

El lenguaje popular como isomorfismo social

El caso de ‘El Notifiero con Brozo’

Carlos González

Aline Tamborine

El propósito de este artículo es examinar el lenguaje popular del programa televisivo *El Notifiero con Brozo* como posible acto comunicativo en el espacio público, ya que sería la forma en la que el sector popular de la población se expresaría. La primera parte, descriptiva y analítica, aborda *El Notifiero con Brozo* como un objeto textual para entender semióticamente los elementos del lenguaje con los que trabaja este dispositivo mediático.

La segunda parte, teórica y analítica, introduce el concepto de *isomorfismo social del texto* para pensar los signos del lenguaje popular, y, en consecuencia, la simbólica del discurso popular, para pensar sus posibles implicaciones sobre la acción social en el espacio público. Bajo este concepto, observamos que los sujetos de lenguaje, que somos nosotros en sociedad, y solamente en sociedad, generamos y reproducimos los textos, a través de nuestras prácticas comunicativas, unas para parodiar y otras para razonar la realidad del espacio público.

PALABRAS CLAVE: lenguaje y discurso popular, isomorfismo social del texto, semiótica, sociolecto (sociolingüística), enunciación.

The purpose of this article is to examine the popular language of the mexican television program *El Notifiero con Brozo* as a communicative act in the public sphere, considering the popular language as the common speaking in everyday life. The first part, focused on description and analysis of the program, is studying *El Notifiero con Brozo* as a textual object to understand the semiotic elements of the language which this media support is working with.

The second part is introducing the concept of *social isomorphism of the text* in a theoretical and analytical way, to think the signs of the popular language, and, eventually, the symbolic meaning of the popular discourse to think about its possible implications on the social action in the public sphere. Under this concept we observe that the speakers, which we are in society, and only in society, generate and reproduce the texts throughout our communicative acts, some of them to parody and others to reason with the reality of the public sphere.

KEYWORDS: popular language and discourse, social isomorphism of the text, semiotic, sociolects (sociolinguistic), enunciation.

1. “El Notifiero con Brozo”: una parodia satírica¹ del noticiario televisivo

El corpus del presente trabajo consistió en el análisis de cuatro emisiones sucesivas de “El Notifiero con Brozo”, una por semana, como lo resume la siguiente ficha técnica:

Programa	“El Notifiero con Brozo”
Emisiones	5, 12, 19 y 26 de junio de 2009
Hora de transmisión:	22:30 horas
Producción:	Televisa
Canal de emisión:	2 “Canal de las Estrellas”
Animador-personaje:	Brozo
Animador-actor:	Víctor Trujillo

¹ Usamos aquí el término según la conceptualización de Daniel Sangsue. El objeto de la burla es exterior al que es objeto la parodia. Por esta razón *El Notifiero con Brozo* bien puede considerarse como una parodia satírica, porque “es una transformación paródica de un texto con el propósito de hacer sátira de un objeto exterior a este texto” (In Duval y Saïdah, 2008: 350). La parodia es entonces un contexto de enunciación del dispositivo mediático del programa, y la sátira el modo de discurso en el que se abordan las temáticas del escarnio. En otros términos, entendemos por parodia a la imitación de una obra, género o estilo de un actor o personajes; mientras que sátira es el sentido irónico o burlón que el parodista se propone (Genette, 1982: 19-58). Para el caso que nos ocupa, el elemento paródico está referido al noticiario televisivo (como género de lo serio); respecto a lo satírico, es justamente el personaje *Brozo* y el resto de los personajes que, como en la Grecia antigua, representan el sentido de desacralización de lo serio o de lo trágico. Sobre la función de los sátiros véase: Meyer, 2003: 18-19. En nuestro contexto, por analogía lo satírico se comprende como el sentido caricatural, irónico y ridículo que se establece sobre los seres y las cosas.

Como lo indica su título, con la contracción de las palabras “noticiario” y “fiero”, *El Notifiero* (EN) es una parodia del Noticiario Televisivo (NT). El televidente sabe entonces que se trata de un programa humorístico. La palabra “fiero” también revela que el modo en el que se habla en el programa es el del humor negro, al contrario del modo serio del NT. Definimos entonces el programa como una parodia satírica.

¿Por qué se opta por un concepto de parodia satírica en este programa? ¿Cuál es el propósito de este programa híbrido², de este *infotainment*, que mezcla el contenido informativo con la diversión, los cuales constituyen géneros en sí mismos? Tal mezcla es la que nos interpela en este trabajo, por el hecho de que se materializa a través de un discurso popular³. Este último es el enfoque de nuestro análisis, para contestar a la siguiente pregunta: ¿El discurso popular contribuye al desarrollo del espacio público⁴?

Queremos entonces observar el papel del discurso popular como posible acto comunicativo en el espacio público –en efecto, ya que subyace la imposible comunicación, a través de este tipo de discurso, bajo la forma de diálogo en el espacio público–, debido a que sería el modo en que el sector popular de la población se expresaría. En este contexto, nuestra hipótesis inicial supone que el discurso popular puede motivar a que la gente se interese por los temas políticos, bajo un contenido informativo y explicativo, que daría claves para la comprensión de los hechos en una amplia población. Confirmando esta hipótesis, podríamos decir que el concepto televisivo híbrido que es *El Notifiero* puede favorecer el desarrollo del espacio público. Consideramos que esta pregunta es de gran pertinencia en el contexto mexicano, que tiende mucho a tratar la seriedad de los temas de actualidad en el plano del humor⁵. En este sentido, hemos de decir que el discurso popular de la sátira puede no resultar la mejor arma argumentativa, ya que puede provocar la desacralización

² En la comprensión del funcionamiento de los géneros mediáticos, se ha acuñado el término “Hibridación” para indicar la presencia de una mezcla de géneros en productos reconocidos como un género; así, por ejemplo, el noticiario televisivo y los programas de revista, son considerados como géneros “híbridos” por constituirse por diferentes géneros mediáticos (entrevista, reportaje, noticias, breves, emisión en directo). En la definición de los géneros, otros criterios, que podemos llamar de segundo orden, por supuesto deben considerarse: *los modos de enunciación* –fictivo, lúdico o autenticante– (Jost, 1997); y la mezcla de tiempos y espacios de representación en la televisión –el tiempo con imágenes de archivo, el presente con imágenes en vivo y el futuro con imágenes proyectivas que al mismo tiempo convocan los espacios–.

³ Entendemos “discurso popular” como producto del lenguaje verbal-expresivo de signos que poseen, desde el principio de su manifestación (concretizado en el habla), un doble sentido sexual-social y que trabaja desde la *doxa*, como base de su argumentación discursiva. Para el caso de *El Notifiero con Brozo*, tratándose de un discurso mediático y cuyo registro de lengua se inscribe en el habla popular, está claro que su producto de lenguaje es un “discurso popular”. Si bien no todo es discurso popular, es éste el que funciona como la base del dispositivo del lenguaje con el que el Brozo discursa. Es evidente que todo tipo de discurso corresponde un tipo de lenguaje –de signos y sus respectivos sintagmas–. Quitemos el lenguaje popular a Brozo e imaginemos el resultado.

⁴ Entendemos por “espacio público”, cualquier espacio –arena– en donde haya intercambio y un objetivo en común. Es la noción tal como la define Erik Neveu (1999), quien habla de espacio público mosaico, o múltiple, tomando en cuenta todos los espacios con todo tipo de retóricas, actores y temáticas.

⁵ Basta revisar la oferta televisiva mexicana para darse cuenta del gran porcentaje de programas de humor o de divertimento y del lugar que ocupa al lado de los programas serios y/o de debate.

del contenido político y volverse un discurso anti-sistema⁶. Ello mantendría a la población fuera de la deliberación política porque ésta se conformaría con el hecho de reír de un sistema político opresivo y corrupto. Por otra parte, el discurso emitido por un programa humorístico puede dar lugar a interpretaciones diversas, porque los juegos de lenguaje pueden tener tantas interpretaciones como el número de televidentes. Estas interpretaciones tienen que ver con el nivel de educación, el origen social, el género y la edad, lo que puede mantener a ciertos televidentes fuera de la comprensión de las críticas constructivas dirigidas a la política, por ende del espacio público.

1.1 El espacio público⁷ mexicano

Una vez planteada la pregunta de inicio y las hipótesis, veamos la estructura del espacio público mexicano. Refiramos primero que la estructura del poder en México ha sido históricamente marcada por una subordinación de una mayoría a manos de una minoría. Esta estructura social es el resultado de un fenómeno que ha existido a lo largo del tiempo en México: está vinculada a la tradición paternalista del Porfirismo (Corona-Palavincini, 2001), que se quedó profundamente anclada en la sociedad y se volvió el arte de dirigir un pueblo esencialmente pobre y poco educado. La tradición paternalista se inscribe en un contexto de graves desigualdades sociales entre las clases ricas y las clases pobres. Esto significa que en general todavía las cúpulas del poder deciden, no en función del diálogo que se tiene con el pueblo, sino a falta de que éste adolece de una participación activa en el espacio público. La tradición paternalista se encontró intensificada por la institucionalización del PRI como partido hegemónico en 1929, el cual mantuvo una dictadura de partido durante 70 años.

Las bases democráticas existen desde 1917, cuando se erigió la Constitución de los Estados Unidos Mexicanos. Sin embargo, estas bases fueron desviadas con la institucionalización del poder, que dio lugar a una dictadura de partido hegemónico. El PRI organizó por medio del clientelismo la sucesión de sus presidentes durante 70 años hasta el cambio de poder en el año 2000. Pero no pensemos que a partir de esa fecha el proceso desapareció.

González Casanova (1969:81) describe cómo México evolucionó de las antiguas formas de gobierno –caciquismo⁸ y caudillismo⁹– hacia un régimen presidencial. Ese tipo de régimen implica que el país esté dirigido por un gobierno centralizado, personalizado en la figura del jefe del ejecutivo, el presidente. Está dirigido por el sector económico, que González Casanova describe como una empresa, un “Estado-empresario” (1969: 83). Demuestra la concentración de los poderes económicos y políticos en manos de una minoría de individuos.

⁶ A este respecto, están por ejemplo los trabajos de Derville (1995, 1996) y Mercier (2001).

⁷ La referencia es el espacio público revisitado, según el cual no es sólo el espacio institucionalizado, sino también el que se genera por los diferentes actores políticos, los que a su vez se valen de diferentes medios de expresión –en términos de lenguaje– y de diferentes medios de comunicación. A este respecto véase al propia Habermas (1992); (Miège, 1996 y 1997).

⁸ El caciquismo es una forma de organización en la cual el cacique dirigía de manera autoritaria un amplio territorio agrícola y los subordinados trabajándolo.

Hoy, la estructura social está todavía muy jerarquizada y el país está caracterizado por graves desigualdades sociales, lo que la corrupción generalizada (Thompson, 2000) intensifica todavía más, beneficiando una vez más a los poderosos, dejando a los pobres en la miseria. En consecuencia, se trata de un espacio público en extremo fragmentado, pues el multiculturalismo que caracteriza a México divide a la sociedad según un criterio étnico y económico (Ramírez Kuri, 2003). De ello resulta una polarización de los actores, de los cuales una gran parte vive marginada y en la impotencia de actuar en el espacio público.

2. Análisis del dispositivo¹⁰

En primer lugar, vamos a dar una breve descripción del dispositivo de producción del programa. Describiremos sus principales componentes textuales, es decir los componentes significativos, como rúbricas, personajes, temáticas, que articulan el texto del programa y su contenido, para evidenciar los elementos paródicos y satíricos, tras el respectivo análisis del dispositivo y de las temáticas del escarnio¹¹. El objetivo del análisis de estos dispositivos es contextualizar las enunciaciones de los personajes que, a la postre, enmarcan el sentido discursivo. No está demás decir que sin estos dispositivos desarrollados en el programa analizado, tal como aparecen, estaríamos hablando de otro producto comunicativo y en consecuencia de otro tipo de discurso. Esta descripción nos dará entonces una visión del conjunto, para entender el contexto de enunciación que estructura al discurso, antes de entrar en el análisis sociolingüístico y tratar de responder a la pregunta.

2.1 El animador Brozo y el concepto del programa

El animador¹² *Brozo* es un personaje popular y preexiste al programa *El Notifiero* –detalle de cierta importancia, puesto que la popularidad de Brozo refleja también la del programa–; representa a un payaso mal vestido y vulgar, encarnado por Víctor Trujillo desde finales de los años 80.

Constatamos una evolución del personaje Brozo: comienza en la comedia con un lenguaje popular¹³ por excelencia, representando un payaso borracho quien pone en escena una crítica social. Con sus apariciones televisivas, evoluciona hacia un payaso crítico de la actualidad, más reflexivo,

⁹ El caudillismo es una forma de organización de bandas armadas, dirigidas por un jefe carismático.

¹⁰ Como sabemos, la noción de “dispositivo” aparece como herramienta analítica que permite abordar la descripción del objeto analizado. Recordando, en el ámbito de la comunicación, dispositivo es el conjunto de elementos técnicos y de lenguaje sobre los cuales se perfila el sentido discursivo de los productos o no mediáticos. A este respecto: (Charaudeau, 2005; Milner, 1995).

¹¹ Este modelo de análisis se inspira en el modelo de análisis del discurso humorístico tal como lo lleva a cabo Patrick Charaudeau (1995, 2006).

¹² Preferimos llamar “animador” al personaje *Brozo*, porque su carácter paródico y satírico justamente “anima” a generar un estado patético propio del divertimento. A diferencia del término “conductor” o “presentador”, éste es apropiado para los géneros llamados serios como lo es el noticiario televisivo.

alternando un lenguaje popular con secuencias más ‘serias’. Los programas televisivos de Brozo son en primer lugar humorísticos, con una dimensión crítica. Esto lo resume perfectamente el eslogan del programa: « *El Notifiero con Brozo*, el único payaso que no tiene pelos en la lengua ». Este juego de palabras indica que la perspectiva de *Brozo* es directa y/o crítica de los temas que trata en el programa. Otro valor semántico que podemos identificar es el sentido de “ferocidad” que estaría incluido en el adjetivo “fiero” –relativo a las fieras–, con lo cual Brozo es representado como un ser de ferocidad, agreste.

Como televidentes-analistas, lo que notamos primero son los elementos humorísticos visuales y las expresiones populares del personaje. Estos elementos humorísticos, que son propios del personaje, juegan un rol inexorable en la discursividad, por lo que son estrategias del lenguaje a considerar a lo largo del análisis. Así, el aspecto crítico, más sutil, es a veces disimulado en los juegos de palabras, lo que exige conocer el asunto para entender las bromas. Este desajuste entre los elementos humorísticos y las críticas sutiles es un primer obstáculo al desarrollo del espacio público ya que da lugar a diversas interpretaciones. Además, notemos que el título de *El Notifiero*, el genérico y el personaje popular de *Brozo*, son elementos que nos indican de manera explícita que estamos frente a un programa satírico. En la imagen se nota de entrada que se trata de un programa humorístico y satírico, con la aparición de un payaso mal vestido con el pelo rizado color verde. Las imágenes del genérico ponen en escena a un *Brozo* en superposición sobre imágenes de la actualidad de los años 80-90. Éste se encuentra al lado de personajes famosos, haciéndoles caras y burlándose de ellos.

2.2. Las rúbricas¹⁴

El programa consta de varias rúbricas. Alterna entre el estudio y secuencias del reportaje-sondeo, entre las cuales se presentan dos secuencias publicitarias siempre precedidas por la aparición del acólito *Soldado Rascón Rascón*. Las secuencias de estudio están estructuradas alrededor del animador *Brozo*, sentado en su mesa de despacho y hablando al televidente sobre el eje o-o “los ojos en los ojos” (Verón, 1983: 103), tal como en un noticiario televisivo. Las rúbricas de estudio se organizan en secciones: *El Entendedor*, *La Choncha*, *El Pájaro Nené*, *PPP2* y serán descritas más adelante. Las rúbricas políticas aparecen en cada sección, las otras varían según los capítulos.

¹³ Insistimos: uno de los dispositivos del lenguaje que desarrolla *Brozo* es precisamente el uso de signos, de giros y ciertamente de sentidos que provienen del lenguaje popular. Imaginemos a *Brozo* diciendo seriamente –junto con una disposición corporal que implica–, al inicio de su programa: “Buenos días, queridos televidentes”. ¿Hablaríamos de *Brozo* –eliminemos el caso de que esta bienvenida sea irónica–? Lenguaje popular se contrapone a lenguaje cultivado. El primero recurre principalmente a metáforas como nos los describe Boileau y Dumarsais: “hay muchas más metáforas en el mercado en un día, como no las hay en toda la Eneida, o las que se hacen en la Academia en varias sesiones consecutivas” (citado en Lala, 2005: 148).

¹⁴ Las rúbricas, a la evidencia, aparecen como el dispositivo de ordenamiento discursivo en la mayor parte de los productos mediáticos –considérese también los géneros de la prensa, la radio e Internet–. En consecuencia, reconocer el contenido y dinámica de las rúbricas permite metodológicamente aprehender el todo discursivo del objeto analizado.

2.3. Brozo y sus 'rúbricas políticas'

El Entendedor es la primera rúbrica del programa. Es la única donde *Brozo* no sale atrás de su mesa de despacho. Se encuentra frente a un tendedero sobre el cual están colgados los cárteles que ilustran los temas. El título *El Entendedor* es una conjunción de las palabras "tendedor" y "entender" en un esfuerzo de *Brozo* por aclarar los cinco asuntos más relevantes de la semana. No está de más recordar –lo que ya dijimos al principio de este artículo– que si el programa analizado es una parodia del noticiario televisivo, donde encontraremos un humor expresado satíricamente, es decir, apuntado a ridiculizar actores y temas de orden político de la actualidad. En *El Entendedor* se intenta comentar temas principalmente políticos y de presentarlos de modo muy crítico, pero sin dejar de usar el lenguaje con sátira y a veces grosero, con adjetivos despreciativos hacia los actores políticos. En los carteles aparecen metáforas visuales que ponen en escena a los protagonistas en situaciones divertidas y sin piedad. Bajo esta dinámica, estamos frente a una serie de actos de habla y de estrategias discursivas cuya base es el lenguaje popular¹⁵. Las representaciones siempre ponen en escena a personajes populares, en los cuales se superpone el rostro de los protagonistas de la nota. Los temas son generalmente acompañados de la canción asociada al personaje representado. Al final de cada tema, *Brozo* marca el fin de la nota con "¡órale!".

Notamos que hay asociaciones de los temas políticos con símbolos populares, por ejemplo el *Chapulín Colorado* o *Heidi*, con lo cual se provoca una cercanía con el televidente. De vez en cuando los temas políticos están ilustrados con una mujer en ropa interior, y *Brozo* juega con su representación de objeto sexual. , en esos casos *Brozo* juega con la representación mujer/objeto sexual, y *Brozo* juega representándola como objeto sexual.

La Choncha es la segunda rúbrica. *Brozo* está sentado tras su mesa de despacho, tal como el conductor del NT, y expone generalmente temas políticos. La rúbrica no está claramente estructurada, pues vemos a *Brozo* platicar con el televidente entre inserciones de sondeos o de reportajes cortos a los que él se 'enlaza' desde el estudio. A veces trata un tema político contando una anécdota "people". El título *La Choncha* se refiere a la nota más relevante. Por ejemplo, *Brozo* alude al voto en blanco y la anulación del voto, temas que estaban en la agenda mediática algunas semanas antes de las elecciones del 5 de julio de 2009¹⁶. En una secuencia, sugiere, invita y explica razones para abstenerse de ir a la urna, dejar su voto en blanco o anular el voto. Otro ejemplo, algunas semanas después de la tragedia de la muerte de infantes en Hermosillo, objeto de un gran debate para determinar las responsabilidades de esta catástrofe, *Brozo* relata a través de imágenes, a manera de un reportaje, las recientes y algunas ya lejanas catástrofes que quedaron impunes a pesar de los errores y negligencias cometidos¹⁷. También se recuerda la explosión en una instalación de Pemex en San Juanico, donde las autoridades dejaron

¹⁵ Sería deseable que otra investigación hiciera el catálogo de las categorías de los actos de habla, tal como lo propone Searle (1980). Nuestro objetivo aquí es dar cuenta del uso del lenguaje en su dimensión social y particularmente de los "semantemas" populares en el contexto del espacio público, y aproximarnos a comprender su dimensión sociológica.

¹⁶ Programa del 5 de junio de 2009 (01:25:16).

¹⁷ Programa del 12 de junio de 2009 (01:31:10).

poblar el área próxima a la planta, cuando está tenía que quedar a cierta distancia de los hogares. El relato de las catástrofes refiere claramente al clima de impunidad que reina en el país, en casos muy vergonzosos donde se han establecido faltas graves sin que se haya condenado a los responsables.

Veamos ahora las rúbricas y sus principales personajes¹⁸.

2.4. Perfil sociológico de los personajes

Los personajes cumplen con la función de prolongar el género de la parodia del NT. Los clasificamos en tres categorías.

1. Una serie de personajes están encargados de sus propias rúbricas. Se presentan como “periodistas” a cuadro. Conducen reportajes cortos sobre diferentes temas de sociedad y de actualidad, seguidos de sondeos en la calle. Cada personaje de *El Notifiero con Brozo* tiene una característica que lo desacredita en su papel de periodista, ya sea en la selección de los temas, en la manera de presentar los reportajes y/o en conducir el sondeo, lo que es característico de la parodia. El personaje *Caridad Cienfuegos* se ocupa de sondeos en la calle sobre temas de sociedad, retomados de ciertos estudios universitarios y sondeos serios¹⁹. Trata principalmente el tema de las relaciones de parejas. Es una periodista sexy como su vestimenta. Usa un lenguaje provocador, lo que acentúan los modismos y su acento cubano/venezolano. Se dirige muchas veces a *Brozo* como “papacito chulo”. Se comporta como una bomba sexual en su relación con los entrevistados en la calle, con los televidentes y con *Brozo*. *El Padre Melo* es un sacerdote y siempre sorprendido por la cámara haciendo algo que lo desacredita como cura, por ejemplo escribiendo novelas eróticas o recogiendo ropa interior de mujer en la recámara de su asistente. Hace encuestas sobre temas de sociedad, por ejemplo el miedo de los niños, y sobre temas tabúes como las novelas eróticas. Los sondeos en la calle siempre vienen precedidos por un reportaje corto. Otro reportero es *Patric*, que es una caricatura del personaje de la película *Mátrix*. Nos presenta “el lado oscuro de la noticia”. Es un hombre de estilo gótico, obsesionado por el sexo, y hace encuestas sobre sexualidad para responder a sus propias preguntas y dudas sobre el tema.
2. Hay en segundo lugar una serie de personajes encarnados por Víctor Trujillo. *El Charro Amarillo*, de origen humilde, es un músico popular de un pueblito michoacano. Canta siempre el género del corrido y aborda los hechos de la semana. Al final de cada estrofa parece terminar con una grosería, pero las personas presentes en el estudio le soplan otras palabras para sustituirla.

¹⁸ Existen más personajes de los presentados a continuación, con escasas apariciones.

¹⁹ Se retoman ciertos aspectos de estudios universitarios y sondeos sobre temas sociales.

²⁰ Programa del 12 de junio de 2009 (01:57:38).

Estetoscopio Medina Chaires es un padre de familia de un barrio popular muy pobre y poco educado. *Brozo* lo presenta como “el único intelectual que no egresó de la Universidad Nacional Autónoma de México, simplemente porque su universidad ha sido la vida misma”²⁰. Cuenta anécdotas de su vida de manera entusiasta, a pesar del lado a veces muy sombrío que refleja su condición social miserable y muy marcada por el machismo –por ejemplo el hecho de golpear a su esposa y a su suegra por no preparar la cena a tiempo–. Usa un lenguaje popular caracterizado por su entonación, su mala pronunciación, y en general por sus fallas lingüísticas²¹.

3. La tercera categoría está formada por los acólitos. Son personajes que irrumpen en el estudio. Uno de ellos es el *Soldado Rascón Rascón* (SRR). Aparece en medio de las rúbricas bajo la orden de *Brozo*, justo antes de los cortes publicitarios. Lo oímos también durante todo el programa, haciendo comentarios y sobre todo riéndose de las bromas de *Brozo*. Los demás acólitos tienen su propia rúbrica. Aparece entonces el título de la rúbrica en pantalla. Está el robot *PPP2*. Hace chistes que no le dan risa a *Brozo*, el cual se enoja con él y le pide exponer de forma inmediata su nota. El programa termina muchas veces con el *Pájaro Nené*. Esta marioneta contesta preguntas que le hace *Brozo* sobre diferentes temas que se comentaron. Representa la figura muy popular del pajarito que, en ferias y mercados, por unos pesos, su dueño le abre la puerta de su caja y escoge un papel que revela la suerte. Su característica es dar respuestas imprecisas, ambiguas y hasta no dar ninguna respuesta, y de hablar un lenguaje propio que nos traduce *Brozo*.

2.5. Las temáticas del escarnio

En general, el programa trata los temas de la actualidad política, social y a veces deportiva, escogidos en función de la agenda mediática. En las notas, el principal objetivo de la burla son los actores políticos. Se les critica la falta de honestidad y de competencia, la corrupción y sus prácticas de clientelismo político.

También está presente la temática de clase. A este respecto se ríe tanto de los ricos como de los pobres. En cuanto a los pobres se burla de su falta de educación y de la condición miserable en la que viven. Pero también se burla de los ricos, de la cantidad irracional de bienes y de la forma de utilizarlos como una vida de película.

Las rúbricas-reportajes de los periodistas –*Caridad Cienfuegos*, *Padre Melo* y *Patric*– tratan generalmente temas de sociedad –las relaciones amorosas, el miedo de los niños–. Hay también una fuerte presencia de temas tabúes, como las relaciones íntimas y el sexo.

²¹ Caracterizan el desvío a la norma del lenguaje.

²² Sin embargo el análisis se concentra en el lenguaje verbal (el habla), por razones obvias de espacio.

2.6. Las funciones sociales del dispositivo

La sátira es una burla de orden preestablecido. En este caso, el NT es el primer objeto de la parodia, identificable ya con el título del programa. Ningún NT específico es objeto de la sátira del *El Notifero*, como es el caso de *Les Guignols de L'Info*, un programa del canal francés *Canal Plus* que pone en la mira al NT del famoso conductor Patrick Poivre d'Arvor del canal TF1. Mientras que *El Notifero* tiene como objeto de sátira al periodismo en general, y más aún a las temáticas de la actualidad mediática, de la política y de la sociedad.

El objeto de la burla es exterior al que es objeto la parodia, por eso definimos *El Notifero con Brozo* como una parodia satírica, según la categorización de Daniel Sangsue: “transformación paródica de un texto con el propósito de hacer sátira de un objeto exterior a este texto” (In Duval y Saïdah, 2008: 350). La parodia es entonces un contexto de enunciación del dispositivo mediático del programa, es decir, y en el caso que nos ocupa, al interior del género –el contexto del dispositivo podría ser el estilo de un autor o del sujeto hablante que, aquí, no es el caso que interesa analizar–; la sátira, por su parte, es el modo de discurso en el que se abordan las temáticas del escarnio.

3. Análisis sociolingüístico del lenguaje

El lenguaje verbal-popular es un componente textual determinante del programa. El análisis de ello nos da en gran medida una respuesta a la pregunta de inicio, es decir: si el discurso popular contribuye al desarrollo del espacio público. En efecto, al saber que el lenguaje es la herramienta para producir el discurso, su análisis debe revelarnos diferentes niveles de lenguaje, que se manifiestan en lo que conocemos como enunciación. En este sentido, hemos de considerar que el lenguaje consta de elementos verbales, pero también no verbales, como la gestualidad y la entonación²². Estos últimos nos dan indicaciones del entorno social y del contexto en el que se produce el lenguaje.

El lenguaje aparece así como el conjunto de signos verbales, gestuales, corporales, proxémicos, cinéticos con los cuales nos expresamos y comunicamos.

3.1. Habla y norma de la lengua mexicana

Sabemos que fue Ferdinand de Saussure quien distinguió entre “lengua” y “habla”. La primera se concibe como la parte sistemática y diacrónica de los signos, es decir la normalidad de la lengua. La segunda se manifiesta como la apropiación que de la lengua realiza el sujeto hablante, por lo que es la parte concreta y diacrónica de los signos (Saussure, 1979: 54-62). Esta definición del habla coincide en un aspecto con la que se encuentra en la de la *Real Academia Española*, la cual indica que es un “sistema de comunicación verbal y casi siempre escrito, propio de una comunidad humana”²³.

²³ Sitio web de la RAE: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=lengua

La coincidencia radica en que ambas concepciones refieren a que es “propio de una comunidad” y que “es apropiación por parte del sujeto hablante”, lo que nos conduce a decir que el habla refleja justamente el uso concreto y propio que realiza una comunidad con la lengua. Así, los diversos registros de la lengua reflejan sus diferentes usos.

De esta forma, con el uso concreto de la lengua, es decir a través del habla, existen variaciones lingüísticas según las regiones, y los diferentes grupos sociales. Cada grupo social, identidad y contexto interaccional posee sus propios códigos. Hablamos entonces del “sociolecto”: el hablar de un grupo social. El sociolecto nos lleva a definir el lenguaje tanto a nivel macro-social como micro-social. Primero, a nivel macro-social, el lenguaje refleja un hablar mexicano, caracterizado por sus modismos y expresiones idiomáticas, pero también por los gestos y por la entonación. A nivel micro-social, el español mexicano se puede situar según diversos entornos sociales, con características aún más específicas. Y todo esto, sabemos, es por el uso de los signos bajo cierta forma y contenido. Al habla se le opone la norma. La normalización de la lengua²⁴ está vinculada al “uso correcto de la lengua” entre las clases cultivadas educadas formalmente. Para el caso de América Latina, basta recordar que la Real Academia Española tiene establecidas academias correspondientes para los diferentes países del Nuevo Continente de América Latina. La Academia Mexicana fue inaugurada en 1875 (Sitio web de la Academia Mexicana de la lengua: <http://www.academia.org.mx/historia.php>), con una primera publicación del repertorio hasta noviembre de 2000 del llamado “Índice de mexicanismos”, con la edición de un Breve diccionario de mexicanismos en el año 2001. Es suficiente decir que estas academias son un esfuerzo por normalizar el “uso correcto de la lengua”, en este caso la española.

Es justamente en el habla, donde pueden identificarse los desvíos en el uso de la norma de la lengua. Este problema ha suscitado desde Aristóteles (1991 y 2000) hasta los autores más contemporáneos (Genette, 1994; Groupe M, 1982) intensas reflexiones para pensar el uso de la lengua como posibilidad ya sea retórica o poética. Aquí el concepto de “desvío” sólo funciona como herramienta metodológica, porque como ya sabemos, se trata de una noción “necesaria e insuficiente”, como versa un subtítulo de una obra de Jean-Marie Klinkenberg (1996: 351-355).

En el programa *El Notiflero con Brozo* observamos desvíos, con respecto a la norma, en el uso de la lengua a nivel gramatical, lexical y/o fonético. Un análisis de estos desvíos permitirá descubrir funciones sociales que se manifiestan en el programa. Podemos identificar tres tipos de desvíos: el desvío a la norma gramatical que comportan las faltas de conjugación y de gramática. El desvío lexical que proviene de una confusión entre el significado de dos palabras cercanas. El desvío fonético que resulta de la pronunciación inexacta de una palabra según la norma.

²⁴ Para el caso de América Latina, la Real Academia Española tiene establecidas academias correspondientes para los diferentes países del Nuevo Continente. La *Academia Mexicana* fue inaugurada en 1875 (Sitio web de la Academia Mexicana de la lengua: <http://www.academia.org.mx/historia.php>), con una primera publicación del repertorio hasta noviembre de 2000, llamado “Índice de mexicanismos”, con la edición de un *Breve diccionario de mexicanismos* en el 2001.

3.2. Análisis del habla²⁵

Analizaremos el habla de dos personajes, el de *Brozo* y el de *Estetoscopio Medina Chaires*. En el habla de *Brozo*, observamos por ejemplo una expresión que revela un desvío a nivel fonético: “de pader a pader”²⁶, la cual se refiere a la expresión “de pared a pared”. “O sease” es otro ejemplo de desvío fonético que refiere a “O sea”. Ésta última es recurrente en el habla de *Brozo*.

A nivel gramatical, tenemos el enunciado “25 chamacos moridos”²⁷, el cual es un desvío en la conjugación del verbo “morir”, –notemos que *no es* el verbo “morirse”²⁸–; según la norma este enunciado debería ser “25 chamacos muertos”.

El vocabulario de *Brozo* es muy variado. Usa modismos mexicanos –“la neta”, “gachísima chamba”, “chido”–; distorsiones de palabras –“mexinacos”, “candidotes”, “polacos” en lugar de “políticos”, “matebrútica” en lugar de “matemática”, “tambor” en lugar de “también”–; insultos que son generalmente pronunciados de labios para fuera –puuuuut..., que se joda–, tartamudeando –oj... oje... para “ojete”–, usando un superlativo –fregonzón–... Hemos de identificar a todas estas palabras como parte del valor de habla en el lenguaje de *Brozo*.

El lenguaje de *Brozo* está caracterizado por un tipo de humor mexicano: el albur²⁹, que como sabemos, tiene referencias sexuales escondidas en juegos de palabras. Es un doble sentido caracterizado por dos interpretaciones, una literal y otra con connotación sexual. De igual modo, lo implícito se hace muy presente en su discurso. En efecto, contiene mensajes escondidos, sobreentendidos, y a veces están justificados por la censura, por ejemplo el *Pájaro nené* no contesta directamente ciertas preguntas de *Brozo*.

En el siguiente extracto del discurso de *Estetoscopio Medina Chaires*³⁰, señalamos ocho desvíos a la norma de la lengua.

²⁵ Cabe precisar que este trabajo focaliza el análisis en las formas del habla por razones prácticas y de espacio, non obstante hay que recordar que la entonación y los gestos podrían prolongar el análisis del habla.

²⁶ Programa *El Notifero con Brozo* del 12 de Junio de 2009, rúbrica *El Entendedor* (01:27:30)

²⁷ Programa *El Notifero con Brozo* del 12 de Junio de 2009, rúbrica *La Choncha* (01:27:50).

²⁸ Si fuese “morirse”, la conjugación normal convoca al auxiliar “haber” y con el participio, con lo que se diría: “25 chamacos han morido”.

²⁹ En efecto, el albur es una disputa entre dos sujetos, basada en el uso connotativo de la lengua, para posicionar a uno de ellos en calidad de “vencedor sexual”. Uno de los pocos trabajos que pueden referirse es el de HERNÁNDEZ Víctor (2006).

³⁰ Extracto del programa *El Notifero con Brozo* del 12 de Junio de 2009, rúbrica *Estetoscopio Medina Chaires* (01:57:28).

Primera parte o contexto:

“En fin, les estaba yo diciendo que... llegué al lote, después de estar filosofeando con mi compadre *El Trompas* allá en la pulcata [pulquería], y NO HABÍA CENA! Lo que a mí me puso de muuy mal humor, grrrrrrrrrr! (RRRRRRR) Porque además, no había nadie en el lote! Entons' me puse a echar de... el ojo a un perro que... estaba allí en la basura (RRRRR). Ya me imaginaba yo comiendomelo (...) All' [slurp slurp] bien sabroso, (...)”

Segunda parte:

[sigue] “(...) CUANDO LLEGARON La guanguísima de la Guadalumpen [Guadalupe], y la súper guanguísima de la hipopótama de mi suegra, gritando y cargando unas... unas pampartas [pancartas] que le dicen... No más las vi llegar y antes de voltearles una patada... violadora [voladora]? Les pregunté mejor: “POR QUÉ NO HAY CENA, mmh?” (RRRRRRR) Y que me dice la descararada de Guadalumpen: “Es que andamos haciendo champaña [campana] política pa'que mi amaíta [mamita] sea diputeada [diputada]” (RRRRRRR) Y que se pueden echar sus berridos de porros, pa'la iguanodonta esa, no pues allí si no me aguanté y hija le digo, pos sí... a... sí [así], pos si eso quieran 'horita las dipuTEO [conjunción de las palabras “putear” y “diputado”] A LAS DOS!”

Vemos primero los desvíos a nivel fonético. La palabra “pampartas” se refiere a “pancartas”, tal como “patada violadora” a “patada voladora”, también “champaña política” a “campana política”, “mi amaíta” a “mi mamita” y “Guadalumpen” a “Guadalupe”. En el lenguaje hablado se dice “mi amá”, de la cual el personaje *Estetoscopio Medina Chaires* utiliza el diminutivo para dar lugar a “mi amá-ita”. Los desvíos fonéticos surgen generalmente de la repetición de palabras escuchadas en el aprendizaje oral de la lengua.

Vemos ahora los desvíos a nivel lexical. Al parecer, el personaje *Estetoscopio Medina Chaires* ignora la significación de “diputada”. En la palabra “diputeada” como en el enunciado “las diputeo a las dos”, estamos en realidad frente a dos palabras de las cuales se hacen una sola palabra, una conjunción. La palabra « iguanodonta » fue inventada sobre la base de la palabra « mastodonte ».

3.3. La función del lenguaje popular como forma de expresión en el espacio público

Cabe precisar que el lenguaje de estos personajes está puesto en escena por el programa televisivo, lo cual implica una intención comunicacional de parte de la instancia productiva. Los desvíos aparecen como innatos al habla de los personajes. El lenguaje que se produce en la televisión no es otra cosa que la puesta en escena de lo que se produce al interior de los espacios sociales cotidianos. Los signos populares del lenguaje se corresponden con discursos populares.

Las diferentes hablas que identificamos en EN, a través de sus personajes, reflejan las condiciones de vida, los entornos sociales. Está por ejemplo el caso de *Estetoscopio Medina Chaires*. Su forma de hablar refleja una condición de vida muy humilde, o mejor dicho, miserable. Por supuesto notamos la condición social de este personaje por su aspecto, es decir su vestimenta, sus gestos y apariencia física –el pelo mal arreglado por ejemplo–, pero también por su forma de hablar y por el contenido de su discurso. Es indudable que la entonación y a veces la pronunciación, reflejan la condición social.

Sobre el lenguaje de *Brozo*, diremos que, de manera general que es de corte evidentemente popular, aunque el análisis revela que este sujeto hablante emplea diversos registros del habla, alternando un registro del lenguaje vulgar, familiar o estándar. En ciertos momentos podemos encontrarle un registro sostenido, por ejemplo cuando lee textos de leyes. La entonación nos demuestra que hay pasajes más serios –discursivamente–, especialmente al elevar la voz con un tono denunciante cuando se trata de una nota muy grave, por ejemplo en el caso del incendio en la guardería *ABC* en Hermosillo, donde fallecieron alrededor de 45 niños.

El hecho de recurrir al albur y otros juegos de palabras, da rienda suelta a la interpretación del televidente. Los juegos de palabras pueden ser literalmente graciosos, como pueden esconder una crítica al referente. La comprensión de esta última depende de los conocimientos previos del espectador respecto al tema, lo que requiere muchas veces de un seguimiento continuo bajo una mirada crítica.

4. Discurso popular y discurso humorístico

Como ya hemos dicho, el término “discurso popular” hace referencia al lenguaje del pueblo, el cual es un habla específica que contiene expresiones e imágenes populares³¹. Ese tipo de discurso es cercano al pueblo, a la masa de mexicanos promedio, en este caso. Implica el uso de un vocabulario, expresiones y lugares –*topos* retóricos– del pueblo, de la mayoría de la gente. El discurso popular aparece como un evitar el trabajo sobre la forma (Derville, 1996), es decir que *no problematiza* las premisas que presupone (Meyer, 2008). Como lo definimos a principio de este artículo y para el caso que nos ocupa, entendemos entonces por discurso popular, aquel que se desarrolla por un lenguaje verbal-expresivo de ciertos signos que poseen, desde el principio de su manifestación, un doble sentido sexual-social y que trabaja desde la *doxa*, como base para su argumentación discursiva.

Dicho lo anterior y aterrizándolo para nuestro objeto de estudio, podemos decir que en el momento que EN recurre a un discurso popular, “el autor [el sujeto hablante] toma sus distancias en cuanto a la clase política”, y de esta manera aparece al televidente –construido en el registro del lenguaje popular– de igual a igual. Se instaura entonces una relación de complicidad entre animador y público. El discurso popular se opone al discurso de la gente en el poder que representa el orden social vigente (Derville, 1996). El objetivo del discurso popular es destruir los valores burgueses según Derville, que podemos definir de manera más general como los valores de la clase dominante.

³¹ Sin duda el trabajo de referencia es el de Mijaíl Bajtín (1987)

Finalmente, el discurso popular usa un lenguaje humorístico –juegos de palabras, albur, gestos ilustrativos– para hacer reír³². Este tipo de discurso provoca una desmitificación del contenido, con lo cual se vuelve pretexto para divertir. Calame explica cómo la máscara y el disfraz hacen que la persona que interpreta los personajes pierda su personalidad humana (Calame, 1989). Esta juega un papel, no es ella misma. La enunciación está entonces escondida atrás de la máscara, que en este caso sería la peluca pelo chino verde y la vestimenta del payaso *Brozo*. Sin embargo, contrariamente al teatro griego que describe Calame, *Brozo* no habla en la tercera persona –él–, pero sostiene su palabra en la primera persona –yo–. Y sin embargo, el payaso *Brozo* es un personaje: su función principal es la de hacer reír³³. De manera que hacer reír sobre hechos de la política, como es el caso de EN, no es tan importante como el hecho de burlarse del objeto de referencia –los actores políticos–. Podemos presuponer que este fenómeno, particularmente en entornos sociales mexicanos, por su educación y su cultura, tienden a convertir lo serio en humor y el éxito de EN es muestra de ello.

5. La desmitificación de la política desde un discurso humorístico

Con base en lo anterior, lo que sigue entonces es una aproximación que conecta el plano puramente discursivo, tratado en los párrafos anteriores, con la dimensión sociológica. Hemos de decir entonces que la característica del contexto mexicano es que el descontento popular no es pasajero sino permanente. Es el resultado histórico de un sistema político que ha sido corrupto desde que el pueblo recuerda, marcado por la dominación de una minoría todopoderosa sobre una mayoría pobre y con poca educación política. En este contexto, EN no aporta una representación del descontento puesto que la gente ya lo resiente. En cambio puede, de un lado, reforzar el descontento, o, del otro lado, purgar la agresividad (Mercier, 2001) que resulta del descontento por intermediación de la gracia que provocan las bromas y los insultos de *Brozo*.

Estas consideraciones nos llevan a observar la forma de abordar los temas políticos bajo un discurso humorístico. El disfraz y la máscara esconden la personalidad humana del personaje como lo vimos más arriba. El contenido, por este motivo, está desacralizado por la enunciación humorística y se vuelve obsoleto, dejando lugar a la risa y a la diversión. Es por ello que lo político interpela a las clases populares, las cuales a su manera generan expresiones, sobre un modo humorístico, para desmitificar el contenido político³⁴. Así, los políticos puestos en escena son fundamentalmente malos e incompetentes, y nos burlamos de sus errores. El programa resulta ser muy semejante a una comedia humana, porque cualquier tema es utilizado para burlarse. Nos reímos del pobre que vive en la miseria

³² Podemos pensar en una poética de lo popular, como creación lingüística en el sentido de Roman Jakobson (1984).

³³ Tal es el caso del borracho, el niño y el payaso que dicen la verdad, pero no se les toma en serio.

³⁴ No se trata de ubicar a lo popular bajo una dinámica que se inscriba en la posmodernidad, sino que es parte de la misma política contemporánea, pero que se mueve en otra lógica –lo que no excluye formas de razonamiento–, paralela a la toma de decisiones políticas: mientras los políticos deciden, el pueblo sólo se burla sin interferir en las decisiones ya tomadas. Esto significa que la mediatización de lo popular no implica que esta tenga un carácter político efectivo, al menos en el aquí y ahora.

y de la fatalidad que se desploma sobre él, mientras otros no saben qué hacer con tanto dinero a su propia disposición. Esta comedia humana da lugar a una neutralización de los problemas sociales más que a una reflexión sobre ellos. A pesar del tono enfadado y denunciante de *Brozo* en varias ocasiones, el hacer reír sigue primando sobre la reflexión de los temas expuestos.

¿Cómo es posible comprender este fenómeno de desmitificación de la política que se manifiesta en un texto de éxito mediático como lo es EN?

5.1 Comprender el discurso popular como un isomorfismo social

El discurso popular y humorístico atrae una audiencia muy amplia y EN es un programa de un canal abierto de Televisa. El contenido del discurso de *Brozo* es esencialmente político, por tal motivo nos preguntamos a principios de este artículo si eso ¿aporta explicaciones e información a las masas que ven el programa?, es decir si participa de desarrollo del espacio público. Los análisis nos llevan a concluir que este discurso popular y humorístico, al desmitificar la política, produce una catarsis que no precisamente conduce a generar otra realidad político-social. Si bien, *a priori*, algunos pasajes del EN podrían considerarse como formas expresivas que pueden motivar el desarrollo del espacio público, por el simple hecho de recurrir al lenguaje del pueblo y con ello hacer que éste se sienta identificado con el discurso que está de su lado: como es el caso del ejemplo de la secuencia ya referida, donde *Brozo* proporciona elementos explicativos e informativos acerca de la anulación del voto, en lugar del voto en blanco para que nadie pueda llenar la boleta a la hora del conteo de los votos. Hay que observar que dichos elementos explicativos e informativos necesitan la información previa o al menos el seguimiento de la actualidad reciente —en términos discursivos—, con lo cual esta puesta en escena está más cerca de una comedia humana que desacraliza el contenido serio, y por lo tanto, se reduce a la sola función de hacer reír, de provocar catarsis. Este fenómeno puede definirse como un *isomorfismo social del texto*, es decir la reproducción de la sociedad, manifestada en el texto que es el EN. Esta reproducción incluye los esquemas de dominación presentes en la sociedad real. Por ejemplo, la interpretación de las bromas de *Brozo* dependen de un nivel de educación, y no del conocimiento de los símbolos populares, lo que excluye a las personas con menos educación sobre la comprensión de la crítica que se destina a los políticos. Los esquemas de dominación adquieren de tal modo una perenidad, frenando de este modo el desarrollo del espacio público.

6. Los textos como isomorfismo social

En este apartado, nos concentraremos en observar cómo los productos socioculturales —como lo es justamente el programa de EN— aparecen como reflejos del uso del lenguaje, lo que significa encontrar posiciones y pensamientos, en este caso políticos, que viene de lo popular. Así, el estudio del noticiario televisivo y particularmente la figura de su conductor, nos ha permitido acuñar el término de isomorfismo social del texto. Se ha comenzado a fundamentar este término en diferentes trabajos

(González Domínguez, 2009a, 2009b). En este momento, consideramos que la explicitación del concepto se encuentra en plena génesis y promete ser de mucha utilidad para pensar la producción y consumo de los textos, no sólo mediáticos, sino también los que en la vida cotidiana se presentan. El término de isomorfismo social del texto permite pensar los textos, entre la mirada sociológica, pero también en el plano metodológico semiótico. Esto es: sociológicamente toda sociedad produce los textos que le corresponden –características discursivas–; mientras que para un análisis de estos textos, es decir metodológicamente, semióticamente, se debe esperar encontrar los rasgos expresivos específicos con los que la sociedad produce, manipula, organiza y consume los signos de los textos. De manera que, bajo el concepto de isomorfismo social del texto, observamos que los sujetos de lenguaje, que somos nosotros en sociedad, y solamente en sociedad, generamos y reproducimos los textos a través de nuestras prácticas comunicativas, las cuales nos condicionan la fabricación de los textos bajo ciertas características, necesariamente, textuales.

El vocablo isomorfismo social se compone de dos términos. El segundo no necesita explicación, pero justifiquemos un poco el primero. Isomorfismo tiene su origen en el siglo XIX, el seno de la ciencia física, con Eilhard Mitscherlich, quien constató que los “fosfatos y fosfitos, arseniatos y arsenitos, entre otros elementos, se cristalizan en las mismas formas” y “que la calcita y el aragonito tienen la misma fórmula química, no así la misma forma cristalina”³⁵. El físico alemán llamó a este fenómeno “isomorfismo”, por su etimología del griego *iso* que significa parecido, igual y *morfo* que significa forma. Sin duda, el término resulta pertinente ante tal observación.

Podemos observar que el término ha pasado a las ciencias sociales y ha sido utilizado implícitamente por su potencial heurístico. Tal apropiación, hasta donde sabemos, no ha sido explicitada en ninguna ciencia social. Así hemos notado que el término aparece en la semiótica-sociológica del ruso Yuri Lotman. Este autor ha dejado, a lo largo de toda su obra, reflexiones donde interviene la noción de isomorfismo de los procesos culturales y de los textos, particularmente artísticos. Como sabemos, Lotman desarrolla sus análisis sobre una base epistemológica desde la semiótica, que luego aplica sobre el plano social, a partir de los signos y sus respectivos textos. No nos queda duda de que Lotman, el semiota-sociólogo, fue un pionero en la aplicación del concepto isomorfismo sobre los productos del pensamiento social. Las reflexiones de Lotman, sobre la producción artística, se caracterizaron por dar cuenta del papel que los textos cumplen en la sociedad, pero también de observar cuál es la génesis de *los signos en texto*³⁶. Se trata para Lotman de identificar las regularidades entre los textos y sus funciones, al interior de la sociedad que los produce: “En la forma más esquemática, esta correlación puede ser definida así: en el periodo del surgimiento de tal o cual sistema de cultura se forma una determinada estructura de funciones inherentes a él y se establece un sistema de relaciones entre las funciones y los textos” (1996a: 165).

³⁵ [http://fr.wikipedia.org/wiki/Isomorphisme_\(chimie\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Isomorphisme_(chimie))

³⁶ Este es otro vocablo que nos parece útil en el plano heurístico.

En otro campo de investigación que podemos llamar socio-discursivo-histórico podemos evocar a Michel Foucault –ver todas las referencias–. Así por ejemplo, Foucault observa que las prácticas sexuales en la Grecia antigua corresponden con el estatus de las personas; ve en la obra de Raymond Roussel, el desarrollo de dos universos de lenguaje que corresponden por analogía a dos universos, el ficcional y el real, que convergen gracias a las funciones de los seres y las cosas en los dos planos y entre ambos, las palabras; la arquitectura de vigilancia como un isomorfismo de la ideología y del poder; los discursos y sus correspondientes conceptos, instituciones y prácticas; o bien, la práctica médica con una episteme que espera encontrar empíricamente en el cuerpo los signos que han sido definidos teóricamente. No podríamos dejar de referir el trabajo de Claude Lévi-Strauss quien encuentra correspondencias isomórficas entre el sistema totémico y las jerarquías sociales al interior y entre los grupos sociales de ciertas sociedades indígenas (1964). De igual modo, creemos encontrar en la obra de Jürgen Habermas un isomorfismo implícito en sus análisis sobre la lingüistización en una comunidad comunicativa (2002: 154-160). Significa que la comunicación es posible en la medida que los sujetos hablantes de una comunidad cuenten con la competencia lingüística para comunicarse y tratar los discursos que se generen, en el marco precisamente socio-comunicativo.

Como podemos ver, la aplicación del concepto isomorfismo no es nueva. Sin embargo se trata de desarrollarla y explotarla en otros objetos de estudio. Así, el fenómeno del isomorfismo aparece, en el momento que el análisis trabaja por analogía, al pensar las cualidades de los elementos que intervienen en el fenómeno de la comunicación: sujetos hablantes, lenguaje y sustancias de expresión –incluyendo el cuerpo como operador semiótico³⁷, como significante y significado³⁸ al mismo tiempo–. Dicho todo lo anterior, podemos formular preguntas que nos evidencian el isomorfismo entre la sociedad y sus correspondientes textos. Continuemos pensando el caso preciso del programa EN, para ver que las siguientes preguntas generales tienen relación estrecha con la que hemos formulado al inicio de este artículo: ¿por qué se diseña el EN tal como aparece ante nuestros ojos –las rúbricas y su orden–? ¿Por qué se manifiestan, bajo un discurso popular los protagonistas –los personajes– del EN, tal como pudimos constatarlo? Incluso, ¿por qué se transmite los viernes en la noche? ¿Por qué en ese momento se hace visible por y para la comunidad mexicana?.

7. El texto es isomorfo a la sociedad

Llegados a este punto y una vez que hemos hablado teóricamente, es el momento de hablar sobre la operatividad del vocablo isomorfismo social del texto, como tarea próxima en el desarrollo de otras etapas de investigación, como la que nos ha ocupado. La aplicación operativa que aquí proponemos es sobre el texto. La noción de texto merece también ciertos preliminares conceptuales. Texto para

³⁷ El cuerpo como « operador semiótico », como lo concibe Jacques Fontanille (2004).

³⁸ Es el « cuerpo enunciante » que concibe Eliseo Veron (1983).

nosotros es *la unidad de signos de todo orden, ordenados sintáctica y paradigmáticamente, que tienen la finalidad de contener discursos y producir acciones*. La unidad de signos refiere a los dispositivos del lenguaje, normalmente sería la lengua, la corporalidad –en el sentido amplio y que comprende la gestualidad, la proxémica y la cinética, como hemos dicho anteriormente–.

Dependiendo de cada soporte del texto, para el caso del medio audiovisual que corresponde a EN, habría que tomar en cuenta lo auditivo o sonoro y/o visual –la representación de la realidad y los efectos gráficos–. Es el asunto de los signos, los cuales trabajan cada uno en sus respectivos “lenguajes”³⁹, pero que combinados son solidarios, uno con los otros. Esta combinatoria de signos es lo que, precisamente, los análisis terminan por identificar como sintagmas y paradigmas, en cada una de las secuencias de los textos. Ahora bien, ¿para qué se construyen estos textos? Primero, para construir algo legible e inteligible; pero el texto en sí no tiene ninguna función si no está dirigido a que alguien la vea y/o lea. Aquí el texto asume su valor discursivo. Los textos se fabrican para discursar. En automático, comprendemos que todo discurso es para decirnos algo, que pensemos y sobre todo que actuemos, que entremos en acción. Finalmente, diremos que el texto no necesariamente posee un soporte de memoria material –cosa que normalmente tienen los textos mediáticos–, como son los textos de la vida cotidiana: una sesión universitaria, una plática de café, un saludo, una solicitud de servicio de restaurante; normalmente, estos textos jamás quedan grabados en un soporte material que podamos reproducir.

En este plano metodológico, que es el de trabajar sobre la materialidad del objeto de estudio, advertimos que aislamos el texto de la inmersión sociocultural e histórica en el que se produce. Es obvio que esta operación es momentánea, ya que para la interpretación de los datos de los textos, necesariamente, hemos de pensarlos en su significación social –dimensión semiológica–. Insistimos, el *análisis de la textualidad* es del orden de la mecánica semiótica del texto, que después se complementa con el análisis de la significación social, ya sea semiológico o derivado del análisis del discurso. En resumen, estas son decisiones metodológicas que nos han permitido reducir los análisis sobre el plano social y lingüístico.

De esta manera, definitivamente consideramos que, conociendo la textualidad, podemos proceder con una base metodológica firme, a la interpretación de la función o intención de los textos. El isomorfismo social del texto se revela en sí mismo, como si nos revelara el perfil sociológico y la intencionalidad discursiva de su productor (es). Por esto, es válido afirmar que existe una dependencia entre los textos y la sociedad que los produce. De esta forma, podemos identificar la discursividad de un texto como lo es el programa EN, en cada uno de sus componentes de lenguaje –a *grosso modo*, sus secuencias–, que ya fueron descritas líneas arriba. Pero el análisis de la textualidad no es suficiente. Habría que pensar la genealogía del texto, las redes por las que pasa desde el polo de su producción al de su consumo. Si nos detenemos en el primer polo, es fácil rastrear quienes intervienen en la genealogía social que construye el EN: reporteros-actores, actores, directores editoriales y de redacción, camarógrafos, asistentes de todo tipo, administrativos, y por supuesto el animador *Brozo*,

³⁹ Decimos “lenguajes”, con la debida distancia, ya que en el sentido estricto, no existe un lenguaje auditivo o puramente visual que trabajen por separado uno del otro, para el caso del cine y de la televisión.

los cuales tienen cada uno una parte constitutiva de responsabilidad. Todos estos sujetos participantes –en el orden político, social hasta ideológico– configuran lo que termina por ser el texto “en cada línea de su textualidad”.⁴⁰ Estos productores, hay que recordarlo, vienen de la sociedad, de diferentes capas socioeconómicas y profesionales que acuerdan fabricar cada uno de los signos para lograr el producto final que es el texto, o sea el programa. En consecuencia, un programa no es sino un proceso y un producto eminentemente social. Y para ser más claros, es un hecho social.⁴¹ Se trata de sujetos de lenguaje que sobre todo comparten signos y posiciones discursivas; en la fabricación de estos productos mediáticos son más capaces más de acuerdo que de conflicto. Esto es debido, ciertamente, en razón de una dinámica grupal institucionalizada y ciertamente interiorizada por los miembros participantes y en tanto que sujetos en sociedad. En este sentido, difícilmente puede concebirse una producción de sentido sino no es por un acuerdo tácito –en lo substantivo–, entre los colaboradores, de un programa como EN.

Del lado del consumo, el programa EN, por su permanencia desde 2007 en uno de los canales más conocidos en México, consideramos que debe presentar un nivel de aceptabilidad.⁴²

Primero porque lo que allí se representa es inteligible a los ojos de los telespectadores, lo que no excluye, por supuesto, estrategias de recepción. Basta imaginar un “telespectador extranjero”, ignorante del contexto cultural viendo el EN –u otro producto mediático–, para darse cuenta que, para éste, el grado de inteligibilidad sobre los temas tratados son bajos y pueden resultar hasta insignificantes. En este caso, observamos por negativa, la función de sentido de EN para ciertos televidentes y no para cualquiera. De aquí que la producción de EN y su consumo resultan isomorfos uno del otro.

8. Brozo como fenómeno de isomorfismo de enunciación de la sociedad

Una vez que hemos descrito las características del lenguaje con las que se presentan los personajes de EN, es obvio que el personaje principal es *Brozo*, con lo cual merece una observación especial porque, al igual que el conductor del noticiario televisivo, es el pivote de cada uno de las secuencias del programa EN. Esto significa que todo segmento del programa pasa por *Brozo*, es decir que toda la información y todos los discursos de los demás personajes se legitiman, por la aprobación de *Brozo*, en tanto que articulador discursivo.

Si hemos dicho que EN pretendería ofrecer una mirada crítica de los temas del espacio público, hemos de suponer que *el personaje Brozo es en sí mismo un diseño – una metáfora– que habla en el lugar de los que no tienen acceso a la palabra pública*. Personajes como *Brozo* son una metáfora del lenguaje,

⁴⁰ Un análisis que cruzará dimensiones de los signos por sus lenguajes, como por ejemplo, la sensibilidad de los camarógrafos que discursan por los encuadres y movimientos de cámara y la prestación de los sujetos hablantes a cuadro que despliegan otro tipo de signos –los personajes como se pudo ver en la descripción–.

⁴¹ En el sentido de Emile Durkheim (1988).

⁴² Sin duda, el hecho mismo de su interrupción –caso que no ha sucedido– sería reflejo de su no funcionamiento, su “no éxito”, para los intereses del canal que lo produce y del no gusto en los televidentes que lo consumen.

en este caso, repetimos, la de la *vox populi* que está ausente en los medios. *Brozo*, metafóricamente, representa, por su habla y su corporalidad a la *vox populi*. Ahora bien, si pensamos la analogía entre *Brozo* y el conductor del noticiario televisivo, como dijimos en el párrafo anterior, nos damos cuenta que es interesante observar cómo ambos, sociológicamente, presentan una serie de características socioculturales y sociodiscursivas, capaces de ser mediadores con sus televidentes, los cuales están predispuestos a verles y escucharles, bajo ciertos patrones de lenguaje y de discurso.⁴³ Nos encontramos ante fenómenos de isomorfismo social en las figuras mediáticas, que pueden considerarse como referencias generalizadas del comportamiento social; es decir que en ellas podemos vernos reflejados, a la vez como sujetos y como sociedad.

Este fenómeno de isomorfismo de enunciación de la sociedad significa, para el caso que nos ocupa, que *Brozo* en su enunciación despliega una serie de dispositivos del lenguaje que son comunes a la sociedad mexicana: su lengua, su lenguaje popular, su acento, sus comportamientos corporales –gestualidad, proxémica, cinética, etcétera–. Todo este despliegue, necesariamente, se encuentra y se genera, en el seno de la sociedad, como un hecho social. En otras palabras, la enunciación de *Brozo* es la representación de signos que en el plano del lenguaje y del discurso, la sociedad genera, manipula y consume. Por esto *Brozo* puede considerarse un mediador y *un doble de los sujetos hablantes de su sociedad* –al menos de una parte de ella, la que habla el lenguaje popular o cuando habla y/o consumo el lenguaje popular–.

Es así que podemos pensar la figura del doble como la hace Roland Barthes en su famoso ensayo “Le mythe de l’acteur possédé” (2002). Cuando Barthes dice que el actor de la Grecia antigua se convierte en un personaje, el primero sufre un fenómeno de transferencia caracterial entre lo que el espectador y el propio actor pueden ser o no en la realidad, pero sin correr riesgo alguno por tal hecho. El personaje es el otro y al mismo tiempo un yo potencial. Se trata de un efecto en espejo o especular, donde la comunidad recurre para identificarse, o en el mejor de los casos, para depositar lo que ésta es incapaz de conseguir.⁴⁴ Como lo dice Barthes: “el actor es como un brujo, es un mediador entre lo real y lo surreal; es terrible y prestigioso –es el monstruo sagrado–. Pero aquí habría que pensar la función en términos etnológicos: tal como el brujo de las sociedades llamadas, erróneamente, ‘primitivas’, el actor se encuentra en una relación complementaria y no oposicional con los espectadores, es decir con el resto de la sociedad: forma con ellos un organismo social perfectamente equilibrado” (235).

Esta descripción de Barthes nos confirma que *Brozo* aparece como la figura enunciativa que habla en el lugar de los que no hablan. *Brozo* habla, desde el lenguaje popular, habla como el ciudadano que práctica el lenguaje popular: “*Brozo* es como yo”, dirían sus televidentes. Y ¿qué es el lenguaje

⁴³ Basta pensar la práctica del *casting* para elegir al conductor o animador –como *Brozo*–, como un claro ejemplo de las necesidades específicas que todo programa tiene a nivel textual: el comité de evaluación “decide” quien conducirá o animará tal o cual programa; la razón no puede ser sino aquel que reúna, en tanto que signo de un texto, las características que socialmente y profesionalmente son aceptadas o incluso que se imponen en un momento dado, pero en colectivo: “la reunión del comité decide que X será el conductor o animador del programa”.

⁴⁴ El caso del brujo o del chaman es un excelente ejemplo para observar la identificación que se produce con « un yo que no soy », sino un *medium*.

popular? Como cualquier registro de lenguaje, es una forma de pensar, por la intermediación de una serie de dispositivos de lenguaje que constituyen sistemas de expresión –todo un sistema de signos en forma de significantes: palabras, entonaciones; en concreto, formas de los significantes de toda clase– y de discurso –los significados como producto final–. En este contexto, ¿qué podemos esperar de *Brozo* para el espacio público, si los dispositivos de lenguaje –los signos que pertenecen al sistema del lenguaje popular– que despliega son incapaces de formular crítica “seria”⁴⁵, ya que no recurre a la argumentación sostenida de una lógica y enuncia desde un lugar que está rodeado de interlocutores y signos que sólo causan risa, ironía, burla y/o sarcasmo⁴⁶?

Conclusión: Discurso sin efecto sobre la acción social

Para concluir y con base en todo lo dicho hasta aquí, podemos decir que el programa EN adolece de principio, en tanto género de *infotainment*, de la posibilidad de un “hablar –en– serio”. Si bien el sarcasmo es un recurso para criticar acciones de actores del espacio público, no rebasa su dimensión que es la humorística. Se trataría, justamente, de una incapacidad para presentar razonamientos válidos para discutir en el espacio público. Recurrir al lenguaje humorístico es solicitar un sistema de pensamiento que trabaja por signos, y por lo mismo demanda cierta forma de enunciación, una enunciación, justamente, humorística. Como se dice, “hay que tener gracia para contar un chiste”. Esto significa, como decíamos, desplegar una serie de dispositivos precisos que produzcan la risa, la complicidad que humille y haga sentir al sujeto enunciante la superioridad sobre el otro que critica. *Brozo* y los personajes de EN proceden de esta manera y cumplen su cometido, en complicidad con los televidentes que lo miran.

EN, si bien es un lugar donde se invocan los temas de la actualidad del espacio público, no es un lugar de discusión, sino de representación de lo ya acontecido por la intermediación del lenguaje humorístico –popular en este caso–. En efecto, se trata de un lenguaje que para lograr sus efectos discursivos debe leerse en función de ciertos códigos como el caló mexicano y el albur. Por un lado y en un nivel superficial del código del humor –el doble sentido– y por el otro, sobre el plano de la significación a la referencia –la realidad del espacio público–. Es una significación que entra al universo de lo humorístico. Esto es que la realidad toma su sentido humorístico y no su sentido serio. Es como el lenguaje poético: la realidad es poética por los signos que la representan o la describen,

⁴⁵ Notemos el oximorón de “crítica seria”, que aquí sirve para evidenciar el inútil esfuerzo del lenguaje en el contexto del humor para “hablar de cosas serias”.

⁴⁶ Podemos pensar en los signos que construyen las historias de ficción que cumplen su cometido como tales y que el hecho mismo de presentarse en libros de ficción, son consumidas, precisamente, no como cosas serias. Es decir que los signos de los géneros de ficción están limitados discursivamente a penetrar lo que no existe, aunque en algún momento pueda existir. Lo mismo podemos aplicar este razonamiento para el discurso humorístico de *Brozo*, cuyos signos serían para reír y no para consumirlos seriamente. En otras palabras, y como diría Gérard Genette, la textualidad misma de EN está cruzada de paratextos (1987) que indican que es para reír.

no por la realidad en sí misma. EN representa el espacio público en las fronteras del humor. Si como televidentes esperamos criticar no es precisamente desde el lugar de enunciación de un *Brozo* o de los personajes que lo acompañan, sino desde otros sujetos históricos procesando otros signos de otro sistema del lenguaje: el de la argumentación lógica y sostenida.

Contrariamente al cliché que dice “El humor es una cosa seria”⁴⁷, el humor, como hemos visto en el caso de EN, no lo sería para el espacio público: el televidente de EN puede comprender e informarse de lo que nos dicen los personajes de este programa, pero no puede, y junto con ellos, discutir y proponer soluciones serias para los problemas del espacio público. ¿Quién puede hacer caso a un payaso que no habla seriamente? Podemos sostener que el discurso de EN, aunque contiene una crítica social, o mejor dicho reclamos sociales, es sólo una aspiración o incapacidad para enfrentar seriamente al *otro*. De manera general, y a partir de este análisis, podemos aventurar la siguiente afirmación: EN sería entonces una representación isomórfica del comportamiento de los mexicanos con respecto al espacio público. Pero sólo estudios de recepción puede fundamentar esta hipótesis.

⁴⁷ Caemos en la cuenta de que hablar –seriamente u humorísticamente, en realidad no importa– es emplear el lenguaje que no puede ser más que metafórico. Un estudio dedicado a la metáfora, en una emisión como lo que fue objeto este trabajo, daría cuenta que siempre nos encontramos “en una puesta en escena” que oculta otra cosa, ya sea con fines ideológicos o simplemente como reflejo de un cuadro cognitivo de la realidad.

Referencias

Aristóteles (1991), *Rhétorique*, Paris, Librairie générale française.

____(2000), *La poética*, Ciudad de México, Editores Mexicanos Unidos.

Bajtín, M.(1987), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza.

Barthes, R.(2002), “Le mythe de l’acteur possédé” en *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil.

Calame, C. (1989), “Démasquer le masque: effets énonciatifs dans la Comédie ancienne” en *Revue de l’histoire des religions*, No. 4, Vol. 206, Paris, Armand Colin.

Charaudeau, P.(2006), “Des catégories pour l’humour?” en revista *Questions de communication*, No. 10, Metz, Université Paul Verlaine-Metz.

____(2005), *Les médias et l’information. L’impossible transparence du discours*, Bruxelles, Institute National de L’audiovisuel/De Boeck.

____(1995), “Une analyse sémio-linguistique du discours” en revista *Langages*, Vol. 29, No. 117, Larousse, Paris.

Derville, G. (1995), “Les différents rôles du Bébête Show auprès de ses téléspectateur” en *Réseaux*, No. 74, Vol. 74, Paris, Lavoisier.

____(1996), “Le discours du « Bébête Show » de TF1: populaire ou populiste?” en *Mots*, No. 1, Vol. 48, Lyon, ENS éditions.

Durkheim, É. (1988), *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, Flammarion, Paris.

Duval, S. ; Saïdad, J.P., *Mauvais genre : la satire littéraire moderne*” en revista *Modernités*, Vol. 27, Bourdeaux, Presses Universitaires de Boudeaux.

Fontanille, J. (2004), *Soma et Séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose.

Foucault, M.(1990), *La arqueología del saber*, Ciudad de México, Siglo XXI.

____(1998), *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*, Ciudad de México, Siglo XXI.

____(1963a), *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, Presses Universitaires de France.

____(1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.

____(1963b), *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard.

- Genette, G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- _____(1987), *Seuils*, Paris, Seuil.
- _____(1994), “La rhétorique restreinte” en revue *Communications*, No. 16. Paris, Seuil.
- González Casanova, Pablo (1969), “La démocratie au Mexique” en *Sociologie du tiers monde* (traducción de Jimeno-Grendi), Paris, Anthropos.
- González Domínguez, C.(2009a), “El ethos en el cuerpo enunciante. Caso del conductor del noticiario televisivo” en *Memorias del IV Congreso Internacional El Cuerpo Descifrado*, Ciudad de México, UAM-Azcapotzalco/Universidad Autónoma de Barcelona/Universidad Benemérita de Puebla/INAH.
- _____(2009b), “El relato en el noticiario televisivo, un modelo de saber” en *Memorias del Coloquio Científico Internacional De la Sociedad de la Información a la Sociedad del Conocimiento*, Ciudad de México, UNAM/Université Robert Schuman Strasbourg. Disponible en: http://www.iisue.unam.mx/seccion/publicaciones/memorias_sociedad_informacion/
- Groupe M (1982), *Rhétorique générale*, Paris, Seuil.
- Habermas, J. (2002), *Teoría de la acción comunicativa II*, Ciudad de México, Taurus.
- _____(1992), *L'èspace public*, Paris, Payot.
- Hernández, V. (2006), *Antología del albur*, South California, Toliro Multimedia and Incógnita/Caja Negra/BookSurge Publishing/Charleston.
- Jakobson, R. (1984), *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel.
- Jost, F. (1997), «La promesse des genres» en revista *Réseaux*, No. 81, Paris, CNET.
- Klinkenberg, J.M. (1996), *Précis de sémiotique générale*, Paris, De Boeck.
- Lala, M.C. (2005), “La métaphore et le linguiste” en revista *Figures de la psychanalyse*, No. 11, Toulouse, Éditions érès.
- Mercier, A. (2001), “Introduction: Pouvoirs de la dérision, dérision des pouvoirs” en *Hermès*, No. 29, Paris.
- Meyer, M. (2008), *Qu'est-ce que l'argumentation*, Paris, Vrin.
- _____(2003), *Le comique et le tragique. Penser le théâtre et son histoire*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Miège, Bernard (1996), *La société conquise par la communication I. Logique sociales*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.
- _____(1997), *La société conquise par la communication II. La communication entre l'industrie et l'espace public*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.

- Milner, J. C. (1995), *Introduction à une science du langage*, Paris, Seuil.
- Lévi-Strauss, C. (1964), *El pensamiento salvaje*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- Lotman, Yuri (1970), “El concepto de texto” en *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- ___ (1996a), “Sobre el contenido y la estructura del concepto de ‘literatura artística’” en *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Valencia, Cátedra-Desiderio Navarro de la Universidad de Valencia.
- ___ (1996b), “El texto en el texto” en *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Valencia, Cátedra-Desiderio Navarro de la Universidad de Valencia.
- ___ (1996c), “La semiótica de la cultura y el concepto de texto” en *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Valencia, Cátedra-Desiderio Navarro de la Universidad de Valencia.
- Neveu, E.; François, B. (1999), *Espaces publics mosaïques: acteurs, arènes et rhétoriques, des débats publics contemporains*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Palavicini Corona, G. (2001), *Le Mexique: l'inéluctable transition vers la démocratie*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant.
- Ramírez, P. (2003), *Espacio público y reconstrucción de ciudadanía*, Ciudad de México, Miguel Angel Porrúa/FLACSO.
- Saussure, F. (1979), *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada.
- Searle, J. (1980), *Actos de habla*, Madrid, Cátedra.
- Thompson, J. B. (2000), *Political Scandal: Power and Visibility in the Media Age*, Cambridge, Polity Press.
- Veron, E. (1983), “Il est là, je le vois, il me parle”, en *Communications*, No. 38, Paris, Seuil.