos sancionadores legales articulados por los estados para su control, sino que se refieren a las tensiones que aparecen en el día a día de los actores, en sus relaciones más convencionales.

Para controlar el comportamiento, los psicólogos conductuales afirman que existen los reforzadores y los castigos. Los primeros se definen por su capacidad para fortalecer una conducta, mientras que los segundos (que importan a nuestra investigación) son aquellas consecuencias que disminuyen la frecuencia de una conducta. Los castigos pueden ser positivos o negativos. El castigo positivo consiste en emitir un estímulo no deseado para suprimir una conducta (Ritzer, 1993, p.328). Un ejemplo de la serie sería la respuesta enfadada de los amigos de Larry cuando éste se niega a brindar con ellos (sexto capítulo de la novena temporada). El castigo negativo, sucede cuando la conducta se suprime por la eliminación de la recompensa. En un fragmento sucesivo al capítulo citado anteriormente, la anfitriona echa a Larry de la cena (elimina su recompensa).

En esta línea de pensamiento, si volvemos a la obra de Foucault, encontramos que, según el autor, al éxito del poder disciplinario (cuyo objetivo es el control de la conducta) le sirven tres instrumentos: la inspección jerárquica, la sanción normalizadora y el examen (1999, p.168). Nos centraremos en la segunda, pues nos será útil para los

objetivos de nuestro estudio.

El autor (Foucault, 1999, p.176) describe la existencia de un pequeño mecanismo penal que funciona dentro de todos los sistemas disciplinarios. Se caracteriza por sus propias leyes y delitos, maneras particulares de sanción e instancias de juicio particulares. Es decir, estas instancias constituyen una *infrapenalidad*, un espacio que complementa a aquellos que no están contemplados por la ley. Su propósito es calificar y reprimir un conjunto de conductas que, por su relativa indiferencia, no están contempladas en los sistemas de castigo generales. Foucault entiende la existencia de *micropenalidades* de la actividad (descuido, falta de atención o celo); del tiempo (ausencias, interrupciones en tareas, retrasos); de la forma de ser (descortesía, desobediencia); del cuerpo (suciedad, gestos incorrectos); de la palabra (insolencias) y de la sexualidad (indecencia, falta de recato).

Para punirlas, usa un conjunto de procedimientos sutiles, que contemplan desde el castigo físico leve, pequeñas humillaciones o privaciones menores. Pretende así penar las pequeñas infracciones conductuales, a la vez de otorgar una función punitiva a elementos de apariencia indiferente al aparato disciplinario general, para así:

“Que cada sujeto se encuentre prendido en una universalidad castigable-castigante”

(Foucault, 1999, p. 177).

El autor entiende que es punible todo aquello que se aleja de la regla, aquello que se desvía. De ahí que entienda que el castigo disciplinario busca la reducción de las desviaciones, lo que lo convierte en esencialmente *correctivo*. Rechaza que, en un sistema de micropoderes, el ejercicio del poder disciplinario tienda a la represión o a la expiación. La sanción es normalizadora ya que, según el autor, diferencia, compara, jerarquiza y excluye. Además, Foucault llama la atención sobre el hecho de que el castigo es parte de un sistema doble, el de gratificación-sanción, y de la idoneidad de que la primera sea más frecuente que la segunda (1999, p.180).

Finalmente, para completar nuestro aparato metodológico, utilizaremos las nociones de Durkheim (1984, p.29) sobre el derecho. El autor afirma que, a raíz de la complejización de las sociedades, surgió un escenario en el que se aplican dos tipos de

derecho, el represivo y el restitutivo. El primero es heredero de las sociedades homogéneas en las que imperaba una moralidad común, y el castigo a las transgresiones que atentaban contra ella era severo e inmediato, pudiendo aplicarlo cualquier miembro de la comunidad (la administración del poder represivo estaba en poder de las masas). Según el autor, consiste en dañar a alguien menoscabando su honor, fortuna, libertad o de sustraerle algún objeto de su posesión.

El segundo concepto (derecho restitutivo) hace referencia a una sociedad moderna, en la cual al infractor se le requiere el cumplimiento de la ley o la restitución del daño causado por sus acciones. Para aplicarlo, o bien se fuerza a restablecer la acción impugnada, corrigiendo la desviación que haya sufrido, o bien se anula. El mantenimiento de este derecho es responsabilidad única de entidades especializadas (como la policía o los tribunales).

Ambos tipos de derecho conviven en las sociedades avanzadas, y para diferenciarlos a nivel de análisis, nos centraremos según lo anterior en los actores que lo aplican.

4. DISEÑO METODOLÓGICO

Con el objetivo de acercarnos a nuestro objeto de estudio, es esencial, en primer lugar, acudir a un paradigma teórico adecuado que nos permita aproximarnos a los aspectos que más interesen a nuestros objetivos. Para Sorlin, tanto el cine como la televisión exigen al investigador un enfoque diferente al que aplica a los libros o periódicos. Si como investigadores pretendemos estudiar la sociedad del siglo XXI a partir del material que se usa para transmitir, comunicar y persuadir, es necesario que renunciemos a leer el audiovisual de la misma manera en que leemos los textos, aprendiendo a interrogarlos de otra forma (Sorlin, 1985, p.247).

De acuerdo con Herranz (2018, p.226), el análisis de contenido es una técnica de investigación encaminada a la descripción objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto que poseen las comunicaciones, que tiene el fin de interpretarlas. Es un método que suele utilizarse para cuantificar datos secundarios, que procedan de la observación documental, y cuyo procedimiento trata de sistematizar cualquier tipo de

información en valores objetivos, ya sean auditivas visuales o escritas. Sus resultados suelen expresarse además en tablas numéricas.

Esta técnica se lleva a cabo a través de la codificación de las características relevantes del contenido de un mensaje para su posterior análisis.

En la aplicación de cualquier método de investigación, (ya sea una encuesta, un experimento, o el análisis de contenido como en nuestro caso,) el análisis del fenómeno puede dividirse en tres fases: La conceptualización, la planificación y diseño de la investigación, y la recolección y análisis de datos (Riffe et al, 2005, p.40). Seguiremos esta premisa para exponer las etapas en las que se puede dividir este apartado metodológico.

4.1. Conceptualización

La conceptualización del problema de investigación, y la correspondiente definición en categorías de los aspectos del contenido a analizar, estriban en la revisión bibliográfica relevante a nuestro tema de estudio.

La anterior revisión, nos ha permitido, como ya hemos evidenciado, el descubrimiento de perspectivas teóricas pertinentes. Igualmente, nos servirán para decidir las estrategias de muestreo y las categorías analíticas en que se basará nuestra metodología: el análisis de contenido.

A nivel metodológico, el proyecto se apoya en la aplicación del análisis de contenido. Daniel Riffe et al. (2005, p.25) definen esta técnica como el examen sistemático y replicable de los símbolos de la comunicación, a los que se asignan valores numéricos de acuerdo a normas de medición válidas, así como el análisis de las relaciones que se establecen entre esos valores utilizando métodos estadísticos. Su objetivo es describir la comunicación, extraer inferencias sobre su significado, o inferir del contenido su contexto, tanto de producción como de recepción.

El análisis de contenido cuantitativo es uno de los métodos de investigación que más se aplican en el campo de la Comunicación. Como ya se ha comentado anteriormente, sirve para obtener descripciones precisas de la estructura del mensaje y sus

componentes; trazar la evolución del mensaje y encontrar regularidades o patrones o inferir el impacto del audiovisual en la audiencia. Sus características ya citadas, lo convierten en pertinente para los estudios que precisan una aproximación sistemática al análisis de los mensajes, cuya naturaleza, en este caso, es audiovisual.

Respecto a los objetivos de nuestra investigación, consideraremos al medio audiovisual (la serie *Curb your enthusiasm*) en su dimensión expresiva, buscando en los textos a analizar registros de conductas transgresoras de la normatividad social, y conductas sancionadoras a estas contravenciones.

El uso del análisis de contenido es pertinente para nuestra investigación dado que, según Riffe et. al. (2005, p.26), permite articular las relaciones entre los medios y sus contextos sociales de producción, integrando sus presencias y ausencias en un marco teórico que les dé sentido.

De acuerdo con Manganello y Fishbaim (2009), aunque la aplicación de una teoría al análisis de contenido puede no ser esencial para algunos estudios, ésta puede dotarlos de una fundamentación sólida. La teoría sustentadora puede justificar la investigación, ofrecer un marco teórico que una el contenido a sus efectos inferidos, y servir como guía para el desarrollo de las categorías analíticas (p.32). En nuestro estudio, acudiremos a la teoría para poder establecer una categorización adecuada a nuestros objetivos.

4.2. Planificación y Diseño de la Investigación

Esta sección del apartado metodológico, se ha dedicado a detallar los pormenores del muestreo polietápico en que se basa nuestra investigación.

En primer lugar, se ha seleccionado la fuente de contenido (serie) de manera intencional, ya que responde a los intereses de nuestra investigación. Coincide en este caso con nuestra unidad de análisis. Todos los capítulos de la serie están disponibles en la plataforma de “Video bajo Demanda” *HBO*.

En segundo lugar, y en lo concerniente a la selección de los periodos temporales, se ha decidido que la población seleccionada contemple todos los años de emisión de la serie,

desde su primera temporada hasta la actual (2000-2019). Este periodo coincide con las dos primeras décadas del siglo XXI. Todos los capítulos de la serie estrenados dentro de ese tiempo se consideran nuestro universo o población.

Debido al reducido número de capítulos (100) y a al desconocimiento inicial acerca del número de situaciones de infracción de la norma y su distribución, resultaría ineficaz realizar un muestreo aleatorio probabilístico. Hemos optado pues por realizar un muestreo preliminar visionando 20 capítulos seleccionados al azar de entre todas las temporadas. El resultado fue la estimación de una media de 45-50 situaciones humorísticas por capítulo, infiriendo unas 4500 situaciones cómicas en el conjunto de la sitcom. Identificamos además en este muestreo las situaciones humorísticas en las que se transgredía la norma. Obtuvimos así la estimación del porcentaje de las situaciones cómicas que representaban la conducta infractora con respecto del total: 2,42%, o lo que es lo mismo, una media de una transgresión normativa por capítulo.

Debido a que nuestro interés fundamental el estudio de la transgresión a la norma, entendemos que el muestreo intencional no probabilístico es adecuado a nuestros intereses ya que queremos mostrar un rasgo concreto de la población (cada una de las situaciones de ruptura de las normas sociales que son representadas en la serie). Siguiendo con lo anterior, como unidad de muestreo se han seleccionado las conductas (transgresoras y sancionadoras). Cada vez que se ha presentado una situación humorística que incluyese las conductas anteriores, ésta ha sido codificada.

Con respecto al contenido, se plantea en este caso la necesidad de establecer un muestreo intencional de éste, de modo que elijamos lo que sea relevante para nuestros objetivos. Según los intereses de la investigación, nos centraremos en la figura protagonista, y constituirán la unidad de muestreo todas aquellas conductas del protagonista (Larry) en las que perpetre una conducta transgresora de la norma. Así mismo, se analizarán también las conductas sancionadoras que imponen el resto de personajes ante los comportamientos infractores de Larry.

