

José María Rodríguez Santos  
(Coord.)

# EL MONÓLOGO CÓMICO

RETÓRICA Y POÉTICA DE LA COMEDIA  
DE *STAND-UP*: TRANSFERENCIAS Y ESCENA



Universidad de Valladolid



# **EL MONÓLOGO CÓMICO**

**RETÓRICA Y POÉTICA DE LA COMEDIA DE *STAND-UP*:  
TRANSFERENCIAS Y ESCENA**



JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ SANTOS  
(COORD.)

# EL MONÓLOGO CÓMICO

RETÓRICA Y POÉTICA DE LA COMEDIA DE  
*STAND-UP*: TRANSFERENCIAS Y ESCENA



EDICIONES  
Universidad  
de  
Valladolid



Este libro está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial – Sin Obra derivada" (CC-by-nc-nd).

---

En conformidad con la política editorial de Ediciones Universidad de Valladolid (<http://www.publicaciones.uva.es/>), este libro ha superado una evaluación por pares de doble ciego realizada por revisores externos a la Universidad de Valladolid.

---

LOS AUTORES. Valladolid, 2020

EDICIONES UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Preimpresión: Ediciones Universidad de Valladolid

ISBN: 978-84-1320-078-1

Diseño de cubierta: Ediciones Universidad de Valladolid

## Índice

<i>José María Rodríguez Santos</i> Introducción. La comedia de <i>stand-up</i> : un subgénero muy particular.....	9
<b>Primera parte. La retórica de la comedia de <i>stand-up</i></b>	
<i>Tomás Albaladejo</i> Diálogo en monólogo. Sobre un texto de Aristófanes.....	27
<i>M<sup>a</sup> Amelia Fernández Rodríguez</i> Oradores y monologuistas: oralidad, efigie auditiva y traslación. Retórica cultural y <i>stand-up comedy</i> .....	47
<i>Juan Carlos Gómez Alonso</i> El monólogo cómico como traslación de la crónica: el cómico como cronista. La retórica cultural en la configuración ética del discurso cómico.....	67
<i>José María Rodríguez Santos</i> La retórica del marginado en la comedia de <i>stand-up</i> en España.....	85
<i>Esther Linares-Bernabéu y Leonor Ruiz-Gurillo</i> Humor subversivo y comedia femenina: efectos en el monólogo cómico en español.....	101

## Segunda parte. Poética de la comedia de *stand-up*

<i>Dani Alés</i> Veinte años no es nada: la comedia de <i>stand-up</i> en España.....	131
<i>Carlos Gutiérrez Bracho</i> Un cómico, múltiples personajes: entre el bufón y el predicador.....	155
<i>Almudena Ramírez-Pantarella</i> El cómico a escena.....	171
<i>Javier Rodríguez Pequeño</i> Operaciones translaticias en lo cotidiano y en la actualidad: metáforas, analogías, parodias y lo grotesco en comedia.....	187
<i>Rosa María Navarro Romero</i> «Como sujetar una amapola con un guante de béisbol». <i>Overground,</i> <i>underground</i> y <i>mainstream</i> .....	207



# INTRODUCCIÓN

## LA COMEDIA DE *STAND-UP*, UN SUBGÉNERO MUY PARTICULAR<sup>1</sup>

José María Rodríguez Santos  
*Universidad Internacional de La Rioja*  
josemaria.rodriguez@unir.net

La comedia y el humorismo son una constante fácilmente rastreable en nuestra tradición cultural desde las comedias de Aristófanes o las de Plauto, pasando por la picaresca, la obra cervantina, la comedia nueva, los entremeses, los sainetes, las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, y hasta los monólogos de Gila, los chistes de Eugenio o el absurdo de *La hora chanante*, por citar tan solo algunos ejemplos. Sin embargo, en la última década del pasado siglo comenzó a popularizarse en España un tipo de espectáculo cómico muy extendido en el mundo anglosajón desde los años 60, y cuyo origen e influencias se relacionan con la *commedia dell'arte* y con los espectáculos de variedades como el *burlesque* y el vodevil. Los programas de televisión *Nuevos Cómicos* de Paramount Comedy y *El Club de la Comedia*, emitido en diferentes cadenas a lo largo de su existencia, importaron e implantaron un formato que triunfaba en los Estados Unidos y que, a la postre, ha terminado por

---

<sup>1</sup> Este artículo es resultado de la investigación llevada a cabo en el proyecto de investigación «Analogía, equivalencia, polivalencia y transferibilidad como fundamentos retórico-culturales e interdiscursivos del arte de lenguaje: literatura, retórica, discurso» (Acrónimo: TRANSLATIO. Referencia: PGC2018-093852-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

convertirse en un fenómeno cultural de gran calado cuyos referentes más destacados nutren los programas televisivos y radiofónicos más importantes de la actualidad (Rodríguez Pequeño, 2019).

La comedia de *stand-up*, comedia de pie o monólogo cómico cabalga entre lo retórico y lo poético. La proximidad a lo retórico no literario y sus semejanzas con otros géneros discursivos, como el deliberativo (un discurso político) o el demostrativo (una conferencia académica), vienen motivadas por la oralidad, el simulacro de discurso que se realiza, el carácter persuasivo de ese discurso cuyo objetivo principal es la risa del público, la mezcla de *docere* y *delectare*, la individualidad en la representación y la estética que tradicionalmente caracteriza este tipo de comedia y que recuerda al *teatro pobre* de Grotowski (1968). Una estética en la que el cómico, ataviado de cotidianidad y flanqueado únicamente por un micrófono de pie y un taburete, se presenta entre el público y un muro enladrillado (típico de los bares y clubes en los que se desarrolló la comedia de *stand-up* anglosajona) o un fondo sencillo y uniforme (más empleado en la comedia de *stand-up* actual producida por grandes plataformas audiovisuales como Netflix o HBO, por ejemplo) que no distraiga la atención de los receptores de lo considerado como verdaderamente importante: el cómico y su texto. El cómico se erige como la figura prominente de un acto comunicativo en el que expresa su punto de vista sobre asuntos muy diversos. Cuando estos asuntos incluyen referencias a acontecimientos políticos, sociales y culturales, además de entretener como un juglar, de arriesgar en su discurso como un bufón o de cautivar a la audiencia y subvertir lo establecido desde la marginalidad, el cómico se transforma en un cronista de su época con un marcado carácter contraético (Gómez Alonso, 2017b). Adopta así un rol que acarrea su consideración como un tipo de rétor contemporáneo cuyos discursos orales pueden ser analizados desde los fundamentos teóricos de la Retórica y, más concretamente, de la Retórica cultural (Albaladejo, 2009a, 2009b, 2013, 2014, 2016; Gómez Alonso, 2017a; Fernández y Navarro, 2018).

Si el objetivo principal es el de la risa, el humor y la comicidad son los ejes sobre los que se construye un texto basado en rutinas temáticas cuya estructura básica consta de una premisa y un remate. Para lograrlo, el autor del texto despliega en cada rutina numerosos recursos retórico-culturales, desarrolla distintas estrategias narrativas, como la narración autodiegética o la autoficción, crea mundos ficcionales con personajes que colaboran en la consecución de su objetivo cómico e incluye procedimientos verbales tales como metáforas, analogías, comparaciones y otros recursos que dotan de densidad y complejidad al discurso. Esto es, precisamente, lo que acerca a la comedia de *stand-up* a lo literario. No obstante, hablar de comedia de *stand-up* y literatura nos plantea algunos retos importantes como es su ubicación dentro del sistema de los géneros literarios a partir de sus rasgos fundamentales y de la relación que guarda con otros géneros y subgéneros.

Partamos de la idea de Aguiar e Silva según la cual los géneros literarios no deben ser considerados como entidades cerradas e independientes las unas de las otras, ya que «la realidad concreta de la literatura comprueba que, en la misma obra, pueden confluír diversos géneros literarios, aunque se verifique el predominio de uno de ellos» (Aguiar e Silva, 1984: 176). Al pensar en comedia de *stand-up* y literatura inmediatamente establecemos un vínculo entre este subgénero y el género dramático como aquel predominante. Sin embargo, creemos conveniente matizar este impulso inicial. Los trabajos de Aguiar e Silva (1984), Bobes Naves (1987, 1992), Spang (1991, 1993), García Berrio y Huerta Calvo (1992), Rodríguez Pequeño (2008) o Martín Jiménez (2015a, 2015b, 2016) nos permiten contrastar en qué medida la comedia de *stand-up* se ajusta a los rasgos del género dramático, qué elementos propios de otro género como el narrativo se emplean en la construcción del texto, y qué características comparte con otros subgéneros dramáticos.

## 1. LA COMEDIA DE *STAND-UP* Y EL GÉNERO DRAMÁTICO

El género dramático presenta una característica diferenciadora que se encuentra al margen de lo textual y en virtud de la cual se justifica el vínculo inicial entre comedia de *stand-up* y género dramático: la representación. Para entender esta característica propia del género dramático es imprescindible partir de la diferencia que realiza Bobes Naves (1987) entre el texto literario y el texto espectacular, y que Aguiar e Silva (1984) denomina texto principal y texto secundario. El texto literario incluye fundamentalmente los diálogos de los personajes, pero también otros elementos paratextuales como el título, las relaciones entre los personajes o el prólogo. El texto espectacular, por su parte, está compuesto por las acotaciones y por todos aquellos indicios que aludan a la representación, incluso los propios diálogos de los personajes ya que estos están presentes también en ella.

Al referirnos a la representación como un rasgo diferenciador ponemos el foco en el proceso de comunicación. En los géneros narrativo y lírico, este proceso culmina con la lectura individual de los textos, aunque ocasionalmente pueda ser colectiva o se puedan interpretar, mientras que en el dramático el proceso de comunicación se extiende hasta la representación (Bobes Naves, 1987: 17), que no es algo añadido al texto, sino que forma parte de este, condicionando no solo el proceso de recepción sino también el de creación.

El primero de los siete rasgos distintivos del género dramático que identifica Spang (1991, 1993) es precisamente la inseparabilidad del texto y la representación, de modo que «un drama siempre es la representación de un texto, prefijado o improvisado, en un espacio teatral» (Spang, 1993: 133). Se sugiere así la prevalencia de lo espectacular sobre lo literario que ya recogía Ortega y Gasset (1982: 77) y en la que se fundamenta a su vez la idea de que el dramático es un género espectacular que no se lee, sino que se ve, y en el que la palabra tiene una función constitutiva, pero

secundaria respecto a la representación. Esta idea es también compartida en cierto modo por Aguiar e Silva (1984: 194) al referirse al teatro como arte de comunicación en el que «el llamado drama literario, divorciado del escenario y dirigido al lector, constituye una desviación de la esencia del drama». No cabe duda de la importancia de la representación, ya que con esta concluye aparentemente el acto de comunicación, pero sin olvidar que el texto literario, considerado centro del hecho literario, sigue siendo un texto dramático y, a pesar de las justificadas críticas de personalidades como Artaud, Ubersfeld, Beckett, Brecht, Mayorga y otros, puede comunicar de forma plena en ausencia de representación (Aristóteles, 1974: 1450b). El texto literario existe con independencia de la representación, aunque esté influido por esta, pues es producto de las operaciones retóricas constitutivas de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* (Albaladejo, 1989), mientras que la representación corresponde a las operaciones no constitutivas de la *memoria* y de la *actio/pronuntiatio*. Prescindir de la representación supone, indudablemente, la pérdida de elementos comunicativos paraverbales y extraverbales como la vestimenta, el decorado, la iluminación o el movimiento y gestualidad de los actores, por ejemplo. Pero esto no implica en ningún caso que la obra leída pierda su condición literaria, ya que el texto escrito contiene tanto el texto literario como el espectacular y, dentro de estos, el texto literario siempre será la base del segundo y de la representación (Rodríguez Pequeño, 2008).

En la comedia de *stand-up* el cauce ideal de comunicación es a través de una representación en la que interviene un único personaje frente al público. El modelo semiótico circular establece que el proceso de comunicación de la obra literaria es interactivo (Bobes Naves, 1987). Se inicia en el emisor, llega al receptor a través de la forma elegida y el receptor añade una retroalimentación que condiciona al emisor y a la obra misma, tanto en el texto literario como en el espectacular. Por este motivo, la representación adquiere tanta relevancia en la comedia de *stand-up*. Solo con ella el cómico puede confirmar la aceptación de su obra mediante la retroalimentación del público. Con todo, también existen abundantes ejemplos de obras escritas donde se recogen los textos literarios, que son habitualmente adaptados para este medio, sin que exista necesariamente una representación de estos (véanse los casos de las obras publicadas de Buenafuente, Luis Piedrahita, Dani Mateo, Miguel Lago, Leo Harlem y Sinacio, Rober Bodegas, Sara Escudero, etc.). En esa adaptación, una característica de estos textos de comedia de *stand-up* es la ausencia generalizada de acotaciones o indicadores de la representación. Es decir, la ausencia de elementos del texto espectacular diferentes del texto del personaje que lo representaría.

En este subgénero, los códigos extraverbales (decorado, accesorios, vestimenta, maquillaje, gestos, mímica, iluminación, etc.) a los que alude Spang mediante la *plurimedialidad del drama* tienen un peso mucho menor que en otros subgéneros dramáticos. La habitual austeridad de la vestimenta y los decorados, incluso en espacios diferentes al tradicional bar o club de comedia como pueden ser los teatros o los auditorios que se emplean actualmente en las grandes producciones, hace que en la representación el peso recaiga principalmente sobre lo verbal, sin que ello

conlleve minusvalorar la relevancia de lo no verbal, como se puede apreciar en el especial de Neal Brennan para Netflix titulado *3 Mics* donde la iluminación posee una gran importancia para la representación.

En cuanto al tercer rasgo distintivo de Spang (1993), que es *la colectividad de producción y recepción*, no hay duda de que en su forma representada la recepción suele ser colectiva, excepto cuando la recepción es escrita, que es individual como en el género lírico o en el narrativo. En el caso de la producción, la suele realizar el propio cómico, que es quien escribe el texto y lo representa, estableciendo así una identificación entre autor y personaje que de alguna forma contradice la ausencia aparente del autor en la obra dramática, a la que Spang (1993: 134) se refiere como *la autarquía del drama*. Pero también es cierto que el texto puede ser producido de forma colectiva por más de un autor o que el autor del texto no sea quien lo representa, y en todos los casos, el público, con su retroalimentación, interviene en el proceso creativo provocando cambios en el texto y en la representación. Un ejemplo de producción colectiva sería el de las obras de Berto Romero, quien declaró en una entrevista en el programa *Phi Beta Lambda*<sup>2</sup> de la Cadena Ser que los textos que representa en solitario en su espectáculo *Mucha tontería* parten de ideas que él lanza y sobre las que otros dos colaboradores, Rafel Barceló y David Galindo, realizan propuestas que Berto prueba previamente al espectáculo con público real en un espacio que reserva en Barcelona hasta obtener el texto definitivo.

La presencia de un solo actor también hace que el *doble sistema de comunicación* (Spang, 1993) que teóricamente se establece en el género dramático se vea afectado. Este doble sistema se refiere a la aparente comunicación autosuficiente entre los actores y a la comunicación que mantienen los actores con el público, aunque esta última no se produzca de forma directa como consecuencia de la separación que establece entre ellos la conocida como cuarta pared. El texto dramático es un proceso dialógico (Bobes Naves, 1987: 17-18) de ida y vuelta entre el autor y el receptor que se manifiesta formalmente como otro proceso dialogado, el que mantienen los personajes. En la comedia de *stand-up*, la presencia de un solo personaje imposibilita la comunicación entre distintos actores; y la comunicación entre el personaje y el público también puede adoptar una forma diferente puesto que la cuarta pared desaparece con frecuencia y se produce interacción directa entre ellos, unas veces real y otras simulada.

Como apuntábamos, *el diálogo dramático*, considerado por Spang (1993: 134) como «la forma única de comunicación en el drama», no es posible en una representación individual, de modo que la comedia de *stand-up* parece prescindir de uno de los rasgos distintivos del género dramático. El diálogo, como oposición del

---

<sup>2</sup> Phi Beta Lambda (2018), *Basta de famosos (1x29)*. Disponible en: <https://youtu.be/hHKGOvl6VYw> (fecha de consulta: 18/10/2018). A partir del siguiente programa, el trigésimo de la primera temporada, este cambiará su nombre a *Comedia Perpetua*.

monólogo, hace del género dramático un intercambio verbal frente al mero discurso verbal (Bentley, 1982: 84; Bobes Naves, 1992: 246). Pero el género dramático no demanda en realidad el diálogo como requisito imprescindible (Bobes Naves, 1987: 15-16), y en la comedia de *stand-up* lo que se representa es precisamente un monólogo, un discurso verbal, que a diferencia del soliloquio sí tiene al menos un receptor. El texto no contiene más que el discurso de un solo personaje, dentro del cual sí pueden encontrarse diálogos referidos en los que participan personajes no presentes en la escena que son reproducidos por el único personaje que sí lo está. O, como ya se decía con anterioridad, en ocasiones se produce algún intercambio real o simulado con alguna persona del público. Pero lo fundamental es que el personaje pronuncia un texto monologal que ha sido planificado por escrito para ser comunicado oralmente en la mayoría de los casos. Esta ausencia del diálogo dramático directo entre personajes a favor del monólogo supone la presencia en la obra artística de rasgos que conectan la comedia de *stand-up* con otro género natural: el narrativo.

## 2. EL NARRADOR Y LA (AUTO)FICCIÓN EN LOS TEXTOS DE STAND-UP

El diálogo referido (Bobes Naves, 1992: 120-121) es aquel incluido en un texto monologal que ha sido pronunciado previamente por otros personajes. Se trata, por lo tanto, de un discurso dialogado cerrado dentro de un monólogo envolvente. Este tipo de diálogo es muy habitual en el género narrativo, en el que la figura del narrador es la encargada de reproducirlo. El género narrativo y el dramático comparten la presencia de una historia, pero difieren en la existencia de la figura ficcional del narrador, que es impropia del género dramático –salvo en el teatro épico– y, sin embargo, en la comedia de *stand-up* lo que nos encontramos fundamentalmente es un personaje que narra. Este hecho hace que el análisis textual necesite desplegar el andamiaje teórico provisto por los estudios narratológicos. Así, aplicando las ideas desarrolladas por Genette (1989, 2001), el cómico construye su texto habitualmente a partir de la presencia de un narrador autodiegético con focalización interna fija. Es decir, un personaje que narra su propia historia con una restricción o limitación en el campo de la percepción de lo narrado vinculada a un único personaje, que es el que se muestra representado en la escena por el cómico.

En una rutina para *El Club de la Comedia* titulada *No le gusto a mi suegra y es lógico, mírame*<sup>3</sup>, J. J. Vaquero narra en primera persona una anécdota en la que el cómico expresa solo su punto de vista e intercala los diálogos referidos que él mismo mantuvo con otros personajes que forman parte de la historia.

---

<sup>3</sup> Disponible en: <https://youtu.be/AIA5sDZjEik> (desde 01:00 hasta 01:40) (fecha de consulta: 25/10/2019)

En el parto de mi hija Aitana hice una broma buena de verdad. Mira, entro al parto, salió todo bien y con el niño ya tal dice: «vete a avisar a tus padres y a los míos a la sala de espera que todo ha salido bien». Y digo: «Voy». Según salgo veo en la habitación de enfrente un matrimonio negro que había tenido un niño y digo: «¿me dejas el bebé un minuto? Un minuto, tío. Para hacer una broma. Que no te lo caigo, primo, que no te lo caigo». Me mira muy serio y me dice: «¿me dejas grabarlo?» Digo: «Sí». Y dice: «Venga».

Salgo, te lo juro, mira, con el bebé en vertical para que le vieran bien, una cara de orgullo, tío... Y miro a mis padres y a mis suegros y digo: «todo ha salido bien».

La naturaleza narrativa del texto y la identificación que se produce del autor con el narrador y con el personaje nos conducen a la autoficción que, si bien es una estrategia que también se ha extendido al género dramático, se muestra con mayor frecuencia en el género narrativo.

Si el autor empírico se identifica con el narrador autodiegético –el personaje que narra–, esto supone que, cuando se produce comunicación directa entre el personaje y el público, podemos considerar que existe una forma de metalepsis (Genette, 1989, 2006), una imposibilidad estructural de la propia obra (Rodríguez Pequeño, 1997) o una ruptura de la lógica ficcional que rige el drama al ponerse en contacto elementos correspondientes a dos niveles diferentes del hecho literario (Martín Jiménez, 2015a, 2015b, 2016) como son el personaje, cuyo nivel es el textual, y el autor empírico y el público, situados en el nivel pragmático. La consecuencia es que, desde el punto de vista de la teoría de los mundos posibles (Albaladejo, 1986, 1992; Rodríguez Pequeño, 2008), se crea un modelo de mundo imposible, en concreto un modelo de mundo de lo ficcional verosímil-imposible o un modelo de mundo de lo ficcional no verosímil-imposible (Martín Jiménez, 2015a, 2015b, 2016). En el género dramático la comunicación con el público existe, pero esta se lleva a cabo tradicionalmente de forma indirecta a través del diálogo entre los personajes. En la comedia de *stand-up*, es habitual que el cómico se dirija de forma directa al público. Así lo podemos observar, por ejemplo, en una actuación de Goyo Jiménez cuando se dirige de forma directa a una parte de la audiencia como destinataria de su mensaje, en lo que sería una *ilocución dividida* (Fill, 1986) consecuencia de la *poliacroasis* (Albaladejo, 1998).

Vivimos tiempos convulsos, tiempos de revolución soterrada, pero alguien tiene que alzar la voz. Aunque levante ampollas, alguien tiene que decir la verdad, discernir entre tanta mentira y gritar al viento la verdad desnuda.

Bueno, ahora podéis relajaros vosotros, que esto es solo para ellas. Queridas amigas, guapísimas todas, de verdad, preciosas, qué nivelaco hay hoy aquí, en serio. Miradme los labios: a los tíos no nos gusta bailar.

Tan directa es la comunicación en ocasiones que no son escasos los ejemplos de espectáculos de *stand-up* en los que algún miembro del público interrumpe para mostrar su disconformidad con lo dicho o para realizar algún comentario al hilo de lo ya expuesto. Algo que los cómicos pueden y suelen incorporar al propio espectáculo de forma improvisada, bien para tratar de reconducir la representación tras la interrupción, bien para extender la rutina cómica. La improvisación es muy limitada en la comedia de *stand-up*, a pesar de la falsa apariencia de ser un texto improvisado o casi. Ignatius Farray, en una actuación de febrero de 2018 para *Phi Beta Lambda*<sup>4</sup>, comienza sacando de una mochila una bocina que en realidad no funciona cuando trata de hacerla sonar junto al micrófono. Ante la reacción del público, Ignatius comenta que él ya sabía que no funcionaba y que «está todo más calculado de lo que parece».

Otra forma de metalepsis, en este caso de metalepsis de autor (Genette, 2006), es la que se produce en lo que se denomina *autoficción* (Colonna, 1989; Dubrovsky, Lecarme y Lejeune, 1994; Gasparini, 2004, 2008; Alberca, 2007, 2012; Casas, 2012, 2014; Martín Jiménez, 2016; Rodríguez Santos, 2019). Según el modelo textual de los géneros literarios propuesto por Alfonso Martín Jiménez (2015a, 2015b, 2016), tanto el género dramático como el narrativo se fundamentan en el desarrollo del mundo de los personajes, sin que por ello se excluya el desarrollo del mundo del autor, propio de los géneros lírico y argumentativo. Al igual que la narración de historias propias que señalábamos, también es habitual que el personaje representado por el cómico hable de sus pensamientos, creencias o fantasías, desarrollando así los diferentes submundos de ese personaje. La autoficción se entiende como la proyección del autor empírico en ese mundo de los personajes y la identificación, incluso nominal, del autor empírico con ese personaje. Esto sucede, por ejemplo, en el caso de Luis Piedrahita donde la identificación nominal es plena. No así con el citado Ignatius Farray, nombre artístico de Juan Ignacio Delgado Alemany y, por tanto, nombre del personaje que representa sobre la escena; o con Leonardo González Feliz, más conocido como Leo Harlem. Aunque en el caso de Ignatius Farray o Leo Harlem, entre otros, el personaje consigue trascender la escena, abandona el círculo mágico del que hablaba Huizinga (1949), y provoca que la identificación del autor se produzca a partir del personaje y no al revés, como sucedería con los actores teatrales, por ejemplo. De ahí su éxito como cómicos.

A diferencia de otros subgéneros como la novela, el juego de espejos que propone la autoficción en la comedia de *stand-up* es capaz de generar mayor confusión entre el mundo real efectivo, nivel pragmático en el que se ubican el autor y el espectador, y el mundo ficcional del texto dentro del cual se sitúa el personaje que el autor ha construido e interpreta y que el espectador observa. Este equívoco habitual se debe a que, en la representación con la que culmina el proceso de

---

<sup>4</sup> Disponible en: <https://youtu.be/INtBu0RNDn8> (fecha de consulta: 25/10/2019)



comunicación en la comedia de *stand-up*, el autor empírico presta su cuerpo y su voz al personaje que él mismo interpreta.

Berto Romero, en una actuación en *El Club de la Comedia* que lleva por título *Fallos del lenguaje*<sup>5</sup>, comienza su rutina incidiendo en el refuerzo de la identificación del autor y el personaje al hablar de lo que sucede fuera de la escena cuando espera su turno para participar en el programa. Este comienzo en forma de narración de una anécdota es muy habitual en la comedia de *stand-up*. Poco después, estos dos niveles se desligan a través del humor y es posible identificar la ficcionalización de los hechos y, por tanto, desambiguar esa confusión inicial: Berto habla de una persona que le quiere ceder el asiento en la sala de espera del teatro y justifica su ofrecimiento por el hecho de pasar muchas horas sentado al ser cajero de un supermercado. El remate es el que produce ese efecto desambiguador, ya que esa persona es en realidad el director del programa de televisión *El Club de la Comedia*, que trabaja como cajero para completar su actividad laboral.

En último término, el desconocimiento de estas características de la comedia de *stand-up* y del empleo lúdico de la autoficción para generar esa ambigüedad –muchas veces pretendida por el autor– provocan las frecuentes polémicas que se suscitan cuando las ideas desarrolladas por el cómico en la escena, es decir, por su personaje, son atribuidas al autor empírico y transferidas del nivel textual al nivel pragmático, es decir, de la ficción al mundo real. Es en la recepción en la que se producen estas alteraciones interpretativas, en muchas ocasiones no previstas por el propio autor, aunque el contenido que el cómico emplea también las favorece en mayor o menor medida. Así, cuando Luis Piedrahita reflexiona sobre la naranja y si fue primero el color o la fruta, el riesgo de que sus palabras trasciendan la representación y se conviertan en una amenaza para su imagen son realmente escasas en comparación con lo sucedido con Iggy Rubín al hablar de Ortega Lara en el monólogo que interpretó en el programa *La Resistencia* y que Movistar+ decidió retirar; o con Rober Bodegas al hablar –sin hablar en realidad (Martínez Alés, 2018)– de los gitanos en un monólogo para Comedy Central. La cantidad de elementos del mundo real efectivo presentes en el texto ficcional, así como la sección de la realidad escogida por el cómico al tratar esos referentes existentes, son factores que afectan en la recepción del texto y en las posibles reacciones de la audiencia. El éxito del proceso de comunicación del texto consiste en gran medida en que el receptor identifique y reproduzca el tipo de modelo de mundo que el autor construye en el texto y que solo existe en el texto (Albaladejo, 1986, 1992), cuyos límites precisamente contribuye a difuminar la autoficción. La ambigüedad derivada de la identificación entre el autor empírico, el narrador y el personaje hace que las frases no miméticas del narrador (Martínez Bonati, 1983) puedan ser atribuidas al autor empírico, cuando realmente deben ser atribuidas al personaje que se representa, que es el autor de ese texto inserto

---

<sup>5</sup> Disponible en: <https://youtu.be/uvqx3IlyzJ8> (fecha de consulta: 17/10/2019)

que se pronuncia y en el que se desarrolla el mundo de los personajes y el mundo de ese autor inserto. Es decir, en principio, las opiniones que emite Rober Bodegas en sus espectáculos deben ser atribuidas a Rober Bodegas como personaje y autor inserto del texto que enuncia, y no a Roberto Fernández Cancela, que es el autor empírico, con independencia de que estas opiniones sean compartidas por él, algo que no podemos saber con absoluta certeza a partir únicamente de la representación. Quizá por ese motivo también sean habituales las aclaraciones explícitas, como la que podemos observar en la intervención de Nacho García en *Phi Beta Lambda* en 2018<sup>6</sup> en la que, al final de una actuación en la que el cómico desarrolla un personaje cargado de agresividad verbal y física, aclara que él no habla así a la gente en el mundo real, que se comporta de forma educada, y que es en su casa donde después imagina esas situaciones ficcionales.

Así pues, la comedia de *stand-up* y su relación predominante con el género dramático se justifica fundamentalmente por la necesidad de la representación como cauce ideal para que el acto de comunicación se complete satisfactoriamente según las expectativas del autor y del receptor, que espera un espectáculo en el que se comunique de forma oral el texto literario. Pese a ello, como hemos visto, la comedia de *stand-up* no cumple ortodoxamente con todas las características que se consideran propias del género dramático y presenta rasgos textuales que la conectan con otro género como el narrativo. Por tanto, al hablar de la predominancia del género dramático cabe preguntarse qué relación guarda la comedia de *stand-up* con los subgéneros cómicos de nuestra tradición, al margen de las ya conocidas relaciones con el teatro de variedades.

### 3. LA COMEDIA DE *STAND-UP* Y LOS SUBGÉNEROS CÓMICOS: CONSIDERACIONES FINALES

Un subgénero es «el resultado de cruzar algunos *cauces de presentación* o *modalidades* con el núcleo genérico» (García Berrio y Huerta Calvo, 1992). Se trata de una categoría subordinada a la de género histórico y a la de género natural cuya configuración depende de la importancia que adquieran los factores formales, semánticos y pragmáticos (Rodríguez Pequeño, 2008). La perdurabilidad de los subgéneros es inferior a la de las categorías superiores, y en la comedia de *stand-up* es también posible observar una rápida evolución si atendemos a cuestiones como la escenografía o la reincorporación de instrumentos musicales o juegos de magia, presentes en los espectáculos de variedades pero desterrados de la comedia de *stand-up* ortodoxa.

---

<sup>6</sup> Disponible en: <https://youtu.be/kbNKk1cU3WU> (fecha de consulta: 18/10/2019).

Siguiendo la propuesta de García Berrio y Huerta Calvo (1992), en el género dramático podemos diferenciar dos géneros históricos fundamentales como son la tragedia y la comedia. Dentro del segundo, el de la comedia, y en concreto la comedia cómica, destacan algunos subgéneros con los que la comedia de *stand-up* guarda ciertas similitudes: la farsa, la loa, el entremés y el sainete.

Resulta interesante hacer referencia a la farsa y a la conexión entre esta y la comedia de *stand-up*. La farsa influye en la *commedia dell'arte* y esta a su vez en el vodevil que, en su desarrollo en los Estados Unidos, se convierte en el antecedente más directo de la comedia de *stand-up*. Entre estos dos subgéneros cómicos existen conexiones semánticas por los temas que se tratan, ya que en ambos subgéneros se pretende la risa a través de situaciones cotidianas. La farsa es también una pieza breve de escasos minutos de duración, dentro de la cual caben la música y el baile, al igual que sucede en algunas formas de *stand-up* que se salen de la ortodoxia como las que desarrollan Luis Álvaro o Salomón. La comicidad se logra mediante la acumulación esquemática de situaciones caricaturescas y bufas, lo cual nos remite también a la primitividad estructural que se aprecia en ambas representaciones.

Muchos espectáculos de comedia de *stand-up* disponen de un maestro de ceremonias que realiza una breve introducción cómica a la actuación que viene a continuación, y que se asemeja a la loa, aunque difieran en la forma en prosa de la primera frente a la versificación de la segunda. Esta loa, cuyos rasgos formales y semánticos son los mismos que los de la actuación posterior, tiene como función añadida la de preparar al público para la risa.

Por lo que se refiere al entremés, mantiene como rasgo característico la brevedad. Además, se desarrolla en un solo acto y la trama y los conflictos son mínimos; se basa en lo hiperbólico y lo desmesurado como medio para introducir una crítica satírica o una burla de las costumbres de la época; y los personajes que se representan están fuertemente estereotipados, son de estrato social bajo y popular, y manifiestan una escala de valores invertida respecto a la aceptada socialmente. Aquellos textos de la comedia de *stand-up* que, como el entremés, están más pegados a la actualidad suponen una mayor dificultad de recepción con el paso del tiempo, pero a la vez conforman una crónica humorística de esa época.

El sainete es una pieza cómica breve que se desarrolla a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y representa la evolución del entremés. La duración del sainete era de unos veinte o treinta minutos y se caracterizaba por un registro de la lengua más bajo que en el entremés. Esta pieza breve es independiente y no necesita de otras piezas, como sí sucedía con el entremés, conectando así con la comedia de *stand-up*. Sin embargo, el sainete emplea el verso como forma de expresión lo cual, si bien no tiene influencia en la constitución genérica, sí establece una diferencia clara con la comedia de *stand-up*, que es en prosa.

Como se puede observar a través de este brevísimo recorrido –del que convendría un desarrollo más exhaustivo–, la comedia de *stand-up* aglutina múltiples

características que son compartidas con otros subgéneros cómicos: la brevedad, la cotidianidad, la configuración de los personajes, los temas, la simplicidad estructural y de las tramas y conflictos, el registro coloquial y vulgar empleado por los personajes, el tono burlesco y satírico, la hipérbole, e incluso la incorporación de la música. Aun así, los rasgos propios de la comedia de *stand-up* que hemos esbozado a lo largo de esta introducción nos hacen pensar en ella como un subgénero cómico independiente de los mencionados, cuyo origen no puede desligarse del teatro de variedades, pero en el que tampoco se debe olvidar el vínculo con nuestra amplia tradición cómica.

Llegados a este punto, creemos conveniente recuperar las aportaciones de Eduard von Hartmann (1924) y Albert Guérard (1940) que, según García Berrio y Huerta Clavo (1992: 148), suponen «la única solución solvente aportada hasta ahora en la teoría genérica» que recoge el hibridismo presente en la práctica literaria. Esta solución establece tres grados distintos dentro de cada género según su aproximación al resto de géneros. Así, el género dramático estaría compuesto por el grado 1 de lo dramático-dramático, el grado 2 de lo dramático-lírico y el grado 3 de lo dramático-épico. Y de igual forma con los otros dos géneros naturales.

García Berrio y Huerta Calvo (1992) ubican el monólogo en la casilla del género dramático-lírico. Pero en este caso se refieren a un tipo de representación diferente a la comedia de *stand-up*, de ahí la confusión que puede generar el empleo del término *monólogo* para designar una rutina de comedia de *stand-up*. Según el modelo textual de Martín Jiménez (2015a, 2015b, 2016), el género lírico se caracteriza por el desarrollo del mundo del autor. El predominio del género dramático en el monólogo lírico da cabida al desarrollo del personaje, a diferencia de lo que sería un recital de poesía, donde el autor es el encargado de enunciar los textos y es a él a quien se le atribuye lo que en ellos se expresa. En el monólogo lírico el personaje pronuncia un texto en el que se desarrolla el mundo del autor, que es el propio personaje, y a quien se le atribuye lo que se expresa en el texto que pronuncia y cuyo objetivo no es necesariamente la risa del auditorio.

En la comedia de *stand-up* el personaje pronuncia un texto cuyas características internas son propias del género narrativo: la presencia de un narrador, el desarrollo por parte de este de una historia donde pueden y suelen aparecer otros personajes ficcionales y ficcionalizados, los diálogos referidos o el empleo de estrategias narrativas como la autoficción, que mantienen la expresión del yo y el desarrollo del mundo del autor en combinación con el mundo de los personajes, donde se incluye el propio cómico y otros personajes referidos que no aparecen en la escena. De este modo, y siguiendo la propuesta de Hartmann (1924) y Guérard (1940), la comedia de *stand-up* habría de considerarse como un subgénero dramático-narrativo breve fruto del hibridismo entre la actuación como cauce de presentación (Guillén, 1985), la conexión con otros subgéneros cómicos, y las características narrativas del texto.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel (1984), *Teoría de la Literatura*, Madrid, Gredos.
- Albaladejo, Tomás (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Albaladejo, Tomás (1992), *Semántica de la ficción: la ficción realista*, Madrid, Taurus.
- Albaladejo, Tomás (1998), «Polyacroasis in Rhetorical Discourse», *The Canadian Journal of Rhetorical Studies / La Revue Canadienne d'Études Rhétoriques*, 9, pp. 155-167.
- Albaladejo, Tomás (2009a), «La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la Retórica cultural», *Castilla. Estudios de Literatura*, 0, pp. 1-26. Disponible en <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/1/1> (fecha de consulta: 02/10/2019).
- Albaladejo, Tomás (2009b), «Retórica de la comunicación y retórica en sociedad», en Beristáin, H. y G. Ramírez Vidal (eds.), *Crisis de la historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 39-58.
- Albaladejo, Tomás (2013), «Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario», *Tonos Digital. Revista electrónica de Estudios Filológicos*, 25, pp. 1-21. Disponible en [http://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-03-retorica\\_cultural.htm](http://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-03-retorica_cultural.htm) (fecha de consulta: 02/10/2019).
- Albaladejo, Tomás (2014), «La Retórica cultural ante el discurso de Emilio Castelar», en Gómez Alonso, Juan Carlos, Francisco Javier Rodríguez Pequeño, Iván Martín Cerezo y Daniel Martínez-Alés (eds.), *Constitución republicana de 1873 autógrafa de D. Emilio Castelar. El orador y su tiempo*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 293-319.
- Albaladejo, Tomás. (2016), «Cultural Rhetoric. Foundations and perspectives», en *Res Rhetorica*, 1, pp. 17-29. Disponible en <https://resrhetorica.com/index.php/RR/article/view/2016-1-2/0> (fecha de consulta: 20/10/2019).
- Alberca, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Alberca, Manuel (2012), «Las novelas del yo», en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros S. L., pp. 123-149.
- Aristóteles (1974), *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- Bentley, Eric (1973), *La vida del drama*, Barcelona, Paidós.
- Bobes Naves, M<sup>a</sup> del Carmen (1987), *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- Bobes Naves, M<sup>a</sup> del Carmen (1992), *El diálogo*, Madrid, Gredos.
- Casas, Ana (comp.) (2012), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros S. L.
- Casas, Ana (ed.) (2014), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert.

- Colonna, Vincent (1989), *L'Autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Lille, École des Hautes Études en Sciences Sociales, tesis doctoral. Disponible en <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document> (fecha de consulta: 23/10/2019)
- Doubrovsky, Serge, Jacques Lecarme y Philippe Lejeune (1994), *Autofictions & Cie*, Nanterre, Université Paris X.
- Fernández Rodríguez, M. Amelia y Rosa María Navarro Romero (2018), «Hacia una Retórica cultural del humor», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, monográfico 2, pp. 188-210.
- Fill, Alwin F. (1986), «Divided illocution in Conversational and other Situations - and Some of its Implications», *International Review of Applied Linguistics in Language Teaching*, 24, 1, pp. 17-34.
- García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo (1992), *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.
- Gasparini, Philippe (2004), *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil.
- Gasparini, Philippe (2008), *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil.
- Genette, Gérard (1989), *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- Genette, Gérard (2001), *Umbrales*, México D. F.-Buenos Aires, Siglo XXI.
- Genette, Gérard (2006), *Metalepsis*, Barcelona, Reverso.
- Gómez Alonso, Juan Carlos (2017a), «Intertextualidad, interdiscursividad y retórica cultural», *Tropelías. Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada*, número extraordinario 1: 107-115. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6145319> (fecha de consulta: 02/10/2019).
- Gómez Alonso, Juan Carlos (2017b), «Retórica y ética del monólogo cómico», en Alés, D. y R. M. Navarro Romero (coords.), *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 87-98.
- Guillén, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- Huizinga, Johan (1943), *Homo ludens: el juego como elemento de la historia*, Lisboa, Azar.
- Martín, José Luis (1973), *Crítica estilística*. Madrid: Gredos.
- Martín Jiménez, Alfonso (2015a), «A Theory of Impossible Worlds (Metalepsis)», *Castilla. Estudios de Literatura*, 6, pp. 1-40. Disponible en: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/19873>
- Martín Jiménez, Alfonso (2015b), *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, Peter Lang.
- Martín Jiménez, Alfonso (2016), «Mundos imposibles: autoficción», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 0, pp. 161-195. DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/actionova2016.0>
- Martínez-Alés, Daniel (2016), *El monólogo cómico español como género autoficcional: apuntes para una Poética*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.

- Martínez-Alés, Daniel (2018), «Decir lo que no se puede decir: las gracias y desgracias de un chiste difícil», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, monográfico 2, pp. 110-125.
- Martínez Bonati, Félix (1983), *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel.
- Ortega y Gasset, José (1982), *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial.
- Rodríguez Pequeño, Javier (1997), «Mundos imposibles: ficciones posmodernas», *Castilla. Estudios de Literatura*, 22, pp. 179-188.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2008), *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Eneida.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2019), «Los cómicos invaden radios y televisiones: quién, cómo y por qué». Disponible en <https://theconversation.com/los-comicos-invaden-radios-y-televisiones-quien-como-y-por-que-120309> (fecha de consulta: 02/10/2019).
- Rodríguez Santos, José María (2019), «Antonio Orejudo en la obra literaria de Antonio Orejudo», en *Castilla. Estudios de Literatura*, 10, pp. 23-50.
- Spang, Kurt (1991), *Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral*, Universidad de Navarra, Ediciones Universidad de Navarra.
- Spang, Kurt (1993), *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis.





PRIMERA PARTE

# Retórica de la comedia de *stand-up*





# DIÁLOGO EN MONÓLOGO. SOBRE UN TEXTO DE ARISTÓFANES<sup>1</sup>

Tomás Albaladejo  
*Universidad Autónoma de Madrid*  
tomas.albaladejo@uam.es

## 1. ESTRUCTURA DIALÓGICA Y ESTRUCTURA MONOLÓGICA

La estructura de la comunicación presentada y explicada por Roman Jakobson en su conocido texto «Lingüística y poética», en el que plantea las funciones del lenguaje, contiene como agentes comunicativos el destinador y el destinatario (Jakobson, 1975: 252-253). Ello no significa que el eje comunicativo que va del destinador al destinatario implique necesariamente una perspectiva unidireccional de la comunicación, ya que el esquema axial puede repetirse con la alternancia de las funciones de destinador (o productor) y destinatario (o receptor) en las situaciones comunicativas en las que intervengan como interlocutores. Por tanto, la estructura de Jakobson no deja fuera el diálogo, en el que el productor inicial es posteriormente también receptor y el receptor inicial pasa a ser productor. La estructura de la comunicación es válida para la comunicación monológica, aquella en la que un

---

<sup>1</sup> Este trabajo es resultado de la investigación llevada a cabo en el proyecto de investigación «Analogía, equivalencia, polivalencia y transferibilidad como fundamentos retórico-culturales e interdiscursivos del arte de lenguaje: literatura, retórica, discurso» (Acrónimo: TRANSLATIO. Referencia: PGC2018-093852-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

productor emite una expresión con completez textual y en la que no hay intervención de ningún interlocutor.

El diálogo es la comunicación compuesta por expresiones de dos o más interlocutores. La palabra ‘diálogo’ está formada por la preposición griega *diá* (por medio de) y el sustantivo griego *lógos* (discurso, palabra, razonamiento), por lo que, sin ningún problema de carácter etimológico, se refiere a la comunicación que mantienen varias personas. La composición etimológica de esta palabra no permite entender que solo sean dos los participantes en el diálogo. Los estudios sobre el diálogo son muy numerosos y abarcan perspectivas diversas pero complementarias, como la perspectiva estrictamente lingüística, la pragmática, la semiótica, la filosófica, la retórica, la literaria, etc. (Bobes Naves, 1992: 7-32). El diálogo es la realización plena de la comunicación lingüística, al contener las intervenciones comunicativas formadas por las expresiones de varios participantes en una misma situación comunicativa. Para tratar del diálogo es necesario tener en cuenta el monólogo, que es la expresión o discurso de un solo productor o emisor<sup>2</sup>. El diálogo está formado por las intervenciones orales de los interlocutores, pero también puede estar constituido por la transformación en intervenciones escritas de dichas intervenciones orales o por las cartas, los correos electrónicos, los whatsapps, etc. que se intercambian dos o más personas, las cuales actúan comunicativamente mediante la escritura. El diálogo también forma parte de la comunicación que hay en el interior de las obras literarias de todos los géneros; aunque los géneros en los que es más frecuente son el género narrativo y el género teatral, también se encuentra en el género lírico —por ejemplo, en el soneto «Diálogo de galán y dama desdeñosa» de Quevedo (1971: 597)—, aunque en este género tiene menor presencia que en los otros géneros.

La pragmática es fundamento de muchos planteamientos y diversas perspectivas en el estudio de la literatura (García Berrio, 1979; Albaladejo, Chico Rico, 2010; Chico Rico, 2020), ya que se ocupa de los distintos aspectos de la comunicación de la obra literaria y también de la comunicación en el interior de la obra literaria. Si en la organización semiótica de la obra literaria la comunicación de esta se sitúa en el *ámbito pragmático*, la comunicación que hay dentro de la obra se encuentra en el *ámbito sintáctico* (en sentido semiótico), en el que constituye el *ámbito sintáctico-pragmático*, es decir, el ámbito de la *sintaxis pragmática* (Albaladejo, 1982a, 1982b, 1984; Chico Rico, 1986), al haber estructuras

---

<sup>2</sup> Es necesario distinguir entre productor y emisor. Productor es quien crea la expresión, de la cual él mismo es emisor en primera instancia, es decir, es el primero que la emite; en su caso el proceso de emisión forma parte del proceso de producción. Sin embargo, hay emisores que no son productores, como sucede con quienes pronuncian un discurso que ellos mismos no han producido, con quienes recitan un poema ajeno o con los actores y actrices en una obra de teatro ya que participan en un diálogo cuyas expresiones emiten, pero no han producido, sino que han sido producidas por el autor teatral. Todo productor es emisor, pero no todo emisor es productor.

pragmáticas, comunicativas, en el ámbito sintáctico de la semiótica. El diálogo que hay en una obra literaria es diálogo inserto, objeto, por tanto, de la sintaxis pragmática, y construido por relaciones comunicativas en el interior del signo que es la obra literaria, las cuales son relaciones pragmáticas en un espacio sintáctico. También es posible considerar que es diálogo inserto el que consiste en una entrevista periodística, radiofónica o televisiva, en la medida en que el entrevistador no solo dialoga con su interlocutor, el entrevistado, sino que es quien comunica a los receptores, sean estos lectores, radioyentes o telespectadores, que él y el entrevistado mantienen o han mantenido un diálogo cuyas expresiones constituyentes les comunica (Albaladejo, 1982b).

El diálogo va más allá de los límites de las obras literarias y las incluye, junto a otras manifestaciones de la creatividad, en una dimensión macrodialógica de carácter social, político, histórico y cultural, de acuerdo con el planteamiento que hace Pablo Valdivia al referirse a la memoria del holocausto europeo, fundamentada por un diálogo intergeneracional, y a la falta de un diálogo similar en cuanto al exilio republicano español:

Besides, the natural dialogue that writers and public should have maintained with the literary representatives of the cultural democracy, such as Max Aub, García Lorca or José Ricardo Morales, never took place. The Francoism interrupted or disjointed such inter-generational natural dialogue (Valdivia, 2018: 22).

Frente al diálogo como estructura en la que la comunicación se realiza de manera compuesta y completa por la bidireccionalidad comunicativa y por la alternancia de los interlocutores en las funciones de productor-emisor y de receptor, se ha considerado que el monólogo representa una forma distinta de comunicación por el hecho de intervenir en él un solo productor-emisor. Sin embargo, existe *analogía entre el diálogo y el monólogo*.

La Tagmémica (Longacre, 1965) ha prestado atención al diálogo y al monólogo. El lingüista norteamericano Kenneth L. Pike ha explicado el monólogo a partir de la oración en estos términos:

(1) A sentence is a minimum monologue; that is, a sentence may be simultaneously manifesting the monologue level, in portmanteau relation with it. (2) The monologue, however, may be composed of two —or many— sentences in sequence. (3) The monologue constitutes the connected discourse of a single speaker —whereas a sentence may be one of several sentences in a single monologue. An extended monologue would be made up of a lecture, soliloquy, or the like (Pike, 1967: 442).

Pike considera que por encima del monólogo se encuentra el nivel de expresión-respuesta (*utterance-response*), que es la base del diálogo como intercambio

comunicativo: «An UTTERANCE-RESPONSE level may be set up as higher than the monologue. (1) As its crucial component it would contain an exchange between two speakers. (A minimum example: *Going? No.*)» (Pike, 1967: 442). La conversación es para él una unidad de expresión-respuesta que puede ser ampliada a una secuencia de unidades de expresión-respuesta entrelazadas (Pike, 1967: 442). La inserción del monólogo en la estructura dialógica de la conversación queda así situada en un nivel de superación del límite que supone la unidad lingüística que es la oración. Por su parte, según otro lingüista también de la Tagmémica, Robert E. Longacre, el que el monólogo sea un desarrollo parcial, asimétrico, del diálogo, «must not prejudice us against recognizing its universal cultural importance» (Longacre, 1976: 197), manifestando de este modo el valor del monólogo.

A pesar de ser diferente del diálogo, el monólogo posee una dimensión dialógica implícita por la relación comunicativa que establece entre el productor y los destinatarios. Valentin N. Voloshinov (Mijaíl Bajtín) plantea la dinámica discursiva del monólogo, que se puede interpretar como potencialidad dialógica:

Pero un enunciado monológico ya aparece como abstracción, aunque, a decir verdad, es una abstracción natural. Todo enunciado monológico, incluso un monumento escrito, es un elemento inseparable de la comunicación discursiva. Todo enunciado, incluso un enunciado escrito y acabado, responde a algo y está orientado hacia algún objeto. Representa tan sólo un eslabón en la cadena ininterrumpida de las actuaciones discursivas. Todo monumento continúa el trabajo de sus antecesores, polemiza con ellos, espera una comprensión activa, una respuesta, a la que de hecho puede anticiparse, etc. Todo monumento es una parte realmente inseparable de la ciencia, la literatura o de la vida política. Un monumento, como cualquier enunciado monológico, está orientado hacia la recepción en el contexto de la cotidianidad científica o de la realidad corriente de la literatura, esto es, en la generación de aquella esfera ideológica de la cual este monumento es una parte inalienable (Voloshinov, 1992: 104).

El monólogo, aun teniendo un solo productor, abre un espacio dialógico, pues plantea la necesidad de una reflexión en los receptores, en los cuales produce un estímulo discursivo que genera respuestas potenciales. Es de este modo como el monólogo lleva implícitas características del diálogo, lo que refuerza la potencialidad dialógica del monólogo. Para Mijaíl Bajtín es la forma exterior la que configura los monólogos, pero estos son realmente diálogos:

Le dialogue —l'échange de mots— est la forme la plus naturelle du langage. Davantage: les énoncés, longuement développés et bien qu'ils émanent d'un interlocuteur unique —par exemple: le discours d'un orateur, le cours d'un professeur, le monologue d'un acteur, les réflexions à haute voix d'un homme seul— sont monologiques par leur seule forme extérieure, mais, par leur structure sémantique et stylistique, ils sont en fait essentiellement dialogiques (Bakhtine, 1981: 292).

Según Edda Weigand, solamente hay monólogo en un nivel funcional, lo cual explica, tanto a propósito del monólogo real como del monólogo interior propio de la literatura: «Whenever we speak, we speak to someone, whenever we express our thoughts, we express them for someone» (Weigand, 2009: 23).

La conexión entre monólogo y diálogo literarios, dos formas diferentes de comunicación dentro de la obra literaria, es clara por la proyección dialógica del primero. Bernard Dupriez escribe:

MONOLOGUE. One person speaks aloud, normally in exclamatory fashion, without and addressee. In literature, this kind of discourse is frequently simulated and might be described as a dialogue with an imaginary addressee who sits in the audience (Dupriez, 1991: 288).

La potencialidad dialógica del monólogo y la proyección dialógica de este están en la base de la analogía entre el diálogo y el monólogo.

Para explicar el monólogo es conveniente tener en cuenta su relación con el soliloquio. Baldick explica que el monólogo es «An extended speech uttered by one speaker, either to others or as if alone» (Baldick, 2015: 232). Baldick se refiere al monólogo dramático: «dramatic monologue (a kind of poem in which the speaker is imagined to be addressing a silent audience)» y al soliloquio: «soliloquy (in which the speaker is supposed to be “overheard” while alone)» (Baldick, 2015: 232) como variedades del monólogo. Dupriez tiene en cuenta el soliloquio en estos términos: «In *soliloquy*, the speaker is really alone, saying thoughts aloud as though the speaker were the real addressee» (Dupriez, 1991: 290).

El monólogo puede formar parte de una obra, pero también puede ser la totalidad de la obra, constituyendo entonces un monodrama, obra teatral con un único personaje que pronuncia una expresión monológica (Baldick, 2015: 232), del que son ejemplos la obra de Anton Chejov *Sobre el daño que hace el tabaco* (Chejov, 1986), en la que a continuación del título se indica: «Monólogo en un acto», o la obra de Samuel Beckett *A Piece of Monologue* (Beckett, 2006). El monólogo es también el fundamento del poema dramático monológico o poema monodramático (Hamburger, 1995: 201-206; García Berrio, Huerta Calvo, 1992: 82). El monólogo tiene un carácter dramático-lírico (García Berrio, Huerta Calvo, 1992: 148).

La *stand-up comedy* (comedia en pie, comedia de pie)<sup>3</sup> (Alés y Navarro Romero, 2017; Gómez Alonso, 2017b; Rodríguez Pequeño, 2017; Silberman, 2017;

---

<sup>3</sup> Desde la perspectiva y los planteamientos de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada es desaconsejable traducir «stand-up comedy» como «comedia» sin un adjetivo calificativo u otro modificador, ya que traducir dicha expresión inglesa por «comedia» genera una confusión, que es necesario evitar, con el subgénero literario comedia integrado en el género literario teatral. Esta confusión es contraria al rigor terminológico, que es una de las exigencias de dicha área de conocimiento y de los

Rodríguez Santos, 2017, 2019a) está muy estrechamente relacionada con el monólogo, al consistir generalmente en una intervención monológica ante el público, si bien puede estar formada también por diálogo.

## 2. LA POTENCIALIDAD DIALÓGICA DEL MONÓLOGO: LA INTERVENCIÓN INICIAL DE DICEÓPOLIS EN *LOS ACARNIENSES* DE ARISTÓFANES

Los anteriores planteamientos sobre el monólogo y el diálogo y sobre la potencialidad dialógica del monólogo se encuentran en el espécimen de la praxis literaria del monólogo que es la intervención de Diceópolis con la que comienza la comedia *Los acarnienses* de Aristófanes, la comedia ática más antigua conservada. Como en el caso del monólogo de don Quijote en el capítulo segundo de la primera parte del *Quijote* (Albaladejo, 2017), se trata de un monólogo situado en una obra literaria que no es de carácter monológico en su totalidad, sino solo en la parte que corresponde a la expresión monológica de personaje: el mencionado monólogo de don Quijote está en una obra del género narrativo y el de Diceópolis forma parte de una obra del género teatral. No obstante, ambos monólogos tienen entidad suficiente para ser objeto de atención en sí mismos, sin que ello suponga considerarlos independientes de las obras de las que forman parte.

En el Apéndice de este artículo se transcribe este monólogo de Diceópolis en traducción de Luis Gil.

Diceópolis es un ciudadano ateniense y como tal es miembro de la Ekklesía, la asamblea de Atenas. El monólogo con el que comienza la comedia *Los acarnienses* se caracteriza por la presentación que con comicidad hace Diceópolis de algunos aspectos de las costumbres y de la participación de los ciudadanos atenienses en la asamblea. Este personaje critica que la mayoría de los que asisten a la asamblea lleguen tarde y que los prítanes, que eran quienes, habiendo sido elegidos de entre los miembros de la Bulé, consejo deliberante, tenían la responsabilidad de organizar la reunión de la asamblea, lleguen a deshora y se peleen por situarse precipitadamente en la primera fila.

La situación semiótica del monólogo de Diceópolis está determinada por su pertenencia al texto de la comedia *Los acarnienses*, lo que hace que la expresión monológica producida y emitida por el comediógrafo, Aristófanes, y emitida en la representación de la obra por el actor que encarna a este personaje deba ser tenida en cuenta como parte clave de la construcción lingüística de esta comedia y, por tanto,

---

Estudios Literarios en general, como lo es también de las demás ramas de conocimiento. Las traducciones más adecuadas de «stand-up comedy» son «monólogo cómico» si se trata de una realización monológica de la «stand-up comedy» y «diálogo cómico» si intervienen dos o más actores (o personajes) e incluso es válido traducir «stand-up comedy» por «comedia en pie» o «comedia de pie» o utilizar la expresión «comedia de *stand-up*».



del ámbito sintáctico (en sentido semiótico) de la obra. *Los acarnienses* es un texto literario de diálogo y monólogo insertos. En su *estructura comunicativa textual externa*<sup>4</sup> están situados Aristófanes y los receptores, tanto los contemporáneos del autor como los posteriores y tanto los espectadores (que son realmente espectadores-oyentes) en la representación como los lectores en sus procesos de lectura. Aristófanes es el *productor externo* y los espectadores y lectores son los *receptores externos*. En el interior del texto de la obra se encuentra la *estructura comunicativa textual interna*, en la que están situados los *productores internos* y los *receptores internos*, que participan en los diálogos que constituyen dicha estructura comunicativa, por ejemplo, los que mantienen los personajes Diceópolis y Lámaco. El monólogo de Diceópolis con el que comienza la comedia también está situado en la estructura comunicativa textual interna de *Los acarnienses*, y, con una relación de analogía con el diálogo, tiene un productor interno.

La capacidad de representación de la literatura hace posible que la comunicación forme parte de la propia literatura. Es lo que sucede cuando la estructura comunicativa textual interna está formada por una estructura comunicativa textual externa de carácter ficcional y que es estructura interna respecto de la externa. La comedia *Los acarnienses*, como obra del género teatral que es, representa y por tanto contiene la comunicación entre los personajes, la cual es objeto de la comunicación que el autor hace a los espectadores y lectores. En la estructura comunicativa textual interna de una obra literaria también se encuentran los monólogos, como es el caso del de Diceópolis en el inicio de *Los acarnienses* o el del monólogo antes mencionado del *Quijote*. Diceópolis, como productor del monólogo inserto en el texto de la obra, es un *productor interno*, como lo son todos los interlocutores que intervienen en los diálogos que hay en esta comedia. Como es obvio, Diceópolis es productor interno del monólogo porque así lo ha establecido en su creación de la comedia el autor de esta, el productor externo, Aristófanes, del mismo modo que en su proceso creativo ha establecido que Diceópolis y Lámaco sean los interlocutores participantes en diálogos de la obra y, por tanto, que alternativamente sean productor interno y receptor interno en su intercambio comunicativo de estructura dialógica. La estructura comunicativa textual externa del monólogo de Diceópolis es la de la comedia *Los acarnienses*, por lo que está situada en el ámbito pragmático de la obra, mientras que la estructura comunicativa textual interna está en el ámbito sintáctico y concretamente en el ámbito sintáctico-pragmático de la obra.

El monólogo de Diceópolis no tiene ningún receptor en el interior de la obra, ningún *receptor interno*. El personaje se encuentra solo cuando comienza a hablar y será al final de su intervención cuando lleguen otras personas al lugar en el que está pronunciando su monólogo. Los receptores del monólogo son los espectadores, que

---

<sup>4</sup> Sobre las categorías estructura comunicativa textual externa, estructura comunicativa textual interna, productor externo, receptor externo, productor interno y receptor interno, véase Albaladejo (1982a; 1982b; 1984).

son *receptores externos*, de modo que se produce un salto pragmático de la estructura comunicativa textual interna a la estructura comunicativa textual externa. Es un salto de niveles comunicativos, al hablar el personaje a los espectadores, aunque formalmente no se esté dirigiendo a nadie. Los planteamientos sobre el monólogo dramático y el soliloquio se hacen muy complejos en el teatro, ya que hay que tener en cuenta las dos estructuras comunicativas textuales, la externa y la interna. Este salto pragmático es análogo al que se produce a propósito de las intervenciones de los personajes de la comedia en los diálogos que mantienen: aunque estén participando como interlocutores en los diálogos y, por tanto, sean productores y receptores internos, sus intervenciones dialógicas tienen también como receptores externos a los espectadores en la representación teatral y asimismo a los lectores de la obra.

Teniendo en cuenta la explicación de Dupriez del monólogo y el soliloquio, se puede considerar que la intervención monológica de Diceópolis sería soliloquio si se atiende a la estructura comunicativa textual interna, pero monólogo si se atiende a la proyección de la estructura comunicativa textual interna sobre la estructura comunicativa textual externa, al comunicar el personaje, que es productor interno, a los receptores externos. No obstante, en este trabajo me refiero a la intervención de Diceópolis como monólogo, sin por ello renunciar a su dimensión de soliloquio.

Las exclamaciones tienen un importante papel en el monólogo, ya que expresan queja, admiración, sorpresa, etc. La intervención de Diceópolis contiene varias exclamaciones. La primera frase de su monólogo es de queja: «¡Cuántas veces me he reconcomido el corazón!» (Aristófanes, 2011: 37) y a continuación dice que se ha alegrado muy pocas veces, solamente cuatro. Frente a las pocas ocasiones en las que ha tenido alegría, expresa mediante una comparación hiperbólica cuánta ha sido su pesadumbre: «Mis pesares fueron tantos como las arenas de la playa» (Aristófanes, 2011: 37). El monólogo contiene varias interjecciones: «¡Ea!», «¡Oh!», «¡Tate!», que se suman a las exclamaciones creando una distribución discursiva de la función conativa del lenguaje con la finalidad de influir perlocucionariamente en los receptores, que son los de la comedia de Aristófanes, con el monólogo creado por el comediógrafo como productor externo, que pone en boca del personaje como productor interno.

También desempeñan una función perlocucionaria las preguntas que se hace Diceópolis; son interrogaciones retóricas a las que el propio personaje responde y en algún caso deja sin responder. Diceópolis activa la función conativa porque así lo ha establecido en su creación el autor: «¡Ea!, veamos, ¿qué satisfacción tuve digna de “gocedumbre”? Yo sé lo que vi con regocijo de mi alma: los cinco talentos que vomitó Cleón. ¡Cómo me refocilé con eso!» (Aristófanes, 2011: 37); «¿Qué vuelco te crees que eso me dio al corazón?» (Aristófanes, 2011: 38); «¿No lo anunciaba yo? Ya está: lo que decía» (Aristófanes, 2011: 39). Las interrogaciones retóricas en la poesía contribuyen a la configuración comunicativa del que he denominado el *abrazo*

del poema (Albaladejo, 2019a: 88) y, de modo equivalente, el *abrazo del discurso* en el discurso retórico. Es posible trasponer este concepto a *abrazo del monólogo*. Ello es así porque las interrogaciones que se hace el productor interno del monólogo actúan como un abrazo comunicativo que lo engloba a él, pero también al autor, junto con los receptores, en este caso receptores externos, que son los espectadores que asisten a la representación de la comedia de Aristófanes o los lectores de esta. Una fundamentación de este abrazo comunicativo en el poema, en el discurso y en el monólogo es la explicación que Aristóteles ofrece en su *Retórica* del discurso al señalar los elementos de los que consta: además de aquello de lo que trata, el discurso (*ho lógos*) consta del que habla (*ho légon*), es decir, el orador, y del oyente (*ho akroatés*) (Aristóteles, 1971: 1358b38-1358a2). En el monólogo de Diceópolis, por el salto pragmático al que antes me he referido, se fusionan el plano del enunciado de la obra y el plano de la enunciación de la obra, ya que el personaje está situado en el plano del enunciado y los receptores en el plano de la enunciación, en correspondencia a sus posiciones en la estructura comunicativa textual interna y en la externa. Además, dentro del plano del enunciado de la obra se encuentra el plano de la enunciación del monólogo, como comunicación inserta en la obra, como estructura comunicativa textual interna, como comunicación que forma parte de la ficción de la comedia.

En el abrazo del monólogo, el efecto de las interrogaciones retóricas es intensificado por las exclamaciones y por las interjecciones de Diceópolis, completando así la fuerza de lo que el personaje pregunta y se pregunta a sí mismo, haciendo partícipes a los receptores del diálogo de las preguntas, de sus respuestas e incluso de la inexistencia de estas. Al preguntar acerca de los momentos de gozo que tuvo («¿qué satisfacción tuve...?») tiene la finalidad de convencer a los espectadores de su situación como personaje, como ciudadano, en la que han sido pocas las ocasiones de alegría y en la que los pesares han sido muchos. Si bien los momentos felices han sido escasos, destaca el placer que obtuvo al saber por la comedia *Los babilonios* de Aristófanes que Cleón había recibido de las ciudades aliadas de Atenas dinero que tuvo que devolver<sup>5</sup>. Para poner énfasis en los momentos de pesar y en los de gozo, se refiere al «dolor trágico» (Aristófanes, 2011: 37) que experimentó cuando esperaba una tragedia de Esquilo y fue el mediocre citaredo Teognis quien compareció en el escenario, pero después tuvo el placer de escuchar una tonada beocia a un valioso citaredo, Dexíteo, momento que tuvo su contrapartida negativa en escuchar a otro mal citaredo, Queris<sup>6</sup>.

Al referirse al pesar y al gozo, Diceópolis atrae hacia su perspectiva y hacia su experiencia personal a los receptores externos, estableciéndose entre estos y aquel un enlace dinámico sobre el que circula bidireccionalmente el *páthos* —desde el

<sup>5</sup> Véase la nota 3 de Luis Gil al texto de *Los acarnienses* (Aristófanes, 2011: 37).

<sup>6</sup> Para la información relativa a Teognis, Dexíteo y Queris, véase la nota 5 de Luis Gil al texto (Aristófanes, 2011: 38).

productor al receptor y desde el receptor al productor—, que llega a ser compartido haciéndose simpatía (*sympátheia*) hacia el personaje. La presencia de la bidireccionalidad en la comunicación entre Diceópolis y los espectadores activa la potencialidad dialógica del monólogo e impulsa el diálogo que está latente, implícito, en el monólogo. El monólogo está impregnado de retoricidad, tiene una fundamentación lingüístico-comunicativa de naturaleza retórica (López Eire, 2005; Ramírez Vidal, 2004; Albaladejo, 2005): el personaje está hablando solo en la estructura comunicativa textual interna, pero en el salto a la estructura comunicativa textual externa implicado por la condición monológica, sin interlocutor, de su intervención en la representación teatral en el comienzo de la comedia, establece una conexión comunicativa con los espectadores, receptores externos, sobre los que proyecta perlocucionariamente sus sentimientos, sus momentos felices, sus momentos de pesadumbre, con la consiguiente influencia con carácter de convicción, atrayéndolos y haciéndoles que se sitúen en su propio espacio de personaje y se adhieran a la expresión y al pensamiento que constituyen su monólogo. Es así como los incorpora mediante el monólogo a un potencial diálogo.

La retoricidad del monólogo de Diceópolis lo guía discursivamente. El centro temático del monólogo es la reunión de la asamblea política ateniense, la actitud de quienes la dirigen y su reticencia a acordar la paz con Esparta. De la argumentación de Diceópolis forma parte la exposición de las muy pocas ocasiones en las que se ha alegrado y algunas de las muchas en las que ha tenido pesar. Después expone la situación en la que se encuentra en el momento de pronunciar el monólogo, situación que, a pesar de las numerosas experiencias infelices que ha tenido, supera a todas las anteriores y lo hace con una construcción metafórica de desarrollo sintagmático y, como es propio de la metáfora, fundamentada en la sustitución paradigmática de la expresión ausente por la presente: «Pero nunca, desde que me lavo, me escoció tanto el jabón en las cejas como ahora» (Aristófanes, 2011: 38). Lo que produce pesadumbre a Diceópolis es el desinterés de los prítanes por comenzar a la hora convocada la reunión de la asamblea y por que en ella se trate de la paz. Puesto que la reunión debía haber comenzado al amanecer, le causa pesar el que aún que no haya nadie en la colina Pnix, donde se celebrará la reunión, ya que todos se retrasan a diferencia del propio Diceópolis, que ya está en el lugar donde se celebrará la asamblea, todavía desierto; a esa actitud poco cívica se une la falta de interés por la paz:

la Asamblea ordinaria estaba convocada para el amanecer, y mirad (*señalando a su alrededor*), la Pnix está desierta. Ellos, charla que te charla en el ágora, esquivan arriba y abajo la maroma almagra. Los prítanes no llegan sino a deshora, y luego —imágnatelo— ¡cómo se empujan y precipitan los unos sobre los otros para disputarse el primer banco, abalanzándose todos a la vez! El que haya paz no les importa nada. ¡Oh!, ciudad, ¡oh!, ciudad! Yo, sin embargo, llego siempre antes que nadie a la Asamblea y me siento. (Aristófanes, 2011: 38).

Aristófanes crea en el monólogo de Diceópolis una argumentación al servicio de la finalidad perlocucionaria. El monólogo contiene un silogismo retórico, un epiquerema. El entimema es un silogismo imperfecto porque le falta una premisa y el epiquerema es una variante del entimema, del cual se diferencia porque tiene una premisa en la que hay pruebas (Reyes Coria, 1997). La premisa está formada por todas las ocasiones en las que ha tenido pesar, sobre las que el personaje aporta pruebas, y la conclusión es que la situación presente en la que se encuentra es la peor de todas, pasando a exponer cuál es esa situación. La argumentación está al servicio del efecto retórico de carácter perlocucionario del monólogo, que consiste en que los espectadores, que son, como Diceópolis, ciudadanos y miembros de la asamblea, queden convencidos de la situación de la asamblea y de los problemas que tiene el funcionamiento de esta, así como del poco interés de los responsables de las estructuras políticas de Atenas por alcanzar la paz, y sean persuadidos de tal modo que contribuyan a cambiar esa situación. Este efecto perlocucionario con finalidad crítica es indisoluble de la presentación cómica de la asamblea y de los prítanes, que llegan con retraso, después de haber dejado pasar el tiempo en el ágora sin preocuparse por estar en la colina Pnix a la hora a la que debía haber comenzado la reunión<sup>7</sup>.

En cambio, Diceópolis es un ciudadano que se toma la función de la asamblea más en serio que los prítanes y que muchos ciudadanos. La comicidad del monólogo se intensifica al exponer Diceópolis lo que hace mientras, aburrido, espera el comienzo de la sesión, que se está retrasando:

Yo, sin embargo, llego siempre antes que nadie a la Asamblea y me siento. Luego, aburrido de estar solo, suspiro, bostezo, me estiro, me peo, no sé qué hacer, dibujo en el suelo, me arranco pelos, hago mis cuentas, con la mirada puesta en mi tierra, deseoso de paz, aborreciendo la ciudad, añorando mi pueblo [...] (Aristófanes, 2011: 38).

La actitud de Diceópolis contrasta con la de los prítanes y la de otros ciudadanos<sup>8</sup>. La posición de Diceópolis es presentada por el comediógrafo como

<sup>7</sup> En la presentación a su traducción de *Los acarnienses* Luis Gil escribe: «Habida cuenta de que lo cómico hunde sus raíces en el subconsciente colectivo y de que entre el comediógrafo y su público se establece esa complicidad que hace brotar espontáneamente la risa, el éxito obtenido por esta pieza demuestra que los atenienses aceptaron, captando bien el mensaje, la crítica aristofánica. El talante de la colectividad se mostraba ciertamente receptivo a este tipo de recriminaciones jocosas» (Gil Fernández, 2011: 15).

<sup>8</sup> Luis Gil explica la actitud de Diceópolis en relación con la obra: «Fundamental para la comprensión de esta [la comedia *Los acarnienses*] es la interpretación de su protagonista Diceópolis. Desde el mismo comienzo le vemos, en contraposición al resto de los figurantes, en soledad, como un modelo de ciudadanía, puntual en su asistencia a la asamblea, molesto por la tardanza de los magistrados, descontento con la gestión de los asuntos públicos y la continuidad de la guerra» (Gil Fernández, 2011: 20-21). Se ha considerado comúnmente que Diceópolis podría ser un trasunto del propio Aristófanes y

ejemplar en el monólogo, aunque después, con actitud individualista, acordará con los espartanos una paz privada por separado, por su cuenta, lo que producirá la animadversión de muchos. Pero con ello Aristófanes hace que el personaje conecte con el sentir mayoritario de los atenienses, que querían la paz, y por tanto con los espectadores, cuya posición dialógica afianza.

Diceópolis se refiere a su pueblo, a su demos, que añora y del que dice que nunca se ha gritado allí para que comprendan algo. Afirma que en la asamblea gritará si esta no se ocupa de la paz:

Pero hoy vengo dispuesto sin más a dar voces, a interrumpir, a insultar a los oradores, si se habla de otra cosa que no sea la paz. (*Entra un grupo precipitadamente.*) ¡Tate! Ya están aquí los prítanes, ¡a mediodía! ¿No lo anunciaba yo? Ya está: lo que decía. Todo quisque se empuja hacia la presidencia (Aristófanes, 2011: 39).

El autor muestra la entrada de los prítanes, que, con un retraso muy grande respecto de la hora a la que estaba previsto el comienzo de la reunión de la asamblea, entran y se dirigen atropelladamente al lugar que les corresponde por su posición en la asamblea. La entrada de los prítanes y las palabras del personaje, con una interjección, con exclamación y con interrogación tienen un fuerte efecto cómico y de crítica social. En el momento en el que entran en la asamblea los prítanes, hecho que los espectadores ven y también escuchan en la intervención de Diceópolis, este deja de estar solo en el escenario y concluye su monólogo. Las frases finales del monólogo, que son las que forman el último fragmento citado, son el resultado de la intensificación comunicativa y teatral que se va produciendo en el monólogo desde su comienzo, puesto que se van incrementando progresivamente la comicidad y la crítica social y con estas, a cada paso, la fuerza perlocucionaria en el desarrollo discursivo de la expresión monológica.

Todo lo que expresa Diceópolis en el inicio de la comedia contiene, junto a su estructura monológica, una proyección comunicativa que afianza la estructura dialógica implícita, una estructura *utterance-response* (Pike, 1967: 442) en la que la *utterance* (expresión) es explícita y la *response* (respuesta) es construida mentalmente por cada receptor, tanto si es espectador en la representación de la comedia como si es lector que la lee como texto escrito. La vivacidad del monólogo

---

que representaría las ideas del autor, así lo explica Helene P. Foley (1988); ciertamente, las críticas sustentadas por la comicidad que Diceópolis hace de la realidad de la Asamblea son coherentes con el planteamiento y los fines perlocucionarios del autor: «opening up the question of how drama represents truth, Aristophanes can raise the critical consciousness of his audience and educate it to expect from comedy a new intellectual and artistic complexity» (Foley, 1988: 47). Sin embargo, Ewen L. Bowie refuta «the *communis opinio* that Diceapolis in some sense speaks for and as Aristophanes» (Bowie, 1988: 183); para Bowie, Diceópolis podría representar al comediógrafo Eupolis, contemporáneo de Aristófanes (Bowie, 1988: 185).

influye en su potencialidad dialógica, ya que las expresiones del productor interno activan la capacidad dialógica de los receptores del monólogo, lo cual es clave para la analogía entre diálogo y monólogo. A propósito de las expresiones monológicas Bajtín explica lo siguiente:

Ainsi, tout énoncé (discours, conférence, etc.) est conçu en fonction d'un auditeur, c'est-à-dire de sa *compréhension* et de sa *réponse* —non pas sa réponse immédiate, bien sûr, car il ne faut pas interrompre un orateur ou un conférencier par des remarques personnelles; mais aussi en fonction de son accord, de son désaccord, ou, pour le dire autrement, de la perception évaluative de l'auditeur, bref, en fonction de l'«auditoire de l'énoncé» (Bakhtine, 1981: 292).

Bajtín incide en la atención que quien pronuncia un monólogo o cualquier expresión de carácter monológico presta a los receptores, consciente de la condición dialógica de su comunicación y, por tanto, de la activación dialógica por aquellos (Bakhtine, 1981: 292-293). Como ha explicado Todorov, «Bakhtine emploie “dialogique” et “dialogisme” dans un sens très large, selon lequel le monologue est également dialogique (c'est-à-dire possède une dimension intertextuelle)» (Todorov, 1981: 99), contando con que «est intertextuel *tout* rapport entre deux énoncés» (Todorov, 1981: 95).

De acuerdo con la consideración dialógica del monólogo planteada por Dupriez, Diceópolis tiene, en la estructura comunicativa textual interna, un destinatario imaginario. Este destinatario plural cobra realidad en la estructura comunicativa textual externa de la comedia, en la que está formado por los espectadores y por los lectores.

### 3. CONCLUSIÓN. MONÓLOGO Y RETÓRICA CULTURAL

La retoricidad de la obra literaria, en este caso *Los acarnienses* de Aristófanes, impregna todos sus componentes y, por tanto, el monólogo de Diceópolis con el que comienza la obra. La retoricidad del monólogo radica en la presencia de argumentación y recursos retóricos como la interrogación retórica, la comparación o la construcción metafórica, todo ello orientado a la convicción y/o a la persuasión como fines discursivos enmarcados en el carácter perlocucionario del monólogo. Puesto que la dimensión retórica del lenguaje y, consiguientemente, de las construcciones comunicativas hechas con el lenguaje tiene como componente necesario al receptor (oyente, espectador, lector), la potencialidad dialógica del monólogo tiene una fundamentación retórica que abona la analogía entre este y el diálogo.

El monólogo forma parte, de acuerdo con Longacre, de la cultura universal, como cultura literaria y como cultura popular, siempre con un reconocimiento y una aceptación por la sociedad, que asume como una de sus realizaciones comunicativas sus diversas manifestaciones, desde el monólogo interior de la narrativa y el soliloquio dramático al monólogo cómico o *stand-up comedy* de carácter monológico. Y al monólogo está asociada su potencialidad dialógica o, si se prefiere, su carácter dialógico aunque no se trate propiamente de un diálogo. La inserción cultural del monólogo no solo no es ajena a la Retórica, sino que tiene necesariamente una condición retórica. La Retórica cultural (Albaladejo, 2009, 2013, 2016; Chico Rico, 2015; Fernández Rodríguez, 2019; Gallor, 2019; Gómez Alonso, 2017a; Jiménez, 2010, 2015; Martín Cerezo, 2017; Rodríguez Santos, 2019b), planteada y propuesta como estudio de la dimensión cultural de la Retórica y de la dimensión retórica de la cultura, acoge el estudio del monólogo y de su potencialidad dialógica. La Retórica cultural permite analizar como componentes culturales los recursos retóricos del monólogo, los aspectos históricos de su referente y su contextualización en la producción y en la recepción, el salto de la estructura comunicativa textual interna a la estructura comunicativa textual externa, el establecimiento de un código comunicativo retórico-cultural (Albaladejo, 2016: 22-23; 2019b: 101 y ss.), la finalidad perlocucionaria y asimismo la proyección dialógica del monólogo, al ser un elemento cultural y retórico-cultural la construcción imaginaria o real de un destinatario dispuesto, aunque sea implícitamente, a responder a la expresión monológica.

## APÉNDICE

(*Tras un silencio.*) ¡Cuántas veces me he reconcomido el corazón! Pocas, muy pocas, me he alegrado: cuatro. Mis pesares fueron tantos como las arenas de la playa. ¡Ea!, veamos, ¿qué satisfacción tuve digna de «gocedumbre»? Yo sé lo que vi con regocijo de mi alma: los cinco talentos que vomitó Cleón. ¡Cómo me refocilé con eso! Por esa acción me caen bien los caballeros. Fue, en verdad, benemérita para la Hélade. Pero, en cambio, sentí un dolor trágico, cuando esperaba boquiabierto a Esquilo y el heraldo pregonó: «Teognis, saca el coro a escena». ¿Qué vuelco te crees que eso me dio al corazón? Sin embargo, tuve otra alegría, cuando después de Mosco entró Dexíteo a cantar una tonada beocia. En cambio, el año pasado estuve a pique de morir y de quedarme bizco cuando vi a Queris asomar la cabeza para atacar el himno ortio. Pero nunca, desde que me lavo, me escoció tanto el jabón en las cejas como ahora: la Asamblea ordinaria estaba convocada para el amanecer, y mirad (*señalando a su alrededor*), la Pnix está desierta. Ellos, charla que te charla en el ágora, esquivan arriba y abajo la maroma almagra. Los prítanes no llegan sino a deshora, y luego —imágnatelo— ¡cómo se empujan y precipitan los unos sobre los otros para disputarse el primer banco, abalanzándose todos a la vez! El que haya paz no les



importa nada. ¡Oh!, ciudad, ¡oh!, ciudad! Yo, sin embargo, llego siempre antes que nadie a la Asamblea y me siento. Luego, aburrido de estar solo, suspiro, bostezo, me estiro, me peo, no sé qué hacer, dibujo en el suelo, me arranco pelos, hago mis cuentas, con la mirada puesta en la tierra, deseoso de paz, aborreciendo la ciudad, añorando mi pueblo, que jamás pregonó «compra carbones», ni «compra vinagre», ni «compra aceite», y ni siquiera conocía eso de «compra», pues por sí mismo producía de todo y no había allí quien te aserrara el oído gritando «compra». Pero hoy vengo dispuesto sin más a dar voces, a interrumpir, a insultar a los oradores, si se habla de otra cosa que no sea la paz. (*Entra un grupo precipitadamente*) ¡Tate! ya están aquí los prítanes, ¡a mediodía! ¿No lo anunciaba yo? Ya está: lo que decía. Todo quisque se empuja hacia la presidencia. (Aristófanes, 2011: 37-39).

## BIBLIOGRAFÍA

- Albaladejo, Tomás (1982a), «Pragmática y sintaxis pragmática del diálogo literario. Sobre un texto dramático del Duque de Rivas», *Anales de Literatura Española*, 1, pp. 225-247.
- Albaladejo, Tomás (1982b), «Struttura comunicativa testuale e proposizioni performativo-modali», *Lingua e Stile*, 17, 1, pp. 113-159.
- Albaladejo, Tomás (1984), «Espressione dell'autore ed unità comunicative nella struttura sintattica pragmatica dei testi letterari», *Lingua e Stile*, 19, 1, pp. 167-174.
- Albaladejo, Tomás (2005), «Retórica, comunicación, interdiscursividad», *Revista de Investigación Lingüística*, 8, pp. 7-33.
- Albaladejo, Tomás (2009), «La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la Retórica cultural», *Castilla. Estudios de Literatura*, nueva época, 0, pp. 1-26. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.0.2009.1-26> (fecha de consulta: 12/12/2019).
- Albaladejo, Tomás (2013), «Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario», *Tonos. Revista de Estudios Filológicos*, 25. Disponible en: [https://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-03-retorica\\_cultural.htm](https://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-03-retorica_cultural.htm) (fecha de consulta: 15/11/2019).
- Albaladejo, Tomás (2016), «Cultural Rhetoric. Foundations and Perspectives», *Res Rhetorica*, 3, 1, pp. 1-27. DOI: <https://doi.org/10.17380/rr2016.1.2> (fecha de consulta: 15/11/2019).
- Albaladejo, Tomás (2017), «Don Quijote sin Sancho Panza. Sobre el monólogo del capítulo II de la Primera Parte del *Quijote*», en Alés, Daniel y Rosa María Navarro Romero (coords.), *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 119-126.
- Albaladejo, Tomás (2019a), «Analogía, símil y metáfora en un poema de José Saramago», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Monográfico 3, pp. 81-98. DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2019.m3.005> (fecha de consulta: 02/01/2020).
- Albaladejo, Tomás (2019b), «The Pragmatics in János S. Petőfi's Text Theory and the Cultural Rhetoric: The Extensional-Semantic Code and the Literature of the Spanish Golden Age», en Borreguero Zuloaga, Margarita y Luciano Vitacolonna (eds.): *The Legacy of János S. Petőfi. Text Linguistics, Literary Theory and Semiotics*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, pp. 92-109.
- Albaladejo, Tomás y Francisco Chico Rico (2010), «L'ampliamento della teoria del linguaggio letterario e l'analisi del fatto letterario», en Vitacolonna, Luciano (a cura di), *Prospettive di semiotica del testo*, Lanciano, Carabba, pp. 145-176.
- Alés, Daniel y Rosa María Navarro Romero (coords.) (2017), *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Aristófanes (2011), *Los acarnienses*, presentación y traducción de Luis Gil Fernández, Madrid, Gredos.
- Aristóteles (1971), *Retórica*, edición del texto con aparato crítico, traducción, prólogo y notas de Antonio Tovar, Madrid, Instituto de Estudios Políticos.

- Bakhtine, Mikhaïl (1981), «La structure de l'énoncé», en Todorov (1981), pp. 287-316.
- Baldick, Chris (2015), *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford, Oxford University Press, 4th edition.
- Beckett, Samuel (2006), *A Piece of Monologue*, en Samuel Beckett: *The Complete Dramatic Works*, London, Faber and Faber, pp. 423-429.
- Bobes Naves, María del Carmen (1992), *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos.
- Bowie, Ewen L. (1988), «Who Is Dicaeopolis?», *The Journal of Hellenic Studies*, 108, pp. 183-185.
- Chejov, Anton (1886), *Sobre el daño que hace el tabaco*, traducción de E. Podgursky, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante. Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sobre-el-dano-que-hace-el-tabaco--0/html/ff09f014-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.htm](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sobre-el-dano-que-hace-el-tabaco--0/html/ff09f014-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm) (último acceso: 20 de diciembre de 2019).
- Chico Rico, Francisco (1986), «La estructura sintáctica pragmática del texto narrativo compuesto. Aproximación al estudio de la comunicación interna del *Sendebarr*», *Anales de Filología Hispánica*, 2, pp. 91-115
- Chico Rico, Francisco (2015), «La Retórica Cultural en el contexto de la Neoretórica», *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, 9, pp. 304-322. Disponible en: <https://www.journals.uio.no/index.php/Dialogia/article/view/2597> (fecha de consulta: 25/11/2019).
- Chico Rico, Francisco (2020), «Pragmática y estudios literarios», en Escandell, Victoria, Aoife Ahern y José Amenós (eds.), *Pragmática*, Madrid, Akal (en prensa).
- Dupriez, Bernard (1991), *A Dictionary of Literary Devices. Gradus, A-Z*, translated and adapted by Albert W. Halsall, Toronto, Toronto University Press.
- Fernández Rodríguez, María Amelia (2019), «Transcreación. Retórica cultural y traducción publicitaria», *Castilla. Estudios de Literatura*, 10, pp. 223-250. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.223-250> (fecha de consulta: 25/11/2019).
- Foley, Helene P. (1988), «Tragedy and Politics in Aristophanes' *Acharnians*», *The Journal of Hellenic Studies*, 108, pp. 33-47.
- Gallor Guarín, Jorge Orlando (2019), *El "Diálogo de Doctrina Christiana" de Juan de Valdés. Retórica cultural, discurso y literatura*, Alicante, Universidad de Alicante.
- García Berrio, Antonio (1979), «Lingüística, literaridad/poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)», *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 2, pp. 125-170.
- García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo (1992), *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.
- Gil Fernández, Luis (2011), «Presentación», en Aristófanes (2011), pp. 9-29.
- Gómez Alonso, Juan Carlos (2017a), «Intertextualidad, interdiscursividad y Retórica Cultural», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*, 1 (*Homenaje a José Enrique Martínez*), pp. 107-115. DOI:

- [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.201712104](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201712104) (fecha de consulta: 26/11/2019).
- Gómez Alonso, Juan Carlos (2017b), «Retórica y ética del monólogo cómico», en Alés, Daniel y Rosa María Navarro Romero (coords.), *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 87-98.
- Hamburger, Käte (1995), *La lógica de la literatura*, traducción de José Luis Arantegui, Madrid, Visor.
- Jakobson, Roman (1975), «Lingüística y poética», en Jakobson, Roman, *Ensayos de Lingüística General*, traducción de Josep M. Pujol y Jem Cabanes, Barcelona, Seix Barral, pp. 347-395.
- Jiménez, Mauro (2010), «La Retórica en la teoría literaria postestructuralista», *Castilla. Estudios de Literatura*, 1, pp. 323-345. Disponible en: <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/34> (fecha de consulta: 12/01/2020).
- Jiménez, Mauro (2015), «En torno al desarrollo de la semiótica literaria y el concepto de cultura», *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, 9, pp. 208-229. Disponible en: <https://www.journals.uio.no/index.php/Dialogia/article/view/2594/2306> (fecha de consulta: 26/11/2019).
- Longacre, Robert E. (1965), «Some Fundamental Insights of Tagmemics», *Language*, 41, 1, pp. 65-76.
- Longacre, Robert E. (1976), *An Anatomy of Speech Notions*, Lisse, De Ridder.
- López Eire, Antonio (2005), *La naturaleza retórica del lenguaje*, Salamanca, Logo.
- Martín Cerezo, Iván (2017), «La Retórica cultural y los discursos en las obras literarias: El mercader de Venecia de William Shakespeare», *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1, pp. 114-136. Disponible en: <https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/view/8574> (fecha de consulta: 25/11/2019).
- Pike, Kenneth L. (1976), *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, The Hague, Mouton, 2nd revised edition.
- Quevedo, Francisco de (1971), *Poesías completas, I. Poesía original*, edición de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 3ª edición.
- Ramírez Vidal, Gerardo (2004), «La pregnancia retórica del lenguaje», en Bubnova, Tatiana y Luisa Puig (eds.): *Encomio de Helena. Homenaje a Helena Beristáin*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 399-412.
- Reyes Coria, Bulmaro (1997), *Epichirema / enthymema*, México D. F., Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2017), «De lo simpático a lo patético: Leo Harlem e Ignatius Farray», en Alés, Daniel y Rosa María Navarro Romero (coords.), *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 107-117.

- Rodríguez Santos, José María (2017), «Imagen social e identidad en el monólogo cómico», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1, pp. 51-68. Disponible en: <https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/view/8577> (fecha de consulta: 10/01/2020).
- Rodríguez Santos, José María (2019a), «El posicionamiento del “ethos” como estrategia retórica en la comedia de “stand-up” de Valladolid», *Signa*, 28, pp. 1295-1327. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25119> (fecha de consulta: 10/01/2020).
- Rodríguez Santos, José María (2019b), «La Retórica cultural: aportaciones para la formación de profesorado de español como lengua extranjera», *Tonos. Revista de Estudios Filológicos*, 36. Disponible en: <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/2126> (fecha de consulta: 10/01/2020).
- Silberman Cuevas, Tomás (2017), «Los orígenes del stand-up comedy», en Alés, Daniel y Rosa María Navarro Romero (coords.), *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 39-50.
- Todorov, Tzvetan (1981), *Mikhail Bakhtine le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, traduits du russe par Georges Philippenko avec la collaboration de Monique Canto, Paris, Seuil.
- Voloshinov, Valentin N. (1992), *El marxismo y la filosofía del lenguaje (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*, traducción de Tatiana Bubnova, Madrid, Alianza.
- Valdivia, Pablo (2018), *Spanish Literature, Crisis and Spectrality: Notes on a Haunted Canon*, Zürich, LIT Verlag.
- Weigand, Edda (2009), *Language as Dialog. From Rules to Principles of Probability*, edited by Sebastian Feller, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins.



# ORADORES Y MONOLOGUISTAS: ORALIDAD, EFIGIE AUDITIVA Y TRASLACIÓN. RETÓRICA CULTURAL Y *STAND-UP COMEDY*<sup>1</sup>

M<sup>a</sup> Amelia Fernández Rodríguez  
*Universidad Autónoma de Madrid*  
amelia.fernandez@uam.es

As Jay Leno often said, «All you really need is a comic, a microphone,  
and a few tables and chairs, And people like to laugh as much as they do  
anything else. It's not like you're making them watch *jai alai*.»  
(Knoedelseder, 2009)

Poco más se necesitaba, así lo había comprendido Mitzi Shore, propietaria del club Comedy Store en la ciudad de Los Ángeles, legendario ya para la historia del *stand-up*, tal y como quedó reflejado a partir del libro *I'm Dying Up Here: Heartbreak and High Times in stand-up Comedy's Golden Era* de William Knoedelseder publicado en 2009. En la revisión histórica realizada por el autor a partir de los recuerdos de los cómicos que allí participaron –Jay Leno, David Letterman, Andy Kaufman, Richard Lewis, Robin Williams, Elayne Boosler y Tom Dreesen entre otros– pervive la imagen final, a modo de epílogo, de una verdadera utopía de la comedia, un ambiente equiparable al del París de los años veinte, de una camaradería

---

<sup>1</sup> Este trabajo es resultado de la investigación llevada a cabo en el proyecto de investigación «Analogía, equivalencia, polivalencia y transferibilidad como fundamentos retórico-culturales e interdiscursivos del arte de lenguaje: literatura, retórica, discurso» (Acrónimo: TRANSLATIO. Referencia: PGC2018-093852-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

sin precedentes, de un tiempo, en definitiva, alentado por una creatividad asombrosa (Knoedelseder, 2009: *The Prisoner of Memory*). Es, sin duda, un balance final que elige destacar lo luminoso frente al panorama sombrío latente en el libro, presente desde el propio título, y también convenientemente destacado en las dos temporadas de la serie *I'm Dying Up Here* de Showtime emitida entre 2017 y 2018 y producida por Jim Carrey, cómico que, por otra parte, también en sus comienzos fue monologuista.

De todos los escenarios convocados lo que prevalece es la visión, a medias empresarial, a medias artística, de Mitzi Shore. Es una historia que dibuja una verdadera cartografía de un género y la absoluta comprensión de sus claves. Forma parte de la leyenda, y de la propia memoria, el inicio de lo que fue en realidad una aventura emprendida por su marido, el cómico Sammy Shore. Las circunstancias eran más que propicias tras la decisión de trasladar en 1972 *The Tonight Show* – presentado en aquel momento por Johny Carson– de los estudios de la NBC en Nueva York a Los Ángeles. El nombre elegido para el nuevo club es la muestra inicial de la perspicacia de Mitzi Shore:

When Shore and his partner, Rudy DeLuca were trying to come up with a name for their new venture - the Fun Spot? Sammy Shore'Club? - Shore's wife Mitzi piped up from the kitchen "Why don't you call it the Comedy Store?" (Knoedelseder, 2009: Mitzi's Store)

No otra cosa hizo a continuación reafirmando una visión del negocio en el que proponía un verdadero «almacén», un almacén además especializado frente al alojamiento inestable del *stand-up* en espectáculos de variedades, clubes nocturnos o *cabarets* caóticos en los que se mezclaban actuaciones musicales y hasta sesiones de *striptease*. Al tener que viajar Sammy Shore a Las Vegas encomendó a su mujer la tarea de acondicionar el nuevo club. Las decisiones de Mitzi Shore marcarían profundamente el género en primer lugar desde la propia escenografía:

She had them paint the entire Room black - walls, ceilings, tables - and ordered that the stage be lit with a single Spotlight. "That way, all of the audience's attention is focused on the comic", she explained (Knoedelseder, 2009: Mitzi's Store).

Fue el primer paso, cuando Sammy Shore volvió, un mes después, supo al menos dos cosas; que no había visto un local semejante en su trayectoria profesional y que su mujer realmente no le necesitaba para ponerlo definitivamente en marcha. Meses después iniciaron los trámites de divorcio y a la altura de 1973 la sentencia determinó que el club pertenecía a su mujer, había transcurrido un año desde su apertura en abril de 1972.



El «almacén» necesitaba de una intendencia implacable que dispusiera de monologistas, lugares y tiempos. Organizado en tres salas parecía inspirado en un verdadero peregrinaje semejante a una *Divina Comedia*, en este caso la de Dante, cuyo destino final era el salto hacia la televisión, el cielo del *The Tonight Show* y la invitación –si así se proponía– del presentador, Johnny Carson, a sentarse en un sillón compartiendo espacio con los invitados principales. El trayecto estaba pautado y el orden y las listas de actuación determinadas por la propietaria en un ascenso que iba desde las oportunidades favorecidas por las sesiones de micro abierto, u *Open Mic*, los lunes, pasando por el Sótano hasta llegar a la Sala principal. Y no solamente esto, sino que además marcó los tiempos hasta el extremo del aviso, perfectamente cronometrado, de una luz ámbar parpadeante:

Each show was stitched together by an emcee and tightly timed with an amber light that warned performers they had sixty seconds to wrap it up and get off the stage. (Knoedelseder, 2009: Mitzi's Store)

Convocados a este escenario, siguiendo la cita de Jay Leno, dispuesto el micrófono, las sillas y las mesas, quedaban los cómicos, o aquellos que en la peculiarmente empresarial de Mitzi Shore, no encontraban en el club un empleo, sino una oportunidad tanto para ser vistos por posibles agentes como para ensayar su material y ponerlo a prueba desde la propia exigencia y la libertad de no ser pagados por ello. El reclamo del *The Tonight Show* emitido y producido desde Los Ángeles, el éxito del *The Comedy Store*, y la posibilidad de hacer comedia en un lugar específicamente destinado a ello hicieron todo lo demás.

El fenómeno puede explicarse más que satisfactoriamente, a mi parecer, por las claves propias de la Retórica cultural propuesta por Tomás Albaladejo (2009a, 2009b, 2013, 2014, 2016, 2017, 2019) en la medida en que por su condición de género netamente definido implica el despliegue de unas convenciones para las que también cuenta la propia formación del espectador en una suma de las competencias que van más allá de las meramente comunicativas. Si podemos advertir la inclusión necesaria de los otros en el discurso, o poliacroasis (Albaladejo, 2009a: 17-18), y la existencia de un código comunicativo cultural-retórico (Albaladejo 2014; 2016: 22-23), especial relieve adquieren en este caso rasgos como la cenestesia comunicativa (Albaladejo, 2009b: 45-46; 2013: 16) y la creación de un espacio propio de índole cultural y comunicativa (Albaladejo, 2013: 13-17), como elementos esenciales que apuntalan el género desde la premisa de una comunicación oral en presencia del receptor y de manera colectiva.

Desde un punto de vista teórico el *stand-up* queda así establecido por la disposición de un espacio simbólico cerrado, convenientemente oscurecido e iluminado, en el que se diseña una convención marcada a la perfección y no solo determinada por el lugar concreto sino también por la disposición y las expectativas

del público. A partir de la propia inestabilidad de la comunicación oral y visual, la creación de una pauta y la expectación ante tiempos ritmados permiten la desentoladura de un género basado enteramente no solo en el humor, sino en una interacción entre el monologuista y el público como máxima expresión de la cenestesia comunicativa que en último término garantiza el éxito del monólogo. Si los cómicos convocados por Knoedelseder hablaron de una utopía, de una especie de isla con vida propia, también recordaron la presión sistemática, la probatura del talento y la concentración constante hasta el extremo de que muchos de ellos acabaron durmiendo en sus coches aparcados frente al local esperando su turno.

Es esta intensidad la que explica, en mi opinión, la concepción de un género (Martínez-Alés García, 2015), basado ante todo en la interacción del cómico y de su público (Rodríguez Santos, 2017; 2019), sostenido por el discurso, también por la voz y el cuerpo, desde la soledad del monologuista (Gómez Alonso, 2017), concediéndole la posibilidad de «decir lo que no se puede decir» a la manera de un bufón (Martínez-Alés García, 2018), a lo que añadir la peculiar coreografía de la reacción que sostiene y alienta a la vez, casi en un círculo, su actuación. Lo que prima entonces es la comunicación ante todo oral y en presencia, el acto en sí.

Desde una perspectiva retórica lo que propongo es una aproximación a la consideración no tanto de los argumentos y de su disposición como de la realización de una verdadera «efigie auditiva» –en términos ciceronianos–, de una expectativa mental que en una «traslación» constante sostiene el ritmo del monólogo. Adentrarse en un espacio tan aparentemente inmaterial nos lleva a las certezas del *ars*, de la técnica de la Retórica clásica atenta, sobre todo, a lo que ahora llamaríamos «comunicación eficaz» en los términos propios de la Retórica de la comunicación actual (Fernández Rodríguez, 2019: 235-236), tan eficaz, podríamos decir, que consigue el efecto inmediato de la risa como cifra del éxito.

Instalada en el mismo centro de la organización política, la Retórica se fortaleció y exploró todas las posibilidades persuasivas. El origen legendario de la capacidad elocuente aliada al ordenamiento «político» de un sistema, de la construcción literal de la ciudad, de la «civilización», quedó fijado por Cicerón en *De inventione* (Fernández Rodríguez, 2008). A partir de esta convicción que acompañó a la Retórica desde su origen mismo, acompañada genialmente desde la *Retórica* de Aristóteles, es lógico comprender el ascenso imparable de una disciplina muy atenta al núcleo mismo del orden social y del poder aparejado. No había nada que no fuera, en términos contemporáneos, la comunicación eficaz. Desde esta perspectiva una de las grandes contribuciones de la actual Retórica de la comunicación es la de comprender profundamente a otra civilización que opera también desde claves audiovisuales, que explora la adaptación del canal comunicativo a la medida de la eficacia del mensaje y evalúa la inestabilidad del canal oral de comunicación en presencia del receptor.

Las teorías sobre la oralidad aplicadas no solo a la Retórica despertaron el interés de varios investigadores que comenzaron a desbrozar un intrincado camino iniciado

por el trabajo ya clásico y pionero de Walter J. Ong (1982) complementario y complementado por los trabajos de la llamada escuela de Toronto, con representantes de la talla de Harold Innis, Eric Havelock y Marshall McLuhan (Kerckhove, 1989).

Para la Retórica es fundamental la diferencia entre *retórica primaria* (práctica y oral) frente a *retórica secundaria* (teórica y escrita) formulada por G. A. Kennedy (1972: 3-4) y que sirvió al autor para explicar la historia y evolución del sistema retórico en un trabajo posterior (Kennedy, 1980). La retórica primaria lo es también de la observación, en términos de eficacia persuasiva, del ejercicio en sí, de la puesta en práctica, no tendría sentido, dada la fuerza política conferida a la elocuencia, una especulación baldía que no diera resultados. Seguramente es por esta razón por la que nos es posible actualizar con total naturalidad los presupuestos clásicos y hasta admirarnos de su validez si no fuera por el hecho de que hablamos además de una civilización que llegó a construir una verdadera tecnología de la palabra y lo hizo al situarla en el núcleo mismo de la organización colectiva.

No debemos tampoco olvidar que la Retórica surgió en una comunidad oral y ajena a la revolución tecnológica que supuso la imprenta en su disposición de tipos de letra uniformes y en la separación de palabras que facilitaron la lectura mental y en silencio (Fernández Rodríguez, 2002). La concepción escrita y leída de la Retórica está íntimamente vinculada al legado de la tradición. Seguimos considerando de mayor peso lo escrito frente a lo oral (Ong, 1982: 18) recreando sin saberlo el antiguo precepto filológico acuñado en Bizancio que ocupaba su tarea en analizar los textos y transmitirlos en su pureza. Leemos los discursos de Cicerón (*retórica secundaria*) pero nos cuesta imaginar cómo fueron expuestos y pronunciados (*retórica primaria*) de la misma manera que nos cuesta imaginar la reacción inmediata del receptor a quien iba dirigido.

Es una condición que hemos olvidado por cuanto la sociedad en la que vivimos no es oral, sino audiovisual, o de una *oralidad secundaria* (Ong, 1982: 20) y si algo ha demostrado a través de su historia la Retórica es la necesidad de adaptar la comunicación humana a los canales de transmisión (Albaladejo, 2001). En este sentido los cambios traídos por la tecnología han variado profundamente no solo los canales de transmisión, también han modificado las condiciones internas de emisión y de recepción de los discursos. A diferencia del mundo antiguo podemos ver y oír imágenes grabadas y hablar y oír sin tener delante al receptor. La comunidad oral parte precisamente de lo contrario, de la inmediatez permanente y de la influencia emanada del contacto directo en una verdadera orquesta comunicativa que abraza al emisor y al receptor y que los condiciona mutuamente (Winkin, 1981: 31).

En nuestro caso, sin embargo, estamos tan profundamente influidos por los hábitos de recepción lectora que incluso desciframos las imágenes como si estuviéramos leyéndolas. Obsérvese en este sentido las diferencias entre una narración cinematográfica en culturas que leen de izquierda a derecha frente a culturas que leen de derecha a izquierda. También influye en nuestra forma de oír, lo

hacemos prestando poca atención a la fuerza intrínseca, casi física, de las palabras frente al poder organizador –emanado de la lectura– que nos hace advertir la estructura interna de los argumentos. Más que sentir las palabras, las desciframos, las leemos, incluso reconstruimos su sentido desde una recepción inconexa, cuando por ejemplo estamos viendo la televisión u oyendo la radio.

Afortunadamente los recelos sobre la oralidad desaparecieron hace tiempo en la investigación de manera que ha sido posible advertir con nuevos ojos el fundamento oral de la Retórica (López Eire, 2001) sin olvidar nunca que la escritura permitió fijar modos de acercamiento más remansados y en tratados –como los que consideraremos– se insiste en la diferencia entre leer y hablar, entre el ojo y el oído, primando siempre el oído (López Eire, 2001: 117). En otras palabras, lo que domina es la oralidad en esa inmediatez de la comunicación. La insistencia en la importancia de la voz y del cuerpo para el que está presente –viendo y oyendo– atraviesa todo el modelo retórico de forma explícita o implícita. Desde el mismo principio la Retórica está orientada hacia el receptor en el afán de medir la acción del discurso, insistiendo incluso no ya en convencerle o en persuadirle sino solo en mantener su atención.

Comprender desde estas claves el *stand-up* es tanto como subrayar los principales ejes de una puesta en escena que basa en la interacción la eficacia final del discurso, en términos de la reacción emocional constatable de la risa, a partir de un pautado rítmico, sostenido por tiempos iguales, convocado bajo la luz única de un foco y hábilmente guiado por la intervención del cómico. Desde esta perspectiva lo que propongo es una revisión de los principales supuestos que sobre lo que ahora llamamos lenguaje no verbal, o *actio*, despliegan con especial intensidad Cicerón en el *Orator* y Quintiliano en la *Institutio oratoria* desde diferentes puntos de vista al final convergentes. La relación entre ambos está marcada por el propio Quintiliano quien cierra el libro undécimo dedicado a la pronunciación o acción indicando su deuda con los mejores preceptos ciceronianos, en especial los del *Orator* (Quintiliano: 11, 3, 184). Es preciso añadir que para ambos la expresión «lenguaje no verbal» carece de sentido porque todo es lenguaje verbal, es decir, el transmitido por las palabras y por la voz y por el cuerpo de quien lo dice influido en todo momento por el que ve y oye.

El planteamiento del *Orator* fue totalmente novedoso para la época y para el propio sistema desplegado por la Retórica. Parte de un principio tan ambicioso como es el de establecer las reglas y las técnicas necesarias para hallar la elocuencia perfecta. La novedad queda ubicada en la misma introducción aludiendo a la teoría de las ideas platónicas aplicadas a la oratoria. De la misma manera que frente a objetos hermosos recreamos la idea de la Hermosura, también el discurso perfecto, la elocuencia suma, es un ideal cuyo reflejo percibimos en los discursos de los oradores –literalmente los que hablan– a partir de una verdadera efigie auditiva: *sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus* (Cicerón: III, 10).

Es la efigie auditiva, no la idea que se halla en la mente, sino la que se halla en el oído, indisolublemente unida, una afirmación de gran calado para la estética renacentista como demostró E. Panofsky (1924: 17-18) y que llevó a la crítica a imaginar *una idea de maravillosísima hermosura* (Fernández Rodríguez, 2003). Por esta razón, y a pesar de la genialidad de la dispersión del tratado, Cicerón incluye en el apartado final un extraño apéndice sobre «prosa rítmica», en realidad sobre el ritmo auditivo, el *oratorius numerus*, que tendrá una gran influencia en el Renacimiento atento a medir la armonía interna tanto de la prosa como de la poesía. Cicerón nos avisa desde el principio de la novedad subrayando aquello que ha de tener en cuenta el orador en la respuesta a tres preguntas: qué decir, en qué orden y cómo, advirtiendo, además, de que se alejará de la forma habitual en que lo trata la Retórica (Cicerón: III, 43). Es una referencia a su voluntario abandono de la enumeración canónica de las *partes artis*, de hecho, a la respuesta sobre qué decir (*inventio*) y en qué orden decirlo (*dispositio*), subraya que se trata en todo caso de una necesidad compartida con otras ciencias (Cicerón: III, 44).

La perfecta elocuencia se basará entonces en «cómo decir» y aquí la *elocutio* aparecerá tratada por Cicerón de una forma novedosa asimilándola directamente con la *actio* y localizándola, en definitiva, en el propio ejercicio profesional. Cicerón ofrece una visión más amplia, de profunda dependencia oral en las que se vinculan la voz, el movimiento y los afectos. La respuesta se centra en la acción y en la elocución. Para Cicerón la acción es «la elocuencia del cuerpo» por cuanto se basa en la voz y en el movimiento, si bien deja para otra ocasión la reflexión sobre la expresión del rostro y de los gestos (Cicerón: IV, 55).

Quintiliano amplió esas cosas para las que Cicerón no halló lugar en este tratado o no se atrevió a preguntar Bruto, su destinatario. Las afirmaciones ciceronianas aparecerán engastadas en el sólido edificio de la *Institutio*, como veremos. Lo que subyace en este planteamiento es un principio puramente oral, el de que es imposible concebir las palabras sin la voz o los gestos con los que se pronuncian. O volviendo al principio, la Retórica y su fin primero, la persuasión, en el momento de su origen están vinculadas necesariamente a la comunidad predominantemente oral que las vio nacer. La musa ya ha aprendido a escribir, como mostró en un verdadero clásico Eric Havelock, lo hizo de la mano de Platón. Sin embargo, y como no podía ser de otra forma, prevalece la actividad oral primaria, la que habla y escucha y siempre en presencia. El tratado final sobre la prosa rítmica –en realidad sobre el ritmo auditivo– está guiado por el afán de construir ante los oídos de Bruto una efigie acústica perfecta, basada en el ritmo o en el poder cadencioso del *continuum* sonoro. Desde una perspectiva oral Cicerón introduce el tema comparándolo con el ojo que ve en la lectura, la mente también escucha lo que se va a decir y de la misma manera se complace o tropieza si el ritmo interno dictado no es el adecuado o el que se espera (Cicerón: XLIV, 150).

Y sin detenernos en cuestiones técnicas –o en la sólida urdimbre de ritmos, acentos y cláusulas expuestas por Cicerón– lo cierto es que como plantea en su defensa el ritmo auditivo posee una base sólida, natural (Cicerón: LIII, 177-178) hasta el extremo que rige como una única posibilidad tanto en oradores como en poetas y, en definitiva, en cualquiera que hable –*verum omnino loquentium*– (Cicerón: LIII, 177-178). Esa medida natural, la simetría, la armonía entre las partes basada en la propia armonía del ser humano y del universo es el principio profundamente pitagórico y después platónico que Cicerón está utilizando explícitamente. El abuso de un discurso demasiado esmerado, por ejemplo, o basado en una cadencia monótona no es adecuado, por cuanto los oídos enojados seguirán antes la repetición que el pensamiento. Lo que propone Cicerón es una sabia mezcla de estilos, pero sobre todo se adentra en los laberintos auditivos para intentar captar la música interna de las palabras aisladas o juntas. Las palabras que resuenan en la mente son otro principio oral que incluso llega a la lectura en voz alta (Manguel, 1996: 59-73), de la lectura actual y silenciosa del *Orator* se recoge el flujo de las palabras pronunciadas. Es la idea de la elocuencia perfecta, perfecta en la medida en que sigue las reglas simétricas del arte según sea el propósito particular del discurso y sobre todo atemporal por cuanto se basa de manera sólida en la naturaleza humana.

Desde esta perspectiva determinar las claves de la comedia de *stand-up* como género autosuficiente, aislado, más allá de su adaptación y su aprovechamiento en la radio o en la televisión (Rodríguez Pequeño, 2019) o en el medio digital (Navarro Romero, 2017) es volver a su origen, a la sala pintada de negro, a la luz que centra la atención sobre el cómico, al propio público dispuesto a reír. Es la factura de un formato altamente formalizado y exigido por un canal inestable, como es el del que ve y oye, sin el soporte de lo escrito, y el del que ve y oye en comunidad. Volviendo al planteamiento radical de Cicerón, no importa tanto el qué y en qué orden, sino el cómo, sobre todo tratándose de una reacción colectiva en la que el propio contagio de otras risas permite llegar al resultado y logro final.

En este sentido, en mi opinión, solo la Retórica cultural puede explicar el género, por más que sea la Retórica clásica o la Retórica de la comunicación las que procuren calibrar el proceso comunicativo en sí siguiendo en gran medida la propuesta ciceroniana profundamente filosófica y abarcadora. Si Cicerón voluntariamente decidió alejarse del sistema establecido fue para buscar y describir un principio podemos decir que universal y comunicativo, el de una «efigie auditiva», sostenida por el mutuo acompañamiento de orador y receptor e independiente de los efectos buscados. Es un principio aislado del efecto concreto, de su materialización en un género determinado. En este sentido la explicación desde la Retórica cultural hablaría del aclimatado de un género, con su estructura, tiempos y expectativas, todo aquello que Mitzi Shore advirtió con absoluta perspicacia centrando lo que estaba disperso.

La sutileza de la «efigie auditiva», de ese cronometrado interno, es mucho más consciente de lo que pensamos e imaginamos. Por volver a aquel local de Los

Ángeles y a sus protagonistas, y como ejemplo, valga la observación entre los cómicos sobre el extraño estilo de Letterman:

The other comics also noticed that Letterman didn't sound like the rest of them. He didn't have the *staccato* cadence and hard sell delivery that usually calme being with a club comic. He sounded more like a broadcaster - smooth, controles, conversational - in the style of Carson, Steve Allen, and Jack Past. (Knoedelseder, 2009: Tom, Dave and George)

Desde las convenciones de un género estable cualquier cambio es inmenso, de ahí que ese estilo de Letterman marcara también su propia personalidad y fuera tan fácilmente perceptible. La cadencia en *stacatto* –o separado– hace referencia a un término propio en primer lugar de la notación musical según el cual una nota ha de sonar separada de la siguiente, con una mayor intensidad, y para lograrlo es preciso acortarla. Quedan destacadas las pausas entre movimientos menores a lo previsible, y en este caso, desde el género se explica por el dominio no tanto de las palabras como de los silencios, en el sentido de la dosificación de la intriga y la expectativa del público ante el remate de la broma, ante la traslación inesperada.

Es una percepción rítmica propia del arte y técnica del cómico, apreciada y convenida interiormente por el receptor, en el fondo es su captación definitiva, por cuanto es el cómico el que guía la reacción, la sostiene, y el público la capta y participa de ella consciente o inconscientemente y puede llegar incluso a fortalecerse, hasta a cuantificarse. Cuando Tom Dreesen fue invitado al *The Tonight Show* había calculado que «his six minutes contained tweenty-two laughs» (Knoedelseder, 2009: Six Minutes, Twenty-two Laughs). Como otros cómicos había testado previamente su material, lo había puesto a prueba una y otra vez, lo había formalizado dejando solo para la improvisación la interacción con un público determinado, en un fenómeno propio de la poliacroasis (Albaladejo, 2009a: 17-18), e incluso así, previendo de antemano esta posibilidad.

Si para la Retórica clásica es imprescindible una reactivación de sus claves profundamente comunicativas, quizá un análisis de este peculiar modelo orquestal nos lleve a analizar, más allá de lo que se dice y de en qué orden se dice, la coreografía implícita y el baile compartido en un ritmo que, siendo racional, lo trasciende necesariamente en una materialización plena de la cenestesia comunicativa.

Frente al tratamiento profundamente filosófico de Cicerón, las palabras de Quintiliano transitaban por un mundo en apariencia más ordenado y desde luego mucho más práctico. Su voluntad es la de una «institución», la de una consolidación y configuración de la Retórica, muy atenta al sistema y también con la convicción propia de un gran orador, pero ante todo de un profesor al ordenar todo el material disponible, aquilatándolo en una construcción sólida. Quintiliano extrae ideas y sugerencias ciceronianas sin disimular su fascinación, pero desvinculándolas del

planteamiento filosófico en el que están enraizadas. Esto también es muy propio de una cultura oral que atiende a la frase y la desarrolla frente a una cultura escrita que tiende a estructurar el todo y hallar el impulso que ordena el texto, el tejido (Fernández Rodríguez, 2004: 373-374). Es la diferencia entre el «ojo arquitectónico» y el estilo elaborado a partir de «ecos acústicos» (Havelock, 1986: 138).

El libro undécimo de la *Institutio* está dedicado a la última de las operaciones. Quintiliano advierte desde el principio que utilizará indistintamente el término *pronuntiatio*, aceptado por la mayoría, y el término *actio* por cuanto la “acción” abarca tanto la voz como el cuerpo. Sigue así la autoridad de Cicerón y en concreto su afirmación de que también existe la «elocuencia del cuerpo» (Quintiliano: 11, 3, 1).

La inspiración ciceroniana se observa en todo el tratado. Quintiliano ofrece de forma detallada las reglas y técnicas que se había ahorrado Cicerón, en concreto los consejos para poner la voz y el cuerpo a la hora de abordar las diferentes partes de un discurso. Ahora bien, a diferencia del tratamiento novedoso de la *elocutio* en el *Orator*, Quintiliano respeta el esquema de las *partes artis*, distinguiendo nítidamente *elocutio* de *actio* para asumir al final el principio ciceroniano de que es imposible separarlas por cuanto afecta al «cómo» debe decir el orador (Fernández Rodríguez, 2003: 62-66).

La importancia concedida a la persuasión depende internamente de la eficacia, así sentida en una comunidad oral, de lo que oímos en el acto inmediato de la comunicación. Va más allá, según Quintiliano, del discurso compuesto previamente o en otras palabras el discurso cifra su éxito o fracaso en su «puesta en escena» inmediata, solo así es y existe. El público se siente afectado e influido inmediatamente por lo que escucha (Quintiliano: 11, 3, 2) y la comparación con los actores es básica para entender el efecto así medido. Si ya Cicerón en el tratado sobre la prosa rítmica había anotado los efectos semejantes entre poetas y oradores, Quintiliano tomará esta sugerencia para subrayar la importancia de la acción señalando como el aplauso al dramaturgo no depende tanto de las palabras que ha escrito como del éxito de los actores al representarlas. Es la acción pura, la puesta en escena, pero Quintiliano va más allá, la palabra produce efectos semejantes a los sentidos en la literatura, nos aboca al poder emocional de lo dicho en ese momento preciso.

Lo oído tiene la facultad y el poder de cambiar nuestro estado de ánimo. O en otras palabras, si lloramos, sentimos ira o inquietud al oír y ver la escenificación de algo que sabemos irreal, cuánto más eficaz será el discurso sobre lo que sabemos tal y como ocurre en los discursos sobre los que trata la Retórica (Quintiliano: 11, 3, 5). En el caso del *stand-up* la ilusión de lo que es real está presente, es de hecho una convención medular del género, no es necesaria la adopción de la representación de un personaje, a la manera del teatro, el monologuista se presenta tal cual es, aparentemente, sin un disfraz especial y habla de tú a tú al público, todo ello



enmarcado siempre en un espacio lúdico, perfectamente trazado y al que se accede y en el que se está.

El tratamiento de la «acción» o «pronunciación» se dividirá, según Quintiliano, en la voz y en el cuerpo –lo que llega a los oídos y a los ojos– los dos sentidos a través de los que entran los afectos en la mente. Y ese afecto, *adfectus* latino, implica ya la voluntad persuasiva de moverlos, de «ir hacia» (Quintiliano: 11, 3, 14). La atención de Quintiliano a la realización oral y gestual del discurso se cifra en la insistencia sobre las emociones, en el *pathos*, en la influencia directa sobre el receptor, un factor que considera independiente de la recepción leída. Es el efecto inmediato y circular sobre el público, en términos del *stand-up*, es la convocatoria al efecto cómico. Téngase en cuenta que tanto en el caso de Cicerón, como en el de Quintiliano, aquello sobre por lo que se discurre no es tanto por un fin concreto como por la consecución de un logro, sea este cuál sea, y siempre que implique una influencia sobre el receptor.

La perspectiva de Quintiliano no parte del sólido entramado filosófico que intenta captar la cadencia de la palabra en los oídos a partir de una idea innata, de una predisposición natural. Quintiliano insiste en el componente emocional inherente a las propias palabras. Esto es algo que a nosotros puede parecernos extraño por cuanto no valoramos en la misma medida el efecto oratorio, incluso por nuestra falta de costumbre es posible que estemos aún más expuestos a la influencia directa de una voz, de una actitud o de un ademán frente al receptor antiguo convenientemente educado para ello, cuando no adiestrado. Para la Retórica clásica el discurso no solo llega a la mente, también a los ojos y a los oídos del que escucha, y en el sentido último de la palabra, en su vínculo indisoluble con la palabra de la que es pareja; auscultar o escuchar el corazón. Todo ello compone un todo absoluto del que es imposible aislar solo una parte.

Si Cicerón había aunado elocución y acción alejándose del sistema de las *partes artis* para enfocar la cuestión desde tres preguntas, Quintiliano atento a la construcción del sistema ubica esta sugerencia ciceroniana en el apartado preciso. Si para la elocución hay cuatro cualidades también debe haberlas para la voz que materializa, verbaliza, el discurso (Fernández Rodríguez, 2003: 62). En una sociedad predominantemente oral parece lógico que no se desvinculen las palabras de la voz y sobre todo de su materialización. La voz ha de reflejar por tanto la corrección, la claridad, el decoro y el ornamento requeridos para las palabras en la *elocutio* (Quintiliano: 11, 3, 30).

Debe mantener, por ejemplo, el acento de la ciudad frente a rasgos dialectales (Quintiliano: 11, 3, 30-32), debe esmerarse en la vocalización para ser clara (Quintiliano: 11, 3, 33-39), debe enriquecerse de matices creando un discurso casi paralelo en los oídos que captan todos los matices posibles. En palabras de Quintiliano la voz ornada debe ser fluida, poderosa, rica, dulce, conmovedora, densa, clara y pura, apoderándose del aire para posarse y permanecer en los oídos. Lo que captamos de ella es su especial calidad, no su volumen (Quintiliano: 11, 3, 40).

Quintiliano insiste, una y otra vez, en la cualidad densa, emocional, diríamos que irracional, de los efectos de la voz sobre el receptor. Insiste en la cualidad táctil de la voz tocando y penetrando en el oído como primer signo de la influencia sobre el receptor.

Igualmente interesante es la última de las cualidades, la que cifra el decoro, o conveniencia, la que nos permite hablar de una *pronuntiatio* apta. Radica en adaptar la voz a lo expresado (Quintiliano: 11, 3, 61). La expresión adecuada de las emociones, nos dice Quintiliano, depende del dominio de la técnica, del *ars*. La primera regla para el orador es sentirse también afectado por las emociones que intenta transmitir. Es una sugerencia que suena a métodos modernos de interpretación como es la interiorización en la imaginación de una situación personal relacionada y la posibilidad de ser arrastrado por la emoción que queda registrada fielmente en la propia voz (Quintiliano: 11, 3, 62).

La voz es así la intermediaria. De la misma manera que opera cambios en la propia mente del orador puede producir cambios en la mente del que escucha creándole estados de ánimo y moviendo sus afectos. La voz, dice Quintiliano, en una verdadera fórmula de identificación oral, es el índice de la mente y como tal transporta emociones y sentimientos (Quintiliano: 11, 3, 62). Con una morosidad deleitada en cada detalle explica Quintiliano la voz que se requiere para cada momento. Así por ejemplo debe ser atroz en la ira, fiera, áspera y densa, con la respiración quebrada, porque la violencia sentida interiormente no puede extenderse en una inspiración larga de alivio o consuelo (Quintiliano: 11, 3, 63).

Más allá de la ubicación concreta de la reflexión de Quintiliano, lo que queda subrayada es la conexión no tanto entre las cualidades y calidades de la voz, como del impacto interno en el receptor. Es la consideración de la voz como instrumento, pero es también el discurso en sí, la materialización de las palabras. Posee la ventaja añadida de haber reflexionado sobre los mecanismos profundos de la comunicación oral y en presencia del receptor. En esta medida no es tanto la voz peculiar, con su tono y su timbre, ni siquiera es una cuestión de vocalización o de acento, sino el flujo sonoro en su pureza, el sostenimiento de la actuación, peculiarmente intensa en el caso del *stand-up* por la traducción inmediata de la risa y la adopción consciente de un registro coloquial e íntimo, que evita el dramatismo o cualquier amago de que la actuación sea entendida como una representación dramática. La adopción consciente de un registro coloquial permite sustentar la ilusión de un encuentro entre amigos, podríamos decir, de una comunidad convenida, también, en la que el monologuista acompasa su actuación con las reacciones del público.

El tratamiento sobre los gestos ocupa un amplísimo apartado en la *Institutio*. Esto es así en la propuesta inicial de Quintiliano por la integración armoniosa con la voz y la mente. La danza puede ser entendida sin palabras. Los animales se comunican sin hablar (Quintiliano: 11, 3, 66). Una silenciosa obra de arte, una pintura, por ejemplo, puede penetrar –nos dice Quintiliano– hasta lo más profundo

de nuestro interior y ser su efecto aún mayor del que nos proveen las palabras (Quintiliano: 11, 3, 67). La inmediatez de la comunicación oral está tan atenta a la rotunda y permanente presencia de las palabras que llenan el espacio como al abismo sembrado por las pausas y los silencios. En el caso del *stand-up* son precisamente los silencios, las pausas, las que establecen el ritmo en *stacatto*, las que lo presuponen, desde el componente irracional del juego infantil de abrir y cerrar las palmas, de estimular la expectativa, la sorpresa y la reacción espontánea de la risa (Fernández Rodríguez y Navarro Romero, 2018: 200).

La exigencia que presidirá el tratamiento de esta peculiar elocuencia del cuerpo radica de nuevo en la exigencia de la armonía, de que no se digan, por ejemplo, cosas tristes con un rostro alegre o que no se niegue con la cabeza lo que se está afirmando. Si, de la misma manera que la voz, el cuerpo no se pliega y expresa el pensamiento, el precio pagado por el orador será demasiado alto, perderá no solo la autoridad sino también la fe, *fides*, la confianza del que escucha (Quintiliano: 11, 3, 67). La atención prioritaria de Quintiliano en la educación del orador se dirigirá entonces a darle precisos consejos para armonizar la voz y el cuerpo. Queda patente la influencia de Cicerón en esa perfección armónica a la que Quintiliano ha provisto de una forma externa frente a la forma interna que se desprende del *Orator*.

No obstante, la percepción de Quintiliano está también inspirada por las poderosas imágenes convocadas por Cicerón previamente en el *Orator*. La descripción de la oratoria y de su poder último, el de mantener al público obsesionado, en el sentido último de cercado o sitiado, implica la capacidad también de ejercer un efecto inmediato, interno y palpable. Cicerón había advertido la tensión sostenida a efectos sobre todo de argumentación. La imagen con la que elige ilustrarla es la de los atletas y los gladiadores y el arte desplegado de huir y acometer en la pelea, siendo ante todo lo que explica el movimiento la resistencia misma, la tensión constante (Cicerón: LXVIII, 228).

Convocado el *stand-up* a un escenario más que lejano, la aproximación reside en todo caso, en una explicación que tiene que ver con la realización en la escena y con la expectativa del público. No se trata tanto de la armonía interna, de la consonancia entre lo que se dice y lo que se pueda sentir, desde la búsqueda de empatía o del patetismo sostenido por una exposición aparentemente dramática (Rodríguez Pequeño, 2017: 111). No cabe duda de que la propia risa espontánea del cómico induce también a la risa, incluso un rostro serio puede propiciarla también por la evidente contradicción entre lo que se espera y lo que se propone, como una caída inesperada o, en términos bergsonianos, de la risa espontánea ante una alteración del devenir natural (Fernández Rodríguez y Navarro Romero, 2018: 191).

A lo que aluden Cicerón y Quintiliano, y en gran medida la Retórica clásica, es a la completa identificación del orador con lo que dice y no en términos necesariamente emocionales, sino ante todo, en la contracción absoluta, en la percepción por parte del público de que se ha anulado cualquier tipo de distancia con

el propio discurso y el cómico, en este caso, está tan concentrado en su monólogo que no vacila, no se queda pensando o en blanco, no duda de la eficacia del humor y de lo que pretende conseguir, consiguiéndolo. No conseguirlo es la expresión máxima de algo tan difícilmente explicable, por su evanescencia, como es el ritmo interno tan sólido, sin embargo, que solo se capta si no se atiende tanto a las palabras como a la tensión sostenida.

A continuación de la imagen de los atletas, llega la mención ciceroniana a los *apalaistrous*, denominación en griego –como indica Cicerón– para los que literalmente carecen de palestra, es decir, aquellos que no se han ejercitado suficientemente. Alude así Cicerón no solo al ejercicio gimnástico, también al intelectual, en las palestras, espacios en principio destinados al entrenamiento físico, después al intelectual y retórico, tanto en Grecia como en Roma. En los oradores transformados en torpes *apalaistrous* observa Cicerón la falta de armonía en el discurso, sin fuerza y sin ímpetu, comprometiendo la concentración necesaria al fracturar de raíz el ritmo entre el orador y su público, en último término su conexión imprescindible (Cicerón: LXVIII, 228).

El ejercicio constante de testar el material, ensayándolo una y otra vez, midiendo su impacto ante distintas audiencias, asegurándose de que lleva el ritmo preciso, implica también una ejercitación previa que se concentra como tal en el discurso en sí hasta que no quepa ninguna divergencia interna al exponerlo permitiendo así al monologuista entregarlo ajustándose relativamente al público del que se trate. Esta necesidad propia del *stand-up* lo configura como género internamente y da cuenta en definitiva de una dimensión profundamente comunicativa y retórica.

La exigencia ciceroniana de transitar por los paseos de la academia platónica y no tanto por los talleres retóricos (Cicerón: III, 12) anima un tratado fundamental y enigmático que procura en todo momento captar la sutileza interna tanto de su propio ejercicio profesional como del acto en sí desplegado ante un público. Además de la efigie auditiva, Cicerón procura también reflejar el movimiento interno hábilmente guiado por un orador consciente del impacto del discurso en la mente del receptor. La percepción interna de lo dicho, indisoluble con el entramado acústico, con la efigie, es categorizado principalmente por la traslación.

Las traslaciones son en principio una traducción de lo que entendemos por metáfora pero van más allá en el *Orator* al referirse de forma amplia a los tropos, en el sentido primordial de movimiento y un movimiento de todo tipo (*ex omnique genere*) por la posibilidad de llevar la mente del receptor de un lado a otro, de un concepto a otro, de una propuesta a otra, y en la idea última de que el pensamiento, agitado rápidamente, por sí mismo se deleita –*transferunt animos et referunt ac movent huc et illuc, qui motus cogitationis celeriter agitatus per se ipse delectat* (Cicerón: XXXIX, 134)–. Este viaje constante es apreciado por Cicerón no tanto por la complacencia del pensamiento como por el dominio intrínseco que supone sobre el receptor y está en la base de una Retórica del humor concebida en términos propios

de una Retórica cultural (Fernández Rodríguez y Navarro Romero, 2018: 202-204) así como, y sobre todo, en la propia configuración del *stand-up* basada precisamente en un movimiento alternativo que cifra, a través de la risa, «la diferencia de potencial entre dos representaciones», la de lo que parece probable y se convierte a continuación en imprevisible (Mauron, 1964: 20).

Es este viaje perfectamente pautado y administrado por el cómico el que permite un desplazamiento constante y placentero, un placer intelectual en gran medida, en un recinto y en un tiempo perfectamente acotados. Incorporar la noción de «motor metafórico» (Albaladejo, 2016: 23; 2019: 568-569) permite reflexionar sobre la cualidad interna del *stand-up* en la medida en que es el texto en sí, el tejido, el movimiento sostenido desde la traslación y percibido por el oído como un continuo rítmico y doblemente placentero. Es una traslación que a pesar de definirse desde el movimiento implica una contemplación estática, un ir y venir, contenido y en último término guiado por el monologuista.

El sentido originario que la Retórica y, de forma secundaria, la Poética dieron a la metáfora como tal es radicalmente distinto al actual sobre todo si se limita al texto escrito y no al oral (Fernández Rodríguez, 2007: 81-85). Su condición de ser una traslación en la imaginación convierte a la metáfora en un resorte peligroso al poder perturbar la atención del que escucha en la creencia oral de que las palabras, literalmente, tuercen el pensamiento. En términos actuales incluso es posible reubicar esta prevención clásica sobre la metáfora al contemplar su rendimiento comunicativo en la comunicación audiovisual y digital percibida desde su instantaneidad e inestabilidad (Fernández Rodríguez, 2007: 83). La noción de «motor metafórico», sin embargo, permite describir el movimiento en sí, más allá de su conceptualización como el tropo identificado por la Retórica clásica y volviendo a él en la medida en que se describe y explica desde la interioridad del movimiento, del traslado.

Cicerón confiaba en el dominio de esa efigie auditiva, comprendida como la imprescindible estructura interna del discurso y su materialidad, a partir de la que proponer traslaciones de todo género por el dominio intenso sobre el interior del receptor que sigue ante todo una cadencia rítmica internamente. Con la prevención clásica y actual de no dispersar la atención del público perdiéndose en el viaje propuesto en la comunicación oral, el monologuista actúa desde un viaje guiado entre dos polos opuestos –el de lo probable y el de lo imprevisible–, es la expresión de una cadencia, de naturaleza circular ajena a la tensión dramática y sostenida siempre desde la exposición del monólogo, de la actuación pautada como el entramado interno que lo tensa. Traslación y efigie auditiva se alían así de forma determinante en una mutua recompensa que permite esa profunda naturaleza rítmica del que espera y obtiene un resultado en una secuencia permanente.

La insistencia en la armonía, en la unión indisoluble, en la simetría entre palabras, voz y gestos que las pronuncian, la atención primera a las emociones que los ojos y los oídos llevan a la mente, en palabras de Quintiliano, la espera de usted

–lector o lectora–, incluso en este momento, esperando a que termine la frase que he abierto y con la que termino, según Cicerón, reflejo de su profundo y natural sentido del ritmo auditivo, son todas facultades propias de una atención primariamente oral.

## BIBLIOGRAFÍA

- Albaladejo, Tomás (2001), «Retórica, tecnologías, receptores», *Logo: Revista de Retórica y Teoría de la comunicación*, 1, pp. 9-18. Disponible en: <http://www3.ubu.es/blogubuabierto/wp-content/uploads/2014/07/T.Albaladejo.-Ret%C3%B3rica-tecnologias-receptores.pdf> (fecha de consulta: 03/11/2019).
- Albaladejo, Tomás (2009a), «La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la Retórica cultural», *Castilla. Estudios de Literatura*, 0, pp. 1-26. Disponible en <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/1/1> (fecha de consulta: 07/01/2019).
- Albaladejo, Tomás (2009b), «Retórica de la comunicación y retórica en sociedad» en Beristáin, Helena y Gerardo Ramírez Vidal (eds.), *Crisis de la historia, condena de la política y desafíos sociales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 39-58.
- Albaladejo, Tomás (2013), «Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario», *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, 25, pp. 1-21. Disponible en: [https://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-03-retorica\\_cultural.htm](https://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-03-retorica_cultural.htm) (fecha de consulta: 03/11/2019).
- Albaladejo, Tomás (2014), «La Retórica cultural ante el discurso de Emilio Castelar», en Juan Carlos Gómez Alonso, Francisco Javier Rodríguez Pequeño, Iván Martín Cerezo y Daniel Martínez-Alés García (eds.), *Constitución republicana de 1873 autógrafa de D. Emilio Castelar. El orador y su tiempo*, Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 293-319.
- Albaladejo, Tomás (2016), «Cultural Rhetoric. Foundations and perspectives», *Res Rhetorica*, 1, pp. 17-29. Disponible en: <https://resrhetorica.com/index.php/RR/article/view/2016-1-2/0> (fecha de consulta: 03/11/2019).
- Albaladejo, Tomás (2017), «Don Quijote sin Sancho Panza. Sobre el monólogo del capítulo II de la primera parte del Quijote», en Martínez-Alés García, Daniel y Rosa María Navarro Romero (coords.), *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 119-126.
- Albaladejo, Tomás (2019), «El motor metafórico y la fundamentación retórico-cultural de su activación», *Castilla. Estudios De Literatura*, 10, pp. 559-583. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.559-583>
- Cicerón, Marco Tulio (1971), *Orator with an english translation by H. M. Hubbell*, Cambridge Mass. - London, Harvard University Press - William Heinemann Ltd.
- De Kerckhove, Derrick (1989), «McLuhan and the Toronto School of Communication», *Canadian Journal of Communication*, 14, 4, pp. 73-79. Disponible en: <https://pdfs.semanticscholar.org/3b0c/9d8dda8cb7fac609dbac9d5b21fed02fe309.pdf> (fecha de consulta: 03/11/2019).
- Fernández Rodríguez, M<sup>a</sup> Amelia (2002), «Los nuevos lectores», *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, 4, pp. 1-20. Disponible en:

- <https://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/Ameliafernandez.htm> (fecha de consulta: 03/11/2019).
- Fernández Rodríguez, M<sup>a</sup> Amelia (2003), *Una idea de maravillosísima hermosura. Poética y Retórica ante la Lírica en el siglo XVI*, Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en: <https://libros.uam.es/?press=uam&page=catalog&op=book&path%5B%5D=76> (fecha de consulta: 03/11/2019).
- Fernández Rodríguez, M<sup>a</sup> Amelia (2004), «*La mar en medio*. Lectura y distancia en un soneto de Garcilaso según Fernando de Herrera», *Edad de Oro*, XXIII, pp. 369-387.
- Fernández Rodríguez, M<sup>a</sup> Amelia (2007), «Ecos acústicos, ecos digitales: Reflexiones sobre la recepción y la creación 'literarias' en el medio digital», *Cuadernos de Literatura*, 12, 23, pp. 75-89. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/4398/439843109004.pdf> (fecha de consulta: 03/11/2019).
- Fernández Rodríguez, M<sup>a</sup> Amelia (2008), «Género oscuro y divulgación científica para el siglo XXI», en Morales Sánchez, Isabel y Fátima Coca Ramírez (eds.), *Estudios de teoría literaria como experiencia vital. Homenaje al profesor José Antonio Hernández Guerrero*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 161-168.
- Fernández Rodríguez, M<sup>a</sup> Amelia y Rosa María Navarro Romero (2018), «Hacia una Retórica cultural del humor», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Monográfico 2, pp. 188-210. DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2018.m2>
- Fernández Rodríguez, M<sup>a</sup> Amelia (2019), «Transcreación: Retórica cultural y traducción publicitaria», *Castilla. Estudios De Literatura*, 10, pp. 223-250. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.223-250>
- Gómez Alonso, Juan Carlos (2017), «Retórica y ética del monólogo cómico», en Martínez-Alés García, Daniel y Rosa María Navarro Romero (coords.), *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 87-98.
- Havelock, Eric A. (1986), *The muse learns to write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, Yale University Press.
- Kennedy, George A. (1972), *The Art of Rhetoric in the Roman World. 300 B.C.- A.D. 300*, Princeton New Jersey, Princeton University Press.
- Kennedy, George A. (1980), *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- Knoedelseder, William (2009), *I'm Dying Up Here: Heartbreak and High Times in stand-up Comedy's Golden Era*, Nueva York, Public Affairs. Ebook.
- López Eire, Antonio (2001), «Retórica y Oralidad», *Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, I, 1, pp. 109-204. Disponible en: <https://pdfs.semanticscholar.org/bc46/a5a40aa11133f2a8f35e6ff77d025531cb7a.pdf> (fecha de consulta: 03/11/2019).
- Manguel, Alberto (1996), *Una historia de la lectura*, trad. José Luis López Muñoz, Madrid, Alianza Editorial - Fundación Germán Sánchez Ruipérez.



- Martínez-Alés García, Daniel (2015), *El monólogo cómico español como género autoficcional: Apuntes para una poética*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid. Handle: <http://hdl.handle.net/10486/671224>
- Martínez-Alés García, Daniel y Rosa María Navarro Romero (coords.) (2017), *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Martínez-Alés García, Daniel (2018), «Decir lo que no se puede decir: la gracia y la desgracia de un chiste difícil», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Monográfico 2, pp. 110-125. DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2018.m2>
- Mauron, Charles (1964), *Psicocrítica del género cómico. Aristófanes, Plauto, Terencio, Molière*, trad. M<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves, Madrid, Arco/Libros, 1998.
- Navarro Romero, Rosa María (2017), «Si fuera onliner sabría cómo titular esto. O, por lo menos, tendría gracia», en Martínez-Alés García, Daniel y Rosa María Navarro Romero (coords.), *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Ong, Walter J. (1982), *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. Angélica Scherp, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Panofsky, Erwin (1924), *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, trad. M. T. Pumarega, rev. trad. J. Signes Codoñer, Madrid, Cátedra, Cuadernos Arte Cátedra, 51, 2013.
- Quintiliano, Marco Fabio (1979), *Institutio Oratoria*, ed. M. Winterbottom, Oxford, Oxford University Press.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2017), «De lo simpático a lo patético: Leo Harlem e Ignatius Farray», en Martínez-Alés García, Daniel y Rosa María Navarro Romero (coords.), *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2019), «Los cómicos invaden radios y televisiones: quién, cómo y por qué», *The conversation*, 16 de julio de 2019. Disponible en: <https://theconversation.com/los-comicos-invaden-radios-y-televisiones-quien-como-y-por-que-120309> (fecha de consulta: 03/11/2019).
- Rodríguez Santos, José María (2017), «Imagen social e identidad en el monólogo cómico», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1, pp. 51-68.
- Rodríguez Santos, José María (2019), «El posicionamiento del ‘ethos’ como estrategia retórica en la comedia de ‘stand-up’ de Valladolid», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 28, pp. 1.295-1.327. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6975670> (fecha de consulta: 03/11/2019).
- Winkin, Yves (1981), «Una Universidad invisible», en *La nueva comunicación (Bateson, Birdwhistell, Goffman, Hall, Jackson, Schefflen, Sigman, Watzlawick)*, trad. Jorge Fibla, Barcelona, Kairós, 1994, pp. 27-113.



# **EL MONÓLOGO CÓMICO COMO TRASLACIÓN DE LA CRÓNICA: EL CÓMICO COMO CRONISTA. LA RETÓRICA CULTURAL EN LA CONFIGURACIÓN ÉTICA DEL DISCURSO CÓMICO<sup>1</sup>**

Juan Carlos Gómez Alonso  
*Universidad Autónoma de Madrid*  
juanc.gomezalonso@uam.es

## **1. ÉTICA Y RETÓRICA**

La Retórica surgió en Siracusa en el siglo V a. C. de la mano de Corax y Tisias, promovida por la necesidad concreta de ganar las disputas políticas y los litigios sobre bienes y propiedades, fundamentalmente. Para ello se desarrolla todo el arsenal lingüístico y argumentativo en la construcción del discurso y se enseña a los ciudadanos las técnicas de elocuencia y de persuasión con la palabra. Esta ciencia se extendió a Atenas, donde los discursos se usaban no sólo en el género judicial, sino también en el deliberativo (deliberaciones políticas sobre asuntos públicos) y en el demostrativo (el más cercano al divertimento y a la literatura). A pesar de algunas críticas, como las de Platón que consideraba que no acercaba al conocimiento de la

---

<sup>1</sup> Este artículo es resultado de la investigación llevada a cabo en el proyecto de investigación «Analogía, equivalencia, polivalencia y transferibilidad como fundamentos retórico-culturales e interdiscursivos del arte de lenguaje: literatura, retórica, discurso» (Acrónimo: TRANSLATIO. Referencia: PGC2018-093852-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

Verdad, lo cierto es que la Retórica se desarrolló en los tres géneros mencionados y arraigó de manera extraordinaria en la sociedad ateniense donde Aristóteles se encargará de sistematizar los preceptos retóricos como un arte de la persuasión mediante la palabra (Albaladejo, 1989: 23-25).

La Retórica desde sus inicios se practicaba en el *ágora*, con discursos políticos y judiciales pronunciados por el orador, destinados a persuadir a los representantes de los ciudadanos sobre las decisiones políticas que afectaban a la *res publica*; pero ese espacio físico se fue ampliando paulatinamente a otros espacios tanto públicos como privados, como los palacios, donde los sabios y los filósofos aconsejaban a los gobernantes para la toma de sus decisiones, mayoritariamente políticas pero también en el ámbito de su comportamiento personal. Como ha señalado Tomás Albaladejo, un paso importante en la construcción de los discursos retóricos fue cuando el discurso deja de tener una importancia esencial en la influencia para la toma de decisiones políticas y se va estilizando (poetización de la Retórica), por lo que se presenta en otros espacios culturales, en otros formatos, y con una intencionalidad sobre todo estética. En momentos y ambientes en los que reinaba la pugna de poderes, en los que se desmoronan los valores de la sociedad, los maestros de la Retórica sentirán la necesidad de defender los principios éticos en esta evolución sufrida por la Retórica clásica y clasicista, que llega hasta hoy. Cuanta menos libertad tenía la sociedad más aumentaba el carácter poético de la Retórica, desarrollando sus críticas de manera eufemística y alegórica, utilizando todos los recursos metafóricos para poder soslayar la presión del sistema y defender unos principios éticos. La Retórica también se desarrolla en esta crítica, adquiriendo un carácter moralizante que busca persuadir y convencer para que se rectifiquen conductas y actitudes negativas en el ámbito público y privado, incluso en el ámbito personal. Y todo ello a través de la palabra, una palabra pulida, sincera, construida en un discurso armónico, equilibrado con finalidad persuasiva. La Retórica difuminada en forma de ética y poética, muchas veces, formará parte de la educación de la clase culta y de las prácticas y actividades culturales más elevadas, desde la época clásica hasta la actualidad.

En otro trabajo hemos desarrollado el tema de que hay una unión intrínseca entre estos tres elementos: retórica, persuasión y ética, que se da también en el monólogo cómico (Gómez Alonso, 2017). Se vinculan esos tres conceptos definiendo lo ético (desde Aristóteles) como algo innato en el orador, algo que está en su esencia y forma parte de su existencia, lo que le proporciona una credibilidad personal al orador frente a los oyentes. Lo ético se manifiesta en el orador a través de tres elementos: la inteligencia, su capacidad de transformación en personajes diversos y la buena voluntad del orador, un elemento que podríamos decir que es de carácter pragmático. La finalidad del discurso retórico es la persuasión, o el convencimiento del otro si atendemos a una persuasión centrada en lo ético y moral, a través de la palabra. Y esa finalidad comienza con la proyección de la actividad humana en el discurso, en la creación y en la presentación en público de ese discurso. Incluso Quintiliano planteó la necesidad de una ética en la retórica al definir al orador con su célebre «*vir bonus*

*dicendi peritus*» o como «*bene loquitor homo bonus*» en su obra *Institutio oratoria* también destacando la caracterización moral del orador, especialista en el hablar ante un público. De esta manera, como señalaba Aristóteles, la actividad humana se proyecta hacia el bien, identificando la finalidad retórica del discurso con el bien: la persuasión retórica con ese carácter teleológico se acercará al bien.

Desde los inicios del arte de hablar en público, por lo tanto, se une el concepto de buen orador con la inteligencia innata, con la capacidad de expresión y con la bondad, entendida éticamente: en relación con el respeto al oyente, como amabilidad o educación que se trasmite por su discurso. La moralidad del orador constituye la base de la retórica junto con los mecanismos retórico-expresivos que debe manejar el orador con soltura, ya en la construcción del texto, ya en la exposición oral ante su público (Rodríguez Santos, 2017; 2019). No nos extendemos más en estos aspectos ya desarrollados en otro trabajo titulado *Retórica y ética del monólogo cómico*, en el que explicamos la presencia de estos elementos en el cómico, en la actualidad (Gómez Alonso, 2017b).

## **2. EL MONÓLOGO CÓMICO COMO TRASLACIÓN DE LA CRÓNICA. EL CÓMICO COMO CRONISTA**

Antes señalábamos cómo el espacio de la retórica se transformó, saliendo del ágora e instalándose en palacios y teatros, lo que conllevó la transformación o evolución de la propia retórica, de su modelo, y de los tipos de discursos generados; y también del tipo de expectativas que, ante esos nuevos discursos, algunos de carácter epidíctico o poético, tenían los oyentes. Y lo mismo sucede con el monólogo cómico, que está ocupando nuevos espacios, por lo que desarrolla nuevos modelos y formatos, con nuevas finalidades persuasivas. La irrupción de muchos cómicos en medios de comunicación como la radio o la televisión está siendo una tendencia en alza, al menos en España, lo que ha puesto de moda este género. Sin embargo, en los últimos años se han cerrado varios programas de televisión de *stand-up* como *Central de cómicos* o *El club de la comedia* (Rodríguez Pequeño, 2019) que presentaban modelos diferentes de este género. Por ello, la presencia de estos cómicos cada vez es más relevante en otro tipo de programas de mucha audiencia, donde es habitual encontrarlos. Programas como *Cero en historia* (desde 2017) con Joaquín Reyes como presentador y la presencia de Sara Escudero, J. J. Vaquero, Patricia Conde, Raúl Cimas, o *Ilustres ignorantes* (desde 2009 en Canal+, actualmente #0) con Javier Coronas como presentador, con la presencia de Javier Cansado, Pepe Colubi y otros invitados, tienen un formato en el que no se hacen monólogos cómicos, sino que presentan con humor elementos de la realidad que vivimos o de la historia que conocemos.

Sin embargo, se han creado otros programas televisivos y de radio, en los que el cómico hace al inicio *su* monólogo, ante la cámara, e incluso se invita a otros cómicos a realizar un monólogo, en otro momento del programa, como viene haciendo Andreu Buenafuente desde hace varios años en programas del género *late night*, creados por *El Terrat*, como: *Una altra cosa* desde 2002 a 2004; *Buenafuente* de 2005 a 2011, emitido en Antena 3 y La Sexta, con colaboradores como Berto Romero, Edu Soto, David Fernández Ortiz, o José Corbacho; *Buenas noches y Buenafuente*, en 2012, con la participación de Silvia Abril, Berto Romero y José Corbacho; *En el aire* de 2013 a 2015, con presencia de Belén Cuesta, Berto Romero, Javier Coronas, y Jorge Ponce; o, desde 2016, en #0 de Movistar+, *Late motiv*, con la presencia de Berto Romero, David Broncano, Raúl Cimas, Silvia Abril, Quique Peinado, Quequé, Raúl Pérez Ortega, Ignatius Farray, Javier Ortega y David Fernández Ortiz.

Todos los citados son personas a las que se las identifica en su profesión y en la sociedad como cómicos; y en estos nuevos espacios y formatos televisivos también desarrollan su labor como presentadores, moderadores, entrevistadores o tertulianos, lo que les aleja de la acción propia de la comedia de *stand-up* que muchos de ellos estaban desarrollando en salas y teatros, y con los que se les identificaba (y que siguen desarrollando). En muchos casos estos cómicos siguen incorporando monólogos cómicos a estos nuevos programas, en entornos comunicativos nuevos, con éxito de audiencia. Por ello, podemos preguntarnos hoy si la labor de estos cómicos españoles es, entre otras, la de convertirse en cronistas, en redactores de una crónica moderna, nueva y fresca. No solamente en los casos más evidentes, como los espacios televisivos en los que el cómico se convierte en un presentador de noticias utilizando el humor como elemento distintivo de lo que sería un mero informativo. El espacio televisivo y el radiofónico propician esta nueva *ágora*, un espacio donde se manejan brillantemente, entre otros, importantes cómicos como Andreu Buenafuente o Berto Romero (en *Late motiv*), el Gran Wyoming, Dani Mateo, y otros invitados (en *El intermedio*), o David Broncano, Ricardo Castella y Jorge Ponce (en *La resistencia*), sin contar con todos los guionistas que están detrás del monologuista en la creación del discurso (como es el caso de Fernando Moraño, o el fallecido y genial Juan Carlos Córdoba, etc.). Y en el espacio radiofónico encontramos programas como *La vida moderna* de la Cadena SER (con David Broncano, Quequé e Ignatius Farray), *Más de uno* de Onda Cero (con Leo Harlem, Carolina Noriega, Goyo Jiménez y Agustín Jiménez), entre otros programas y cadenas.

Muchos son los espacios en los que las noticias de actualidad están presentes, en los que las entrevistas y los entrevistados preparan el espacio de su monólogo que, habitualmente, selecciona un tema candente y de actualidad social como base temática, superando el espacio del humor para instalarse en la sátira política. Señala Javier Rodríguez Pequeño al respecto que «La principal novedad de la comedia de hoy en España es su capacidad crítica, mordaz y satírica del humor, que va a ser

explotada para el análisis político que se hace a diario en todas las grandes cadenas de radio y televisión» (Rodríguez Pequeño, 2019).

Por otro lado, sabemos que la crónica es la primera forma de historia; y muchas crónicas del pasado son las verdaderas referencias de los historiadores. No solo pensemos, entre otras, en las crónicas de Indias, o en la crónica de la vuelta al mundo de Magallanes y Elcano realizada por Antonio Pigafetta, sino también en las crónicas actuales en su tipificación de crónica histórica, crónica literaria o crónica periodística y, en especial, las del nuevo *boom* hispanoamericano de finales del siglo XX y del siglo XXI. En las crónicas antiguas, o históricas, el cronista se caracteriza por no tomar distancia con lo que narra (a diferencia del historiador, que sí toma esa distancia). El cronista está metido en el objeto que narra, implicado e inmerso con variada relación con lo que ve y oye, y así lo cuenta: cercano, apasionado, dando fe de lo sucedido, con conocimiento de primera mano (Herrera, 1986: 22). Lo mismo sucede hoy con los cómicos citados antes, que hacen sus monólogos en televisión o en la radio (Ana Morgade, por ejemplo, en su reciente programa en Europa FM, *Yu no te pierdas nada*) y que a todas luces se comportan como cronistas porque toman partido, porque participan de la historia que están construyendo como un personaje más de esa historia, como sucede con el cronista y su crónica.

Si nos centramos en definir lo que es la crónica, para poder compararlo con el monólogo cómico, encontramos variadas respuestas, pero todas ellas se centran en que la crónica presenta una información de hechos noticiosos que el cronista interpreta y valora; por lo tanto, hay una visión personal y subjetiva del autor sobre un asunto que ya ha sido noticia y que es tratado para informar dando color al asunto, resaltando los detalles para que sus lectores y oyentes puedan imaginar en su mente y reconstruir los acontecimientos narrados y sucedidos. Por lo tanto, el cronista presenta su visión del tema interpretando los hechos y tomando decisiones sobre esos hechos que son plasmados y afectan al texto de la crónica<sup>2</sup>.

Lo mismo sucede con el cómico no solo en los ejemplos mencionados sino también en otros. Consciente de que su público conoce la noticia que ha sido suficientemente divulgada por los medios de información al uso, el cómico de *stand-up* no se limita a informar en sus monólogos; focaliza alguno de los elementos e interpreta los hechos, los valora reiteradamente y los pone ante la imaginación de los oyentes ya interpretados, valorados y afectados por el modo propio de presentación: el humor. Desde la selección de los hechos que van a formar parte del tema de la crónica del humorista, hasta la forma de tratamiento estilístico, o la construcción de

---

<sup>2</sup> Una buena parte de las definiciones de la crónica manifiestan que la crónica de una visión personal de su autor sobre los hechos