Según lo desarrollado con anterioridad, el sistema de categorías se ha elaborado de forma deductiva de acuerdo con la teoría analítica que clasifica los tipos de normas sociales y las sanciones, así como los tipos de situaciones humorísticas.

4.3. Categorías

Las categorías planteadas en este caso son:

- **En lo relativo a las normas:**
 - Tipo de norma transgredida (Según el modelo teórico de Elster). (Variable categórica nominal politómica).
 - Norma social. De acuerdo con la teoría, esta categoría es susceptible de dividirse en un conjunto de subcategorías:
 - Subtipología específica de la norma social.
 - Norma laboral
 - Norma sobre la propina
 - Normas sobre hacer cola
 - Normas de equidad
 - Normas políticas
 - Códigos de honor
 - Normas de etiqueta
 - Normas sobre la regulación del dinero
 - Normas sobre la bebida.
 - Norma moral.
 - Norma quasi-moral. Son condicionales respecto a la conducta observada de otros agentes.
 - Convención social. Seguir las redanda en el interés individual de cada agente al seguirla, no tienen por qué requerir ningún tipo de sanción.
 - Norma legal. Dependen de la existencia de fuerzas de orden público que vigilen su cumplimiento.
 - Tipología de la micropenalidad. (Variable categórica nominal politómica).
 - Actividad.
 - Del tiempo.
 - De la forma de ser.
 - Del cuerpo.
 - De la palabra (insolencias).
 - De la sexualidad.
 - Otra.
 - Tipología de contenido de la norma. (Variable categórica nominal dicotómica).

- Condicional.
- Incondicional.
- Emoción asociada al observador (Variable categórica nominal dicotómica)
 - Desprecio.
 - Indignación.
- Emoción asociada al transgresor. (Variable categórica nominal dicotómica)
 - Vergüenza.
 - Culpa.

- **En lo relativo a la sanción impuesta**

- Tipo de derecho aplicado.(Variable categórica nominal dicotómica).
 - Represivo.
 - Restitutivo.
- Tipo de castigo. (Variable categórica nominal dicotómica).
 - Positivo.
 - Negativo.
- Acción asociada al observador. (Variable categórica nominal dicotómica).
 - Evitar, ostracismo.
 - Castigo activo.
- Acción asociada al transgresor. (Variable categórica nominal dicotómica).
 - Evasión, ocultación.
 - Reparación del daño.

En lo relativo a la estructura cómica

- Lugar en la estructura cómica (Variable categórica nominal dicotómica).
 - Conducta en la premisa
 - Conducta en el remate.
- Tipo de situación humorística (Variable categórica nominal politómica).
 - Gag verbal.
 - Gag físico.
 - Situación humorística basada en acciones verbales.
 - Situación humorística basada en acciones físicas.

Todas estas categorías se recogen en la ficha de codificación, para facilitar el posterior tratamiento de los datos. Además, dado que en general operaremos con variables nominales, existe la posibilidad de crear tablas de contingencia que pongan en relación pares de variables. Estas operaciones se han realizado mediante el programa de procesamiento de datos estadísticos SPSS.

5. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

El objetivo de este apartado es el de hacer explícita la presentación de los principales resultados de los análisis realizados a los datos cuantitativos, a través de la utilización de tablas y gráficos. Asimismo, se ha procedido a contrastar los principales resultados descritos con las preguntas de investigación y los objetivos planteados al inicio de este estudio. Trataremos de ofrecer una explicación de las razones por las que se cumplen o por las que no lo hacen. Entendemos como fundamental una fase del análisis en la que establezcamos un diálogo (discusión) entre los datos recogidos, el estado de la cuestión y nuestra propia reflexión.

5.1. De lo general a lo particular: identificación de situaciones humorísticas

Dado que nuestro interés estriba principalmente en el análisis de situaciones humorísticas que impliquen la violación de normas sociales, que es un aspecto concreto, es menester explicar además cómo se realizó el acercamiento a la generalidad de las situaciones cómicas de la serie. A continuación recogemos los resultados de la aproximación inicial al objeto de estudio, necesaria para enfocar posteriormente las herramientas metodológicas a la infracción normativa.

En primer lugar, se realizó un muestreo preliminar visionando 20 capítulos elegidos al azar de entre todas las temporadas. Se identificaron una media de 45-50 situaciones cómicas por capítulo, infiriendo unas 4500 situaciones cómicas en el total de la serie. Se contemplaron las cuatro categorías ya explicitadas de acuerdo con la teoría de Merluzzi (2010, pp.56-58): gag verbal; gag físico; situación humorística basada en acciones verbales y situación humorística basada en acciones físicas.

Dado que nuestro interés fundamental radica en las situaciones cómicas relacionadas con la transgresión de las normas sociales, se estimó que éstas corresponden a un porcentaje de 2,42% del total de las situaciones cómicas. Por lo tanto, se produciría una media aproximada de una trasgresión en cada capítulo.

El razonamiento seguido para identificar la muestra necesaria para el estudio de la transgresión normativa se basa en que, dado que se trata un número relativamente pequeño de trasgresiones por capítulo, resultaba conveniente analizarlas todas. Por

tanto, nuestro muestreo intencional se basa en analizar los 100 capítulos. Una vez visionados todos los capítulos, se identificaron 109 situaciones de transgresión de la norma en el total de la serie.

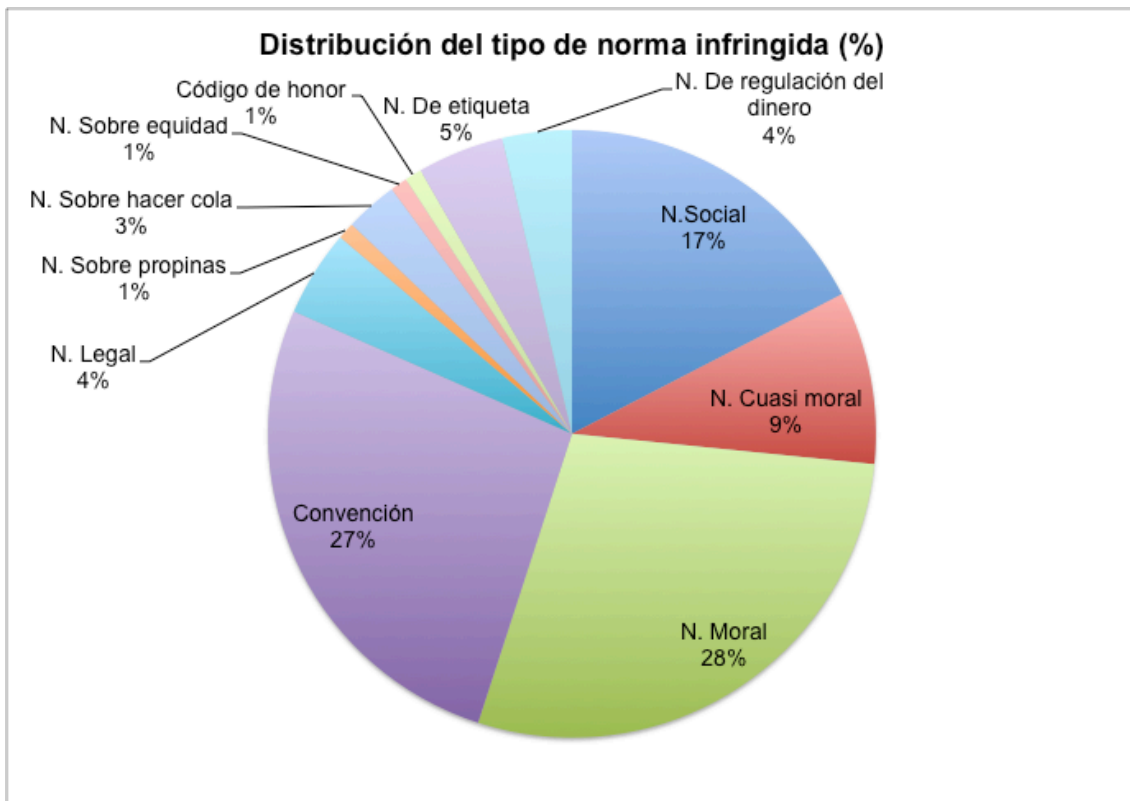
A partir de esos datos, nuestra intención fue profundizar en las características concretas de estas situaciones de transgresión social, es decir, el tipo de norma transgredida que se representa con más frecuencia, las que no están representadas, la temática, comprobar si aparecen siempre en el planteamiento de la situación cómica, etc. y hacer lo propio con las sanciones.

Tras el procesamiento de los datos recogidos en el programa estadístico de SPSS, en consonancia con el cumplimiento de nuestros objetivos, y siguiendo la perspectiva teórica de la sociología del cine, se exponen a continuación una serie de tablas y gráficos que resumen los resultados obtenidos.

De acuerdo con la teoría formulada por Jon Elster, la literatura especializada ha tratado largamente la importancia de las normas sociales para la regular el comportamiento así como el mecanismo con el que operan. Según el autor, la naturaleza social de las normas, reside en dos hechos: el primero, es que son compartidas, y el segundo que se mantienen gracias a las sanciones que otros imponen a los transgresores. Elster afirma que una norma social es la expectativa común de que los otros reaccionarán a determinado comportamiento en una manera determinada (2007, p.196). Basándose en lo anterior, su propuesta teórica es crear una distinción general entre normas sociales y normas morales, Estableciendo además líneas divisorias con otros fenómenos relacionados: normas legales y convenciones (Elster, 2007, p.100).

Tras clasificar según la teoría de Elster las 109 situaciones de infracción de la norma identificadas, hemos obtenido la anterior figura que resume su distribución en porcentajes de acuerdo a las categorías. Destaca, en primer lugar, el porcentaje referido a la transgresión de normas morales, con un 28%. Las normas morales, tienen como característica definitoria su *incondicionalidad*. Siguen el esquema lógico: “*Haz X; No hagas X*” (Elster, 2007, p.354). Su transgresión generaría indignación en el observador, la cual desencadenaría la pena para el infractor. Este último, sentiría culpa, y trataría de deshacer el daño causado (Elster, 1999, 2007,2009).

Gráfico 1: Tipo de norma infringida (%) según la clasificación de Elster, en 109 situaciones de la serie *Curb your enthusiasm*.



Fuente: Elaboración propia.

En efecto, es numeroso el número de ocasiones en el que Larry actúa de manera egoísta e ignora normas incondicionales de contenido ético. Ocurre frecuentemente dentro de su matrimonio, como aparece en el capítulo tercero de la segunda temporada, en el que Larry, siendo consciente de que es su aniversario, decide pasar el día jugando al golf con su mejor amigo en vez de dedicarle atenciones a su mujer. Acciones como la descrita, que se repiten a lo largo de la serie, luego le generan culpa e intenta compensarla por su comportamiento, logrando que Sheryl lo acabe perdonando. Sin embargo, es en el séptimo episodio de la sexta temporada cuando se rompe esta tendencia y también el matrimonio: Larry ignora a su esposa que lo llama para despedirse pues piensa que va a morir en un accidente de avión. Ella sobrevive, pero termina su relación con Larry en un ejemplo de castigo extremo.

Es relevante, asimismo, el porcentaje correspondiente a la transgresión de convenciones sociales (27%). Como afirma Elster, a menudo éstas son arbitrarias (Elster,1999, p.

198). En efecto, nuestro personaje Larry, protagoniza un número variado de situaciones en las que se hace explícito que se niega a seguir una convención social, precisamente por su carácter arbitrario. En algunas ocasiones, es ignorante de su existencia, y tras infringirla, inmediatamente recibe un toque de atención por parte de quienes lo presencian. Es el caso del cuarto episodio en la novena temporada: Larry pregunta a sus amigos cuánto pesan ya que el piloto de su avión privado necesita ese dato. Por ello, sus amigos se indignan y lo abroncan, explicándole la existencia de una norma acerca de no preguntar a nadie sobre su peso, ya que es una información que se considera íntima.

En otras ocasiones, sin embargo, Larry ignora de forma consciente algunas convenciones, con actitud desafiante. Es el caso del segundo episodio de la cuarta temporada, donde Larry evita cantar cumpleaños feliz a su amigo porque según él, odia esa canción y nunca la canta. Este tipo de comportamiento se repite también en el sexto episodio de la novena temporada, donde evita chocar su copa como los demás en medio de un brindis. Larry afirma que brindar es una costumbre idiota y que, al no entender su sentido, prefiere no participar. En estas ocasiones, aunque los personajes que lo rodean le preguntan el porqué de su comportamiento y se lo recriminan. La respuesta de Larry en la mayoría de los casos es que no entiende la utilidad de la norma (es decir, se queja de tener que acatarlas a pesar de su arbitrariedad).

Asimismo, es necesario contemplar el porcentaje de infracción de normas sociales obtenido. Éstas dependen irremediabilmente de que el agente sea observado por otros. Su forma es condicional, debido a que el actor decidirá abstenerse de quebrantar la norma, o hacerlo en secreto si anticipa que será observado. En estos casos, la infracción, generaría desprecio en el observador, y reacciones de evasión y ostracismo respecto al infractor. Las tendencias derivadas de la transgresión serán huir o esconderse (Elster, 1999, 2007, 2009). Gracias a la teoría de Elster, podemos distinguir algunos tipos específicos de normas sociales (de etiqueta, sobre hacer cola, sobre la regulación del dinero) de modo que contemplando de forma agregada el porcentaje de norma sociales transgredidas junto con aquellos subtipos, obtendríamos un 32% del total. La expectativa de esta investigación no preveía que efectivamente se viesan representadas tantas subcategorías específicas de la norma social.

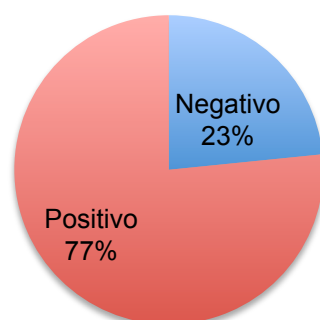
La tendencia del protagonista desdeñar reglas se ve reflejada en numerosas situaciones en las que Larry, por su desinterés y falta de atención, es castigado con el ostracismo. Uno de los ejemplos paradigmáticos aparece en el quinto episodio de la cuarta temporada: nuestro protagonista ignora varias veces de forma deliberada el consejo de sus amigos acerca de recoger su taquilla, como hacen ellos. El desorden de ésta se convierte finalmente en el motivo por el que lo expulsan a él y a su mujer del club social al que pertenecen.

Dentro de las tipologías específicas de normas sociales, destaca la tendencia a la ruptura de las normas de etiqueta (5%). La actitud desafiante de Larry aparece claramente en este tipo de situaciones, y lo convierte en un quebradero de cabeza para sus allegados, que lo recriminan constantemente por acciones como abandonar una fiesta antes de que se sirvan los postres o empezar a comer aunque no hayan servido a todos los comensales.

En relación con lo anterior, como podemos observar en el gráfico 2, el porcentaje de castigos positivos aplicados al protagonista tras la transgresión de la norma es significativamente alto (un 77% del total). Recordemos que el castigo positivo consiste en que quien lo aplica, realiza una conducta no deseada por quien lo recibe. En esta serie, se repiten constantemente los reproches hacia Larry por parte de su círculo más cercano. El 23% restante, corresponde a aquellas situaciones en las que los interlocutores de Larry suprimen algún tipo de recompensa por su comportamiento. Además del ejemplo del brindis, ya comentado anteriormente, en el cual se producen ambos tipos de sanción encontramos otras conductas nos ayudan a ilustrar la teoría. En el noveno capítulo de la primera temporada, Larry quebranta una norma de regulación del dinero, tratando de sobornar a un farmacéutico para que lo atienda antes que al resto. Como respuesta, el dependiente lo expulsa de la tienda (suprimiendo la “recompensa” de atenderlo).

Gráfico 2. Tipo de castigo aplicado (%) a las infracciones a la norma en 109 situaciones de la serie Curb your enthusiasm..

Tipo de castigo aplicado (%)



Fuente: elaboración propia.

Son, sin embargo, mucho más frecuentes las situaciones en las que Larry se ve inmerso en discusiones con sus amigos e interlocutores, quienes lo abroncan de forma continuada por infringir las normas. Estas peleas verbales son recurrentes en el show, puesto que constituyen situaciones ideales para construir gags, tanto verbales como físicos. Un ejemplo sucede en el último capítulo de la cuarta temporada, en el que Larry se cuele en una fila para comprar entradas. Acto seguido el plano se abre y el espectador puede ver a una multitud rodeándolo y abroncándolo por saltarse el orden.

La relevancia de la tabla cruzada siguiente consiste en recoger los tipos de normas que transgrede Larry y relacionarlos con la reacción emocional que hemos observado en sus conocidos y familiares. Según lo afirmado por Elster, la infracción de una norma social provocaría en quienes la contemplan emociones de desprecio y aislamiento del infractor. Por el contrario, la infracción de normas morales acarrearía una encendida indignación en el observador.

Tabla 1. Tabla cruzada: Tipo de norma infringida frente a la emoción asociada al observador según la clasificación de Elster.

		Emoción asociada al observador	
		Desprecio	Indignación
Tipo de norma	N.Social	17	2
	N. Cuasi moral	6	4
	N. Moral	1	30

Convención	24	5
N. Legal	1	4
N. Sobre propinas	0	1
N. Sobre hacer cola	2	1
N. Sobre equidad	1	0
Código de honor	0	1
N. De etiqueta	3	2
N. De regulación del dinero	4	0
N.Social	17	2

Fuente: Elaboración propia

En términos generales, los datos coincidirían en parte con el fundamento teórico descrito. La ruptura de las normas morales provoca una reacción indignada en quienes observan la transgresión. Son muy frecuentes las broncas y recriminaciones a Larry, especialmente por parte de Susie, personaje que encarna a la esposa de su mejor amigo. Por otro lado, aunque Elster entiende que la reacción de quien contempla una infracción de la norma social está asociada a la evasión del infractor, en la serie no siempre se refleja este hecho. Somos conscientes de que la propia naturaleza cómica y ficticia del show, prefiere que los personajes reaccionen en función de sus intereses.

Atendiendo a los resultados de la tabla nº 2, la coincidencia con la teoría parece un poco más clara. En este caso, se recogen, de forma cruzada, las distribuciones del tipo de infracción de la norma junto con las emociones asociadas al transgresor de las anteriores, que en el caso que nos ocupa es el personaje de Larry David. En relación con lo explicado en la tabla anterior, y según la teoría que utilizamos, el sentimiento de indignación en el observador que se genera cuando contempla una infracción moral, produciría a su vez pena en el transgresor, que se transformaría en culpa y en la búsqueda de resarcir el daño. Por otra parte, la ruptura de una norma social debería provocar desprecio en el observador, desencadenando en el infractor tendencias a la acción como huir o esconderse, que derivan de la vergüenza. Contemplando la ruptura de las normas morales, hemos detectado que sí se genera en Larry el sentimiento de culpa, ya que su tendencia a la acción suele consistir en esos casos en intentar deshacer el daño causado. Los ejemplos de la ruptura de la norma moral referidos a su mujer

citados anteriormente, desencadenan intentos de Larry por volver a ganarse el favor de Sherry: contrata una banda de música para su aniversario, le hace diversos regalos, crea un papel para ella en su serie... Entendemos que muchas de estas acciones se producen a consecuencia de infracciones anteriores.

Tabla 2. Tabla cruzada: Tipo de norma infringida frente a la emoción asociada al transgresor según la clasificación de Elster.

		Emoción asociada al transgresor	
		Vergüenza	Penas, Culpa
Tipo de norma	N.Social	17	2
	N. Cuasi moral	8	2
	N. Moral	3	28
	Convención	22	7
	N. Legal	1	4
	N. Sobre propinas	0	1
	N. Sobre hacer cola	2	1
	N. Sobre equidad	1	0
	Código de honor	0	1
	N. De etiqueta	3	2
	N. De regulación del dinero	4	0
	N.Social	17	2

Fuente: Elaboración propia.

Atenderemos, por otro lado, a las emociones de Larry cuando transgrede normas sociales. Hay ocasiones en las que sí identificamos vergüenza en sus reacciones, como por ejemplo en el segundo capítulo de la quinta temporada, cuando utiliza el baño de minusválidos y es abroncado por uno de ellos. En esta ocasión, se muestra arrepentido, y su tendencia a la acción coincide con la evasión que identifica Elster.

Sin embargo, la propia personalidad de Larry (que Wright denomina de agitador) hace que rompa muchas de estas normas de forma consciente y desvergonzada, como el caso de la taquilla sucia del club antes mencionada. Sí que es cierto que identificamos la

tendencia a huir tras sus rupturas de la norma social: Larry sabe que está haciendo algo prohibido, y se esfuerza por evadir las consecuencias de sus acciones.

La importancia de la tabla 3, que comentaremos a continuación, reside en comprobar la relación cruzada entre la variable que mide el tipo de norma transgredida y aquella que contempla el tipo de derecho aplicado. Como ya se ha explicado anteriormente, según describe Durkheim, el derecho represivo es aquel que contempla castigar al infractor dañando su honor, su fortuna, su libertad o sus posesiones. El derecho restitutivo se aplica a un infractor requiriéndole que restituya el daño que causaron sus acciones. Mientras que la aplicación del primero depende de los propios ciudadanos, las únicas entidades capaces de ejercer el segundo serían los tribunales y otras instituciones jurídicas.

Tabla 3. Tabla cruzada: Tipo de norma social según la clasificación de Elster y tipo de derecho aplicado según Durkheim.

Tipo de derecho aplicado (Durkheim)		Derecho represivo	Derecho restitutivo
Tipo de norma	N.Social	18	0
	N. Cuasi moral	10	0
	N. Moral	31	0
	Convención	29	0
	N. Legal	0	5
	N. Sobre propinas	1	0
	N. Sobre hacer cola	3	0
	N. Sobre equidad	1	0
	Código de honor	1	0
	N. De etiqueta	5	0
	N. De regulación del dinero	4	0

Fuente: Elaboración propia.

De acuerdo a los datos recogidos, Larry infringe normas legales en cinco ocasiones: robando un tenedor; robando servilletas; llevando droga al aeropuerto; aparcando donde no debe y desacatando la autoridad de un policía. En todas estas ocasiones se refleja en

la serie cómo es detenido por los policías, cómo se le entrega una multa, e incluso su comparecencia en los juzgados.

Sin embargo, el interés de este estudio reside precisamente en cómo se castigan las infracciones a normas informales, es decir, cómo los agentes sociales castigan al infractor en la serie *Curb Your Enthusiasm*. Como ya se ha comentado anteriormente, la mayoría de los castigos impuestos a Larry por su entorno social varían desde sanciones laxas (como señalarle su transgresión o increparle por sus acciones), hasta castigos mucho más severos (anular acuerdos laborales con él e incluso expulsarlo de sus redes sociales).

Los primeros, las sanciones leves, son mucho más frecuentes y no suelen sustentar el peso de la trama, sino que se imbrican en las situaciones cómicas. Un ejemplo claro sería la relación con Susie, la exagerada mujer de su mejor amigo. Ella actúa como agente sancionador de la conducta de Larry en multitud de ocasiones, debido a su cercanía con él. La serie coloca a Susie en muchas ocasiones como antagonista histriónica de Larry, generando dinámicas humorísticas en las que el espectador sabe que Larry va a hacer algo incorrecto y va a ser reprendido por ella, creando gags verbales durante su discusión, que alimenten la carga cómica de la serie. En el mismo sentido, se repiten asimismo varias situaciones donde la conducta desconsiderada de Larry es sancionada obligándolo a participar en galas y eventos benéficos que desagradan al protagonista.

Atendiendo a las sanciones más estrictas, podríamos considerar que escalan en intensidad con el desarrollo del show. Una de las más relevantes ocurre en las primeras temporadas: debido a las múltiples incorrecciones de Larry con diversos directivos de cadenas de televisión estadounidense, nuestro protagonista debe abandonar el proyecto de serie en el que quiere trabajar porque todas le vetan. Este hecho influye en la trama ya que Larry es expulsado durante un tiempo de la esfera del entretenimiento de la cual forma parte.

Asimismo, el incidente con su taquilla, que acaba con su expulsión del club de golf, es un duro revés para el protagonista: vemos cómo se ve obligado a buscar otros clubes que lo acepten, para lo cual debe mentir sobre sus opiniones políticas e incluso sobre su confesión religiosa.

Finalmente, destaca como punto de inflexión en la serie la ruptura con su mujer. Tal como se ha explicado anteriormente, Sheryl termina su relación cuando él desoye su llamada de emergencia. El fin de su matrimonio supone para el personaje el deterioro de sus redes sociales: sus amigos toman parte decantándose por su exmujer (quien además era la única que incentivaba a Larry para sociabilizar), y lo condenan a una situación de aislamiento social.

Observamos a través de estos ejemplos cómo las infracciones de nuestro protagonista son castigadas con el ostracismo social. Entre gag y gag, por tanto, la serie parece corroborar que, efectivamente, la transgresión continuada de las normas sociales termina por aislar al infractor por no adecuarse a éstas.

A continuación, dirigiremos nuestra atención a la anterior tabla cruzada 4, que pone en relación los tipos de situación humorística identificados en la transgresión normativa con el lugar que ocupa esta infracción en la estructura del chiste.

Tabla 4. Tabla cruzada: Tipo de situación humorística según Merluzzi y lugar ocupado en la estructura del chiste.

		Lugar en la estructura del chiste	
		Premisa	Remate
Tipo de situación humorística	Gag verbal	26	6
	Gag físico	19	4
	Situación humorística verbal	35	3
	Situación humorística física	13	1

Fuente: Elaboración propia.

Podemos observar como en la gran mayoría de las situaciones humorísticas identificadas en las que se vulneran normas sociales, esta transgresión sucede en la parte correspondiente a la premisa. Sólo unas pocas transgresiones se producen en el remate, la mayoría en forma de gags. Estas situaciones se caracterizan por integrarse como situaciones humorísticas cortas dentro de la trama, que se agotan en sí mismas, por eso se han catalogado como remates. Destaca para ilustrarlo un gag verbal en el sexto

episodio de la décima temporada, en la cual Larry está sentado leyendo el periódico en una sala. Una enfermera le pregunta que si desea ver al médico. Nuestro protagonista responde que no, que está esperando allí porque es una sala de espera.

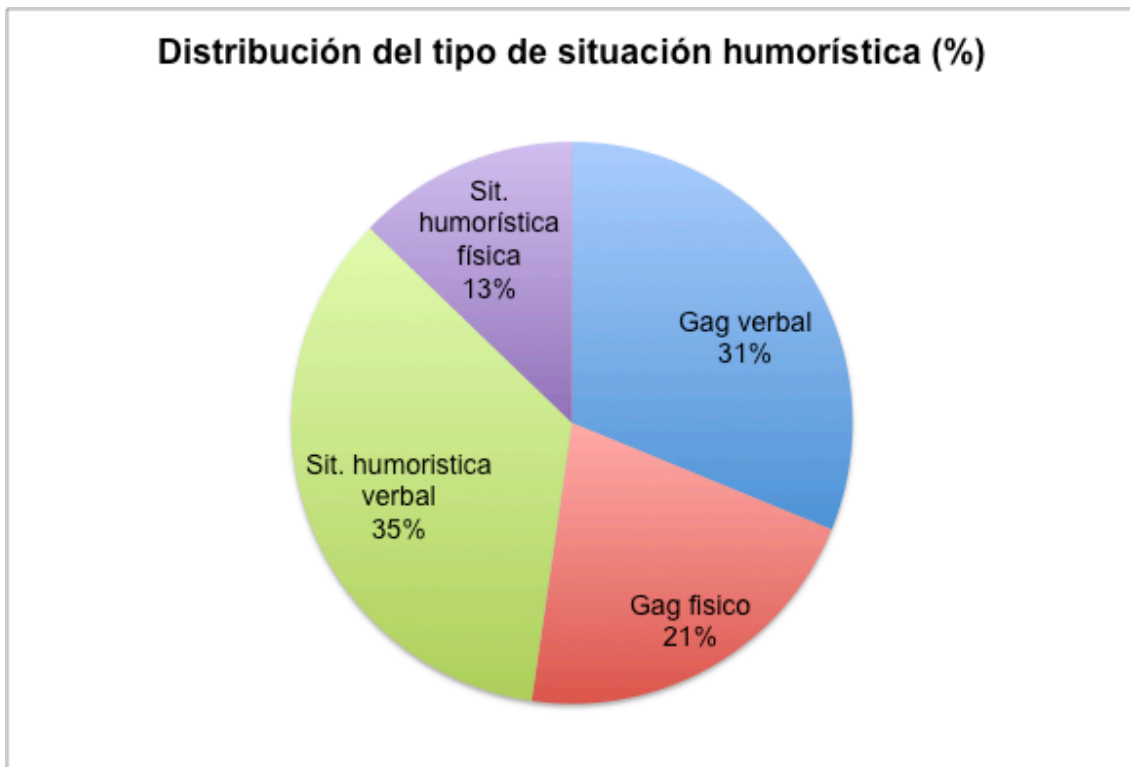
Respecto al hecho de que se hayan identificado como premisa una gran mayoría de infracciones sociales, se debe a que, durante la recopilación de datos, se ha considerado tanto el establecimiento del tema, como la actitud de Larry, tal como se recoge en la teoría. En muchas ocasiones, la norma encarna el propio tema de la situación humorística. Citamos para ilustrarlo el ya comentado ejemplo de la norma de no preguntar el peso. En este episodio, tras ser reprendido por intentar conocer cuánto pesan sus amigos, Larry se esfuerza en una serie de estrategias absurdas (y cómicas) para averiguarlo.

En lo referente a la actitud, es frecuente que nuestro protagonista adopte una postura extravagante o incluso estúpida a la hora de realizar acciones, o de entender lo que sucede a su alrededor. En el quinto episodio de la quinta temporada, Larry espera en la cola para automóviles de un restaurante de comida rápida para pedir su comida.

Asimismo, consideramos importante destacar que el protagonismo de las normas sociales para generar situaciones humorísticas verbales y físicas. A menudo la norma transgredida constituye uno de los temas centrales sobre los que gira el episodio, e incluso, como ya se comentado con anterioridad, el castigo impuesto a su transgresión genera puntos de inflexión para la trama global.

A la luz de los datos del gráfico 4, podemos observar los porcentajes en los que se han clasificado los escenarios de transgresión normativa en función del tipo de situación humorística que constituyen.

Gráfico 4. Tipo de situación humorística según Merluzzi en la representación de la transgresión a la norma (%).



Fuente: elaboración propia.

La situación humorística que se ha identificado con más frecuencia es la de tipo verbal. Ello quiere decir que, del total de casos analizados, a la hora de representar la ruptura de una norma social, un 35% de las veces, la ruptura normativa está específicamente ligada a la trama general de la serie. De acuerdo con lo explicitado por Merluzzi (2010, p.58), gran parte del peso cómico de un producto audiovisual recae en este tipo de situaciones. Es una forma de humor reflexionada y trabajada previamente, desde la concepción del propio guión, que idea un diálogo aparentemente normal, con el objetivo de gestar gradualmente la comicidad. Podemos relacionarlo en este punto con la estructura clásica del chiste: se establece una situación, mediante la actitud de los personajes y el tema, que escalará hasta que se produzca el remate.

Un ejemplo ocurre en el séptimo capítulo de la cuarta temporada. Larry acude como invitado a una fiesta *baby shower* de unos amigos. La particularidad es que la pareja ha contratado a una mujer que actúe como vientre de alquiler. Larry, comienza a hablar con ésta última acerca de su último proyecto, y sobre la intranquilidad que le genera tener que entregarlo a otros productores. A lo largo de la escena, el lenguaje utilizado por Larry parece encarnar una metáfora sobre el embarazo de su interlocutora, sembrando dudas en ella sobre qué hacer una vez dé a luz. Esta conversación con Larry

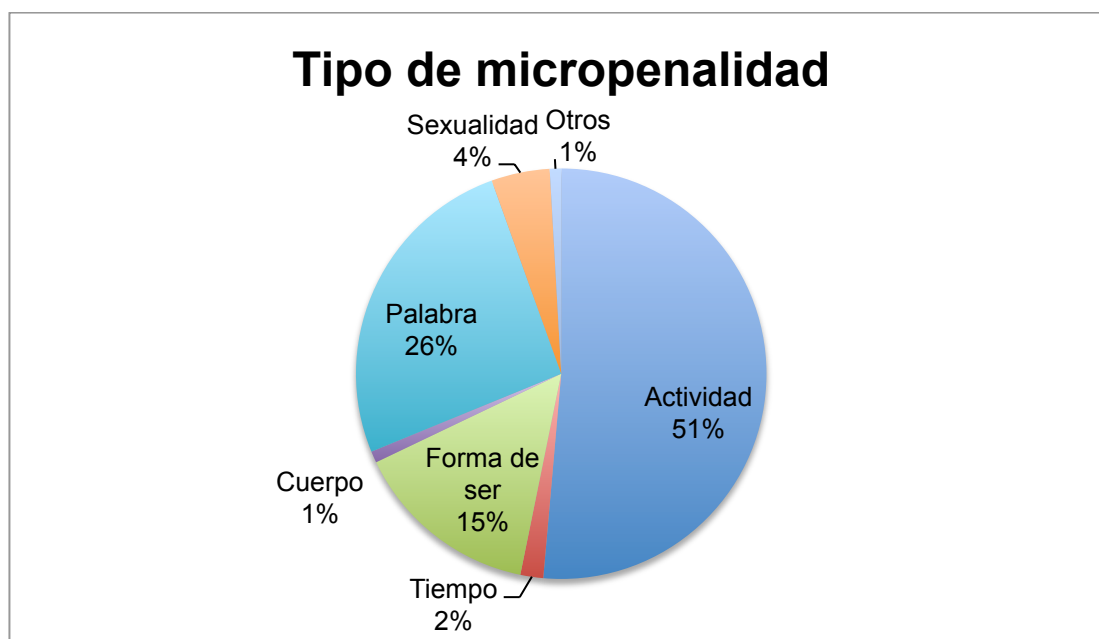
siembra la semilla de la duda en la decisión de la mujer, a la que vemos más adelante del capítulo huyendo del hospital con su bebé.

Son también numerosos los gags verbales (detentando un 31% del total de las situaciones estudiadas). El gag verbal es en esencia una herramienta humorística que busca la risa a través de la irracionalidad o y los malentendidos. Pueden generar risa por la confusión de ideas que transmiten, o por lo descabellado de su desarrollo. Al igual que el anterior, el gag verbal no constituye la base para sostener el peso cómico de la obra, pero actúa como estabilizador del ambiente humorístico. Lo usual es que se produzca en las intervenciones orales de personajes poco inteligentes o torpes, justificando así la incoherencia o torpeza de lo que pronuncian.

Los gags físicos también se producen con frecuencia, aunque en menor medida que los anteriores. Generan comicidad de a través de acciones físicas inusuales, aunque no necesitan estar relacionados directamente con la trama.

En el gráfico 2 se recoge la distribución del tipo de micropenalidad (según la teoría de Foucault) que se han identificado en las situaciones estudiadas. Destaca claramente el porcentaje correspondiente a la ruptura de micropenalidades de actividad, con un 51%.

Gráfico 2. Tipo de micropenalidad transgredida(%) según Foucault



Fuente: elaboración propia.

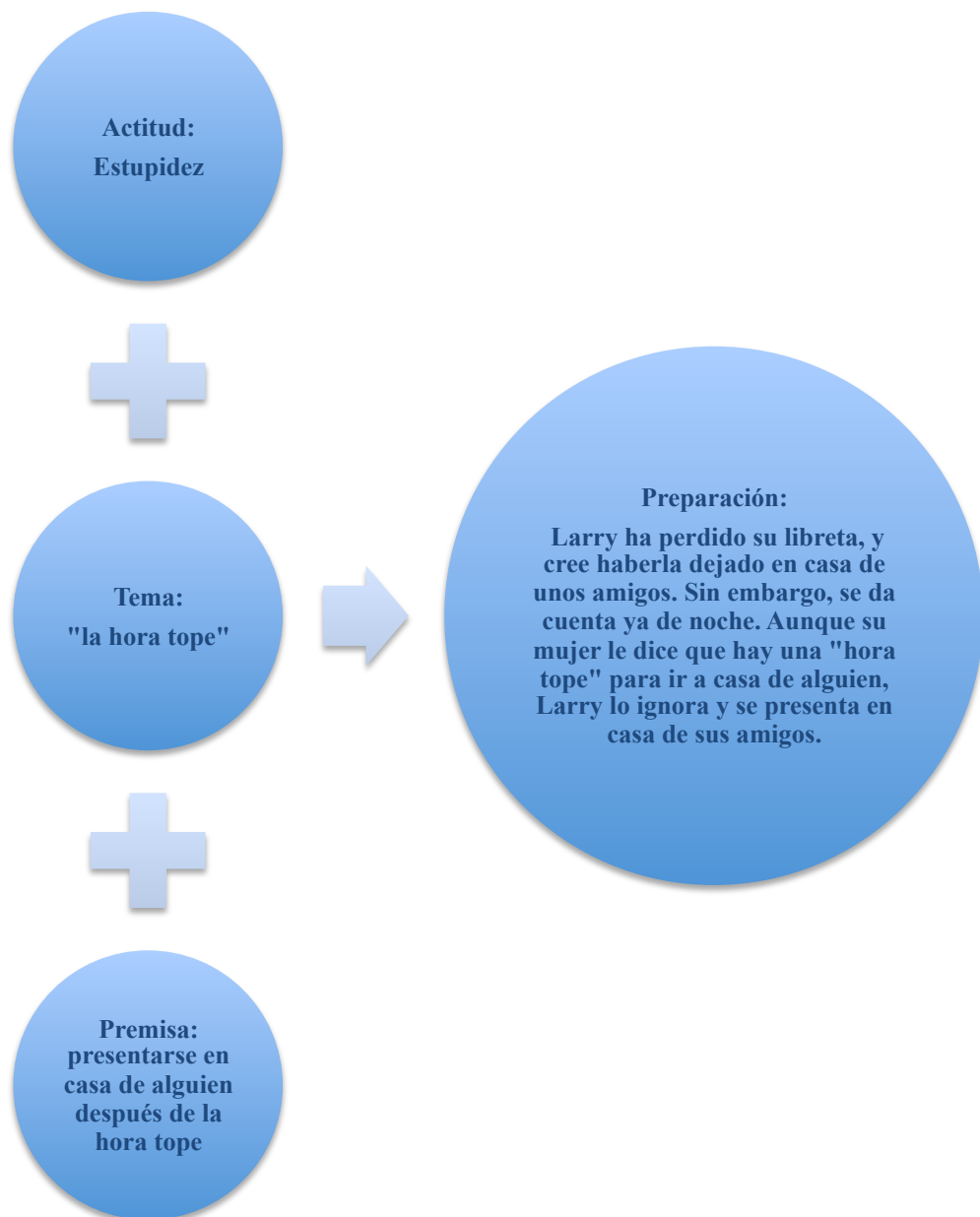
En efecto, el personaje de Larry entra en conflictos usualmente por su conducta. En el tercer episodio de la segunda temporada, nuestro protagonista comienza a silbar una melodía de Wagner y alaba su música. Inicia un conflicto con un judío que lo escucha, quien no entiende cómo puede ensalzar la obra de un compositor antisemita. Larry insiste en seguir silbando la melodía y generando una enemistad con el judío, que continuará a lo largo de las temporadas. Debemos apuntar que, en algunos casos, nuestro personaje permanece ignorante del daño de sus acciones. En el noveno episodio de la tercera temporada, Larry se come unas galletas navideñas horneadas por su mujer y su cuñada, ajeno al hecho de que la intención de las mujeres era utilizarlas como Misterio para Navidad.

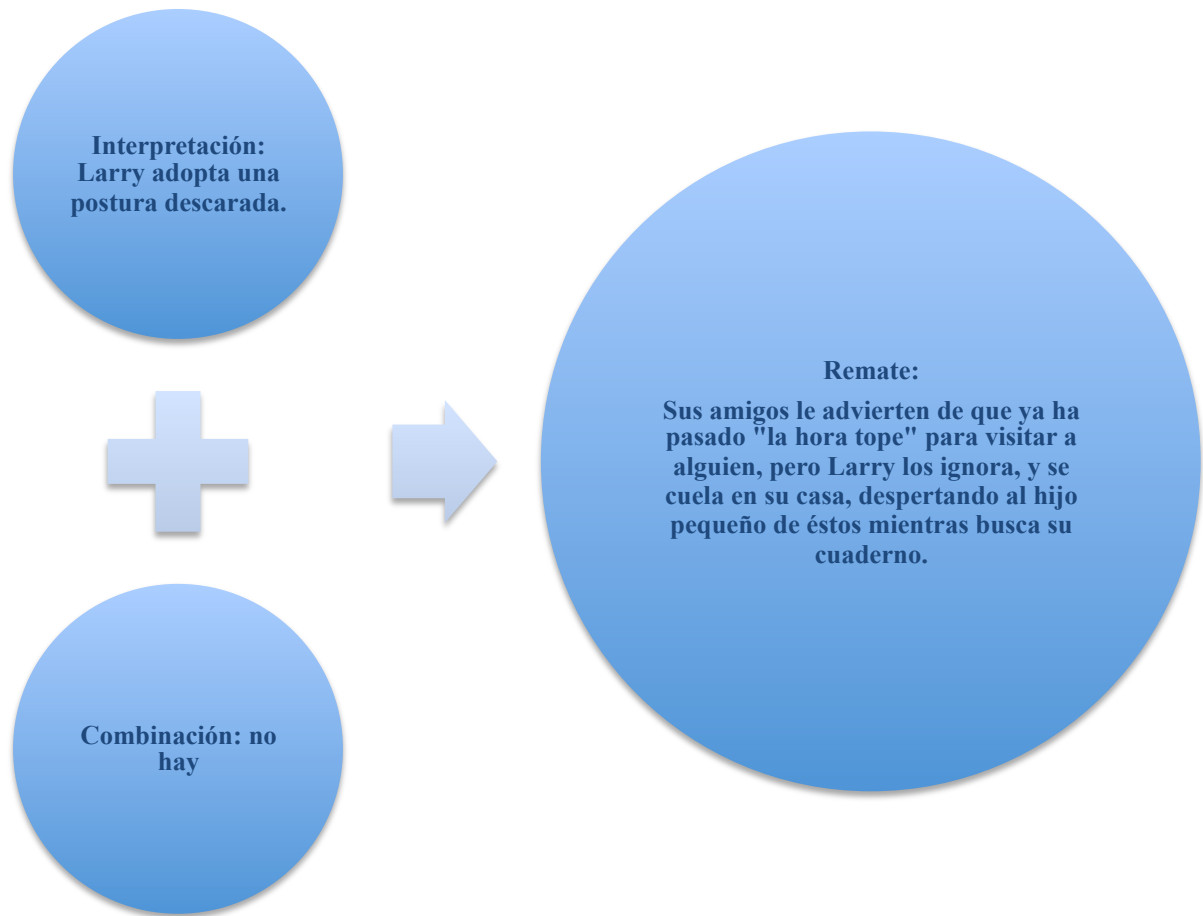
En consonancia, también es alto el porcentaje de ocasiones en las que Larry incurre en micropenalidades de palabra (21%). Son numerosas las ocasiones en las que Larry miente a sus interlocutores para evitar participar en encuentros sociales, o infringe códigos básicos de comportamiento, como dar las buenas noches (episodio octavo de la segunda temporada), o saludar a conocidos por la calle y otros eventos sociales (décimo episodio de la segunda temporada y quinto de la tercera). En estos casos, Larry admite que no participa de las normas porque le parecen inútiles o incómodas, no por desconocimiento de éstas.

El tercer porcentaje más alto de la distribución tiene también relación con esta actitud disidente de Larry. Un 15% de las ocasiones se ha identificado como ruptura de micropenalidades de la forma de ser. La serie retrata el personaje de Larry como egoísta y despreocupado, ajeno en cierta manera a las necesidades de quienes lo rodean. Ejemplos de esta conducta sería evitar cantar el cumpleaños feliz, no dar la mano a algunos de sus amigos, o ignorar lo que le comenta su mujer. La dualidad del personaje, también nos muestra escenarios en los que es incapaz de saber cómo comportarse, y sus infracciones a las normas derivan de su incapacidad para la sociabilidad. Sería el caso en el que muere la mascota de su mejor amigo y le da el pésame por SMS, o cuando su asistente rompe a llorar delante suya por una ruptura amorosa y él cambia de tema porque no sabe qué decirle.

Con respecto al último porcentaje relevante, el de la de ruptura de micropenalidades de la sexualidad (4%), son en su mayoría malentendidos o accidentes derivados de su torpeza: en el octavo capítulo le toca el pecho a la madre de su mejor amigo fortuitamente.

FIGURA 2. Ejemplo del análisis de una situación humorística en la que se transgrede la norma.





Fuente: Elaboración propia a partir de HBO (capítulo 6, El Cable)

- En la figura anterior, recogemos un ejemplo de cómo encaja una de las situaciones humorísticas identificadas durante del estudio dentro del esquema de la estructura del chiste. En la parte de la preparación, Larry ha perdido su libreta, y cree haberla dejado en casa de unos amigos. Sin embargo, se da cuenta ya de noche. Aunque su mujer le dice que hay una "hora tope" para ir a casa de alguien, Larry lo ignora y se presenta en casa de sus amigos. Transgrede en este punto así la norma social sobre la cual le ha advertido su mujer. En la parte del remate, sus amigos le advierten de que ya ha pasado "la hora tope" para visitar a alguien cuando le abren la puerta. Pero Larry los ignora deliberadamente, y se cuela en su casa, para buscar su cuaderno. Termina despertando al hijo pequeño de sus amigos, quienes finalmente lo echan de su casa.

6. CONCLUSIONES

El contenido del presente apartado consiste en la presentación de las principales aportaciones de esta investigación y sus reflexiones a la comunidad científica del estudio de las ciencias sociales en general y de la comunicación en particular.

Es nuestro interés mostrar la vinculación permanente entre objetivos, metodología y resultados que ha guiado la planificación, diseño y ejecución de esta investigación, por lo que estimamos conveniente dividir el contenido de este apartado en tres partes: una descripción del proceso de investigación llevado a cabo; las principales aportaciones propias y una búsqueda de aplicaciones a los resultados obtenidos.

A lo largo del presente trabajo, nos hemos propuesto comprobar si en la serie *Curb your Enthusiasm* se emplea el humor observacional para hacer visibles las normas sociales que operan en el seno de la sociedad. Para cumplir este objetivo general, nos hemos planteado atender una serie de objetivos específicos. Éstos pasan por indagar el papel del humor como indicador de fenómenos sociales; llevar a cabo una identificación y clasificación exhaustivas tanto de las normas sociales como de las sanciones representadas en la serie; y comprobar la posición ocupada por la representación de la norma y de su sanción dentro de la estructura cómica de la serie. Nuestra pretensión es por ello descriptiva.

Se ha abordado este objeto de estudio debido al interés que nos suscita el papel del humor como ilustrativo de las tendencias, convenciones y también normas sociales. Hemos asumido la perspectiva etnometodológica, característica por su interés en lo cotidiano y su enfoque microsociedad, que encajan con nuestro objeto de estudio. Asimismo, hemos actuado conforme a los postulados de la sociología del cine, centrándonos en la visión de Sorlin, asumiendo que el medio audiovisual reproduce la manera en que una sociedad se enfrenta a su realidad, poniendo de manifiesto *lo visible* mediante el proceso de la construcción fílmica. Hemos establecido la relación entre estas nociones con el proceso creativo cómico de la serie, que se produce mediante la observación de la realidad y su adaptación para reflejarla de forma humorística. En *Curb your enthusiasm*, las infracciones a la norma funcionan como hilo conductor de la

trama. Hemos dedicado una sección a la explicación de la estructura del chiste, y también hemos prestado atención a las maneras en que se materializa el humor en las series de comedia: los gags y las situaciones humorísticas. Se han estudiado así algunas claves sobre el humor, puesto que lo entendemos como mecanismo que nos permite acercarnos a aspectos de la realidad en que se produce.

Ha sido necesario describir algunas de las características principales del show que nos ocupa, por su formato innovador respecto al modelo clásico de sitcom. En particular, debe destacarse la duración de media hora, el rodaje multicámara, la eliminación de las risas enlatadas, el empleo de una gran variedad temática y la utilización frecuente de la ironía. Además, son diferenciales la forma que tiene para desdibujar los límites entre realidad y ficción a través de la técnica del *retroscripting* y la singularidad de actores interpretándose a sí mismos y la cierta “libertad” en sus procesos productivos. Hemos presentado además a Larry David, el actor protagonista, pero que también es el guionista y director de la serie. Conocer las particularidades del personaje como irreverente y adinerado judío de segunda generación, con rasgos antisociales y una personalidad peculiar, serán claves para estudiar su conducta.

En lo referente al estudio de las normas sociales, hemos acudido al cuerpo teórico establecido a través de la sociología analítica por Jon Elster. Esto nos ha permitido establecer categorías de clasificación de nuestros datos. Hemos prestado atención también al aspecto sancionador que opera en los comportamientos de transgresión a la norma.

Atendiendo al desarrollo de nuestro proceso metodológico, hemos explicitado en primer lugar la elección intencional de nuestra fuente de contenido: la serie *Larry David: Curb your enthusiasm*. En cuanto a la selección del periodo temporal, coincide con el tiempo de emisión de la serie (2000-2019) y sus 10 temporadas. Todos los capítulos emitidos han constituido la población o universo.

Del total de las situaciones humorísticas de la serie, hemos diferenciado la proporción de situaciones humorísticas basadas en la transgresión a la norma social (2,42%) de todas las situaciones humorísticas estimadas (4500), hemos decidido realizar un

muestreo intencional no probabilístico, en el que las unidades de análisis coinciden con el total de las situaciones humorísticas que incluyen la ruptura de la norma (109 casos).

La unidad de análisis de nuestra investigación ha sido la propia serie, mientras que la unidad de muestreo son todas aquellas conductas transgresoras llevadas a cabo por el protagonista de la serie.

Para la obtención y tratamiento de los datos, se han elaborado primero un conjunto de categorías pertinentes de acuerdo con la teoría sobre humor, normas y sanciones. Hemos aplicado la técnica del análisis de contenido. A través del programa de gestión de datos estadísticos SPSS, se ha generado una base de datos contemplando cada unidad de muestreo y las categorías en las que se incluye. A continuación, se calcularon los estadísticos descriptivos de cada categoría (para obtener sus distribuciones) y se generaron tablas cruzadas en función de los intereses de la investigación.

Los datos más relevantes han sido expuestos de forma gráfica y a través de tablas en el apartado de Resultados y Discusión. Además de describir los resultados más relevantes, los hemos puesto en relación con la teoría y los hemos conectado con ejemplo concretos de la serie. A continuación, recogemos los hallazgos más importantes y los relacionamos con los objetivos que hemos tratado de cumplir a lo largo de nuestra investigación.

- **El papel del humor observacional como indicador de fenómenos sociales.**

Tal y como hemos ido recogiendo anteriormente, hemos comprobado que el cómico, durante su proceso creativo, acostumbra a recapacitar sobre costumbres, acciones y fenómenos sociales que se distinguen por implicar a un vasto conjunto de personas (su público potencial). Al margen de entrar en consideración sobre cómo medir la calidad de un chiste o una situación cómica, a través del punto de vista adoptado, autores como Carter (2010), Cook (2007) y Byrne (2011) coinciden en señalar que los humoristas buscan la identificación del público con la situación que plantean. Es por ello que el humor trata sobre lo cotidiano. Encontramos en este punto el enlace con nuestro enfoque etnometodológico.

A través de este trabajo, hemos querido poner de relieve la reflexión cómica como herramienta de acercamiento a los fenómenos sociales que nos circundan. Del mismo modo que el científico social acostumbra a preguntarse sobre cuestiones sistemáticas y grandes tendencias, el humorista hace lo propio, aunque su finalidad sea distinta. Entendemos desde esta investigación que prestar atención a la labor de los cómicos puede ser muy útil para medir el pulso de la sociedad en la que se imbuyen. Partiendo de las temáticas más utilizadas en ciertos periodos (así como a los temas tabú), atendiendo al discurso de cómicos que den voz a distintas minorías, o simplemente exponiendo situaciones sobre las que no habría cabido reflexión, creemos que su labor va más allá de la elevación del estado emocional, sino que observada con la visión adecuada, se convierten en una valiosa fuente a la que acudir.

- **Representación de la transgresión a la norma social y su sanción.**

Atendiendo a los resultados que hemos obtenido tras la recolección, categorización y tratamiento de los datos, podemos recoger aquí algunas de las revelaciones más interesantes al hilo de nuestra investigación.

En primer lugar, hemos observado que la infracción de normas morales tiene un gran peso en la serie. Coincidiendo con la teoría de Elster, en los casos en los que infringe la norma y su entorno lo sanciona, Larry hace explícito su sentimiento de culpa y trata de resarcirse por su comportamiento. En el mencionado ejemplo sobre la ruptura con su mujer, Larry llega al punto de escribir un personaje basado en ella para volver a ganarse su favor. Entendemos que en este caso, la representación audiovisual de la transgresión normativa sí coincide con la teoría de Elster.

Asimismo, también encontramos concordancia en el caso de la representación de la infracción de convenciones. La reacción sancionadora por parte de sus interlocutores suele ser más leve, y además es frecuente que Larry haga explícita su incomodidad e incomprensión por tener que seguir una convención arbitraria.

El caso de la representación de la transgresión a la norma social es algo más ambiguo, aunque debemos reconocer nuestro propio estupor ante el hecho de que muchas de las categorías específicas de norma social formuladas por Elster aparecen representadas: normas sobre hacer cola, normas sobre el uso del dinero, normas de etiqueta...Retomando la cuestión de la ambigüedad, debemos reconocer que la

representación no encaja limpiamente dentro del modelo teórico. Esto es debido a que la característica de este tipo de norma, según Elster, es su condicionalidad, derivada de la elección del agente sobre si infringir la norma en secreto o no hacerlo por miedo a represalias. En este caso, nuestro agente, Larry, actúa generalmente de forma despreocupada: no suele esconderse e incluso desoye explícitamente la indicación de seguir la norma, como en el caso de la taquilla desordenada. Coincide con el papel de *agitador* con el que lo identifica Wright.

La explicación que podemos otorgar a este hecho, proviene precisamente de la propia teoría de Elster, quien reconoce la importancia de la identidad en la observancia de la norma. El propio autor reconoce que la identidad del agente influye en su noción sobre lo que se debe hacer. En la misma dirección, Akerlof y Kranton (2005, p.13) afirman que el comportamiento de los agentes depende de su situación particular (concretamente su *categoría social*), siendo un aspecto clave con quién interactúen. Recurrimos en este caso a la especificidad identitaria de un personaje como Larry.

Existirían pues formas particulares de comportamiento asociadas con identidades particulares. Tanto Wright (2011) como Gillota (2010) coinciden en retratar el personaje de Larry David como una manifestación contemporánea y actualizada del arquetipo del *schlemiel* judío. Su condición como judío de segunda generación en el multicultural contexto estadounidense es un tema que se trata intensamente en la serie. Mantiene rasgos esenciales del personaje modelo clásico del Schlemiel, ya que reinterpreta los códigos sociales intentando adaptar su visión al medio que lo rodea. Asimismo, es insensible a la forma “correcta” de comportamiento, sufriendo por ello el abuso y la desaprobación del grupo. Y es, según Wright (2011, p.675) a través de la reacción contra lo establecido como define su propia identidad. De hecho, hay un episodio concreto en el que Larry cree que es adoptado y que sus padres biológicos son cristianos. Asistimos entonces a un cambio radical en la identidad de Larry, quien empieza a comportarse como sus nuevos padres gentiles.

Concluimos pues que el caso concreto que analizamos tiene algunas inconsistencias con respecto a la teoría de Elster, precisamente por la naturaleza rebelde de Larry. Esta identidad de *schlemiel* lo define socialmente, y afecta, en consonancia con Akerlok y Kranton a su comportamiento.

Atendiendo ahora al aspecto concreto de la sanción social, nos fijamos en la abrumadora mayoría de situaciones en las que Larry se enfrenta a un castigo positivo, es decir, a una acción no deseada por parte de sus interlocutores. Como ya hemos reconocido, esto coincidiría en parte con la teoría de Elster. Hemos observado un alto porcentaje de ruptura de normas morales, que según el autor provoca una reacción indignada en quienes observan la transgresión, y esto se cumple. Las reprimendas y los sermones son una constante en la serie. También se han identificado emociones explícitas de culpa e intentos de resarcirse por parte de Larry. Pero no podemos afirmar que encaje con lo relativo a las convenciones o a las normas sociales. Sí que protagoniza reacciones de huida tras comprender su falta, aunque también presenta actitudes rebeldes y de despreocupación por la norma. Asimismo, también reconocemos que la naturaleza cómica de la serie propicie las broncas entre sus personajes, derivadas en múltiples ocasiones de sus transgresiones, puesto que pueden ser un fuerte elemento de comicidad.

- **El lugar de la representación de la norma social y de su sanción en la estructura cómica de la serie.**

En lo que concierne a la posición que ocupan tanto la ruptura de la norma como su sanción dentro de la estructura de las situaciones humorísticas de la serie, los resultados más relevantes se exponen a continuación.

De acuerdo con lo que esperábamos al inicio de la investigación, la infracción de la norma acontece en la mayor parte de los casos en lo que corresponde al establecimiento de la situación (o premisa). Esta parte, de acuerdo con Carter, se caracteriza por el establecimiento del tema y la actitud. A este respecto, en múltiples ocasiones el tema de la situación humorística (incluso del capítulo completo) coincide con la propia norma social. En lo que refiere a la actitud, Larry se debate en un comportamiento entre víctima-agitador, tal como explica Wright (2011). Agitador, como rebelde ante las normas sociales y convenciones que le vienen impuestas. Víctima, pues encarna un *schlemiel* contemporáneo (como lo define Gillota, 2010), ya que sus acciones y su actitud causan su propia desgracia.

Asimismo, aquellas situaciones humorísticas centradas en la sanción que hemos identificado que se producen en el remate, se corresponden con gags, situaciones humorísticas que se consumen en sí mismas.

Entendemos además la necesidad de poner de relieve el protagonismo de las normas sociales en la comicidad de la propia serie. Recordemos que encarnan un 24,22% del total de las situaciones humorísticas que se producen. De forma recurrente, la propia norma que transgrede Larry se convierte en el tema central o el hilo conductor de la trama del episodio. Además, algunos de los castigos más extremos y relevantes, cuya consecuencia es el ostracismo de nuestro protagonista, constituyen momentos decisivos para la trama global.

Respecto al encaje del modelo propuesto por Merluzzi (2010, p.158) para la diferenciación de situaciones humorísticas, hay algunos datos relevantes. La categoría que tiene una mayor frecuencia de aparición es la situación humorística basada en acciones verbales. Por las características propias de este tipo de situaciones, se refuerza la idea anterior de que la transgresión normativa tiene peso en la trama. Se identifica por una reflexión esforzada desde su concepción a nivel de guión, para generar un diálogo de apariencia cotidiana (coincidiendo con el establecimiento de la premisa, el tema y la actitud) pero que termine desembocando en altas dosis de comicidad (correspondiendo al remate). Como cabría esperar, el uso de gags verbales y físicos es también significativo, pues son necesarios para aligerar la trama y otorgarle más carga cómica.

Teniendo en cuenta lo descrito anteriormente, nos proponemos dar respuesta a la pregunta de investigación principal:

- **¿Cómo aplica la serie *Larry David: Curb your enthusiasm* el humor observacional para hacer manifiestas las normas sociales?**

-La serie *Curb Your Enthusiasm* se caracteriza por un trabajo previo de guión en el que genera una reflexión sobre la realidad en busca de lugares comunes de la experiencia cotidiana que le sirvan como base para crear el humor observacional. Es particular por la manera en que explota los límites entre realidad y ficción para configurar sus tramas y crear sus personajes, hecho acentuado por la utilización del retroscripting. Esta

manera de rodar, unida a las reglas que sigue el montaje de la serie constituirían el proceso de construcción filmica.

-Su creador y protagonista, aprovechando su propia identidad y su posición de relativa libertad creativa, se centra en poner en relieve una multitud de normas que imperan en el mundo social y las cuestiona. Lo hace con las limitaciones propias de un universo iconográfico restringido, representando el universo social tal y como lo ven los realizadores (lo visible). La serie, en tanto que producto audiovisual, se configura como expresión ideológica, manifestando parcialmente el aparato simbólico del periodo temporal en que se crea.

-Encontramos ejemplos de la representación de diversos tipos de normas sociales, ya que tienen un considerable peso en la gestación de la comicidad en la serie. En su mayoría, se representa la transgresión a las normas sociales a través de situaciones humorísticas basadas en acciones verbales, que llegan a conducir la trama en muchas ocasiones.

-Se exhiben también las consecuencias de la inobservancia de las normas sociales mediante los castigos que sufre el personaje, habiendo una clara tendencia de condena al ostracismo.

7. LIMITACIONES Y POTENCIALIDADES

Muchos de los autores expertos en la escena de la producción cómica audiovisual reciente, coinciden en señalar la serie de *Curb your enthusiam* como pionera y rupturista del modelo clásico de sitcom. En este sentido, es abordable como objeto de estudio en el campo de la comunicación desde numerosas perspectivas. Al margen de las innovaciones formales respecto a su género, también puede utilizarse para conocer algunas de las temáticas sociales más relevantes durante sus años de emisión. Asimismo, también sería viable realizar un estudio de recepción, comprendiendo las situaciones representadas a través de la reacción provocada en la audiencia. Estos serían algunos ejemplos.

Además, la investigación que hemos llevado a cabo tiene un interés descriptivo, lo cual deja abierta la posibilidad de realizar una tentativa de investigación con una intención

explicativa. Entendemos que podría ser interesante la aplicación del análisis de las emociones para entender la conducta del transgresor y de las reacciones de los testigos.

Y lo más importante, entendemos que la utilidad del presente trabajo estriba en nuestro ferviente interés por situar la comedia (concretamente el humor observacional) dentro del campo de visión de los investigadores, reconociendo el digno potencial que tiene como fuente de estudio para el ámbito de las ciencias sociales en general y el de la comunicación en particular.

Atendiendo a las limitaciones a las que nos hemos enfrentado durante la elaboración de la investigación, reconocemos las más relevantes. A la hora de definir el universo poblacional, la opción inicial era la de identificar todas las situaciones sociales de la serie que provocasen risa. Sin embargo, una de las características de esta sitcom es precisamente la eliminación de las risas enlatadas. Asimismo, acometer un estudio de audiencias entrañaba dificultades concretas del contexto de emergencia sanitaria durante el que se ha desarrollado esta investigación, que dificulta el trabajo presencial con sujetos. Asimismo, dado que el acceso a la serie está condicionado por la capacidad de suscribirse al catálogo de HBO, también supone una barrera para el acceso de la audiencia.

También nos habría interesado profundizar en el enfoque etnometodológico del análisis de las interacciones sociales, prestando atención a aspectos concretos de la comunicación, la interacción y los significados de los diálogos entre los personajes.

Además, muchos autores coinciden en que el humor se basa en contenidos latentes, y en esta investigación concreta, de acuerdo a nuestra perspectiva, hemos analizado solo lo manifiesto. En lo relativo a la selección de la muestra y la unidad de análisis, hemos intentado suplir el posible sesgo al seleccionar solo las situaciones humorísticas en las que se transgrede la norma social, estudiando primero cuantas situaciones humorísticas se podían identificar y calculando el peso relativo de las transgresión normativa con respecto del total.

Finalmente, las principales limitaciones del estudio llevado a cabo, se refieren principalmente a la limitada capacidad de generalización de los datos, es decir, de su extrapolación a la realidad social estudiada en su conjunto.

8. BIBLIOGRAFÍA

Akerlof, G., & Kranton, R. (2005). "Identity and Economics of Organization". *Journal Of Economic Perspectives*, 19(1), pp. 9-32.

Altman, S. (1971) *The Comic Image of the Jew: Explorations of a Pop Culture Phenomenon*. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, Citado en Wright, B. (2011) "Why Would You do That, Larry?: Identity Formation and Humor in Curb Your Enthusiasm" ,*The Journal of Popular Culture* 44(3), pp.660 – 677.

Apra, G., Lazzari, G., Gómez, R., Ramos, S. (2000). "El lugar del humor y lo cómico en los géneros de la narración seriada televisiva en la Argentina de hoy". *Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación*. Telenovela y Ficción Seriadas. Universidad de Buenos Aires (GT 16).

Arrow, K. (1971) "Political and economical evaluation of social effects and externalities. En Intriligator, M., *Frontiers os quantitativw wconomics* (3-23). Amsterdam: North-Holland. Citado en Elster, J. (1989). *The Cement of Society: A Survey of Social Order* (Studies in Rationality and Social Change). Cambridge: Cambridge University Press.

Bauman, R. (1977). *Verbal art as a performance*. Illinois: Waveland press. En Gilbert, J. (2004). *Performing Marginality: Humor, Gender and Cultural Critique*, Detroit: Wayne State University Press.

Ben-Amos, D. (1973). "The 'Myth' of Jewish Humor." *Western Folklore* (32)3 pp. 112-31. Citado en Wright, B. (2011) "Why Would You do That, Larry?: Identity Formation and Humor in Curb Your Enthusiasm" ,*The Journal of Popular Culture* 44(3), pp.660 – 677.

Bonaut, J. y Grandío, M. (2009). "Los nuevos horizontes de la comedia televisiva en el siglo XX". *Revista Latina de Comunicación Social*, 12(64), pp.753-765. [publicación en línea] Disponible desde internet en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81911786060>> [Con acceso el 5-7-2020].

Byrne, J. (2012). *Writing Comedy*. London: Bloomsbury.

Campos, M., Castelo, A. y Rubín, I., [Phi Beta Lambda]. (5-3-2020). *Comedia Perpetua | 2x50 | Chapa sobre curb* [Archivo de vídeo] Youtube. Disponible desde internet en: <https://www.youtube.com/watch?v=bRSdYqO66cE>

Cascajosa, C. (2006). “No es televisión, es HBO: la búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO”. *Zer: Revista de estudios de comunicación = Komunikazio ikasketen aldizkaria*, (21), pp.23-33.

Casetti, F. (1994). *Teorías del cine, 1945-1990*. Madrid: Cátedra.

Carter, J. (2010). *The Comedy Bible*. New York: Atria Books.

Coleman, J. (1990). *Foundations of Social Theory*. London: The Belknap Press of Harvard University Press.

Collins, P. (1986). “Learning from the outsider Within: The Sociological Significance of Black Feminist Thought”, *Social Problems* (33), pp.14-32. Citado en Gilbert, J. (2004). *Performing Marginality: Humor, Gender and Cultural Critique*, Detroit: Wayne State University Press.

Cook, M. (2007) *Write to TV: Out of your head and onto the screen*. Oxford, Focal Press.

Coser, R., (1960). “Laughter among colleagues”. *Psychiatry* (23), pp.81-95. Citado en Gilbert, J. (2004). *Performing Marginality: Humor, Gender and Cultural Critique*, Detroit: Wayne State University Press.

Coulon, J. y Pascual, A. (1988). *La etnometodología*. Madrid: Catedra. Citado en Rodrigo, M. (2001) *Teorías de la comunicación: Ámbitos, métodos y perspectivas*. Barcelona: Aldea Global.

David, L. (productor). (2000-2020). Larry David: Curb your enthusiasm [serie de televisión]. Los Angeles. HBO.

Double, O. (2014). "Observational comedy". *Getting the Joke: The Inner Workings of Stand-Up Comedy* (2nd ed.). London: Methuen Drama.

Douglas, M. (1968) "The social control of cognition: Some factors in joke perception". *Man* 3(3), pp. 361-376. Citado en Gilbert, J. (2004). *Performing Marginality: Humor, Gender and Cultural Critique*, Detroit: Wayne State University Press,

Driessen, H. (2004). "Jokes and joking". En Smeler N. y Baltes P. (Ed.), *International encyclopedia of the social and behavioral sciences* (pp. 7992-7995). Amsterdam, New York: Elsevier Science Ltd. Citado en Shifman, L. (2007). "Humor in the Age of Digital Reproduction: Continuity and Change in Internet-Based Comic Texts". *International Journal Of Communication*, 1, pp. 187-209.

Durkheim, E. (1984). *The Division of Labour in Society*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Ellickson, R. (1991), *Order Without Law*. Cambridge: Harvard University Press, citado en Elster, J. (2007). *Explaining Social Behaviour. More Nuts and Bolts for Social Sciences* (pp. 353-371). Cambridge: Cambridge University Press.

Elster, J. (1989). *The Cement of Society: A Survey of Social Order* (Studies in Rationality and Social Change). Cambridge: Cambridge University Press.

Elster, J. (2007). *Explaining Social Behaviour. More Nuts and Bolts for Social Sciences* (pp. 353-371). Cambridge: Cambridge University Press.

Elster, J. (2009). Norms. In P. Hedström & P. Bearman, *The Oxford Handbook of Analytical Sociology* (pp. 195-215). Oxford: Oxford University Press.

Espinoza-Vera, M. (2010). "El humor como estrategia feminista en la obra de escritoras contemporáneas de América Latina". En: *Razón y Palabra*, 73. [publicación en línea]

Disponible desde internet en:

http://www.razonypalabra.org.mx/N/N73/Varia73/41Espinoza_V73.pdf [Con acceso 28-6-2020].

Foucault, M. (1999). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina.

Gillota, D. (2010). “Negotiating Jewishness: Curb Your Enthusiasm and Schlemiel Tradition”, *Journal of Popular film & Television* 38(4), pp.152-161.

Gilbert, J. (2004). *Performing Marginality: Humor, Gender and Cultural Critique*, Detroit: Wayne State University Press.

Hack, T. (2014). “(Not so) Wisecracks: A feminist Critique of Organizational Humor”. *Arizona State University*. [publicación en línea] Disponible en: https://www.academia.edu/3507859/_not_so_Wisecracks_A_feminist_critique_of_organizational_humor [Con acceso 28-6-2020].

Herranz, G. (2018). “Principales técnicas de obtención de datos en ciencias sociales”. En F. Requena y L. Ayuso, *Estrategias de Investigación en las ciencias sociales* (pp. 203-229). Valencia: Tirant lo Blanch.

Homans, G. (1974). *Social Behaviour: Its Elementary forms*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich. Citado en Ritzer, G. (1993). *Teoría sociológica contemporánea*. Madrid: McGraw Hill.

Howe, I. (1987) “The Nature of Jewish Laughter.” *Jewish Wry: Essays on Jewish Humor*. Ed. Sarah Blacher Cohen. Bloomington: Indiana UP, pp.16-24. Citado En Wright, B. (2011) “Why Would You do That, Larry?: Identity Formation and Humor in Curb Your Enthusiasm” ,*The Journal of Popular Culture* 44(3), pp. 660 – 677.

Kaplan, James. “Angry Middle-Aged Man.” *The New Yorker* (19-02-2004). [publicación en línea]. Disponible desde Internet en: http://www.newyorker.com/fact/content/?040119fa_facti. [Con acceso 17-05-2020].

Katz, Naomi, and Eli Katz. (1971): “Traditions and Adaptation in American Jewish Humor.” *The Journal of American Folklore* (84)332 pp.215-220. Citadas en Wright, B. (2011)“Why Would You do That, Larry?: Identity Formation and Humor in Curb Your Enthusiasm”, *The Journal of Popular Culture* 44(3), pp. 660-677.

Klein, R. S. (2008). Comic Liberation: The Feminist face of humor in contemporary. *Art Education* (61) 2, pp.47-52.

Lynch, O. (2002). “Humorous communication: Finding a place for humor in communication research”. *Communication Theory*, 12, pp. 423-445.

Manganello J. y Fishbein M. (2009). “Using theory to inform Content Analysis”. En Jordan, A., Kunkel, D., Manganello, J., y Fishbein, M. (Eds.), *Media Messages and Public Health* (pp. 3-14).

Merton, R. (1968). *Social Theory and Social Structure*. Nueva York: Free Press. Citado en Ritzer, G. (1993). *Teoría sociológica contemporánea*. Madrid: McGraw Hill.

Mills, B. (2009). *The Sitcom*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Morreale, J. (2000): “Sitcoms say goodbye: the cultural spectacle of Seinfeld’s last episode”. *Journal of Popular Film and Television*, 28 (3). Citado en Bonaut, J. y Grandío, M. (2009). “Los nuevos horizontes de la comedia televisiva en el siglo XX”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 12(64), pp.753-765. [publicación en línea] Disponible desde internet en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81911786060>> [Con acceso el 5-7-2020].

Ortner, S. (1996). *Making gender. The politics and erotics of culture*. Michigan: Bacon Press. Citado en Gilbert, J. (2004). *Performing Marginality: Humor, Gender and Cultural Critique*, Detroit: Wayne State University Press.

Pavis, P. (1980). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona. Citada en Aprea, G. et al. (2000). “El lugar del humor y lo cómico en los

géneros de la narración seriada televisiva en la Argentina de hoy”. *Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación*. Telenovela y Ficción Seriadas. Universidad de Buenos Aires (GT 16).

Richman, D. (2017). “How Curb Your Enthusiasm reinvented the TV sitcom”. *LWLies*. [publicación en línea] Disponible desde internet en: <https://lwlies.com/articles/curb-your-enthusiasm-larry-david-reinvented-sitcom/> [Con acceso el 5-7-2020].

Riffe, D., Lacy, S. and Fico, F., (2005). *Analyzing Media Messages. Using Quantitative Content Analysis In Research*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

Ritzer, G. (1993). *Teoría sociológica contemporánea*. Madrid: McGraw Hill.

Ritzer, G. (2012). *Teoría sociológica clásica*. Madrid: McGraw-Hill Interamericana.

Rodrigo, M. (2001) *Teorías de la comunicación: Ámbitos, métodos y perspectivas*. Barcelona:Aldea Global.

Russo, E. (1998): *Diccionario de cine*, Buenos Aires, Paidós. Citado en Aprea, G. et al. (2000). “El lugar del humor y lo cómico en los géneros de la narración seriada televisiva en la Argentina de hoy”. *Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación*. Telenovela y Ficción Seriadas. Universidad de Buenos Aires (GT 16).

Savorelli, A. (2008) *Oltre la sitcom. Indagine sulle nuove forme comiche della televisione Americana*. Roma: Franco Angeli Edizioni, citado en Bonaut, J. y Grandío, M. (2009). “Los nuevos horizontes de la comedia televisiva en el siglo XX”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 12(64), pp.753-765. [publicación en línea] Disponible desde internet en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81911786060>> [Con acceso el 5-7-2020].

Shifman, L. (2007). “Humor in the Age of Digital Reproduction: Continuity and Change in Internet-Based Comic Texts”. *International Journal Of Communication*, (1),pp. 187-209.

Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. Mexico D.F.: Fondo de cultura económica.

Stonequist, E. (1937). *The marginal man*. New York: Russel and Russel. Citado en Gilbert, J. (2004). *Performing Marginality: Humor, Gender and Cultural Critique*, Detroit: Wayne State University Press.

Wisse, R. (1971) *The Schlemiel as Modern Hero*. Chicago: U of Chicago P. Citado en Wright, B. (2011)“Why Would You do That, Larry?: Identity Formation and Humor in Curb Your Enthusiasm” ,*The Journal of Popular Culture* 44(3), pp.660 -677.

Wright, B. (2011)“Why Would You do That, Larry?: Identity Formation and Humor in Curb Your Enthusiasm” ,*The Journal of Popular Culture* 44(3), pp. 660 -677.

Wolf, M. (1987). *La investigación de la comunicación de masas*. Barcelona: Paidós. Citado en: Rodrigo, M. (2001) *Teorías de la comunicación: Ámbitos, métodos y perspectivas*. Barcelona:Aldea Global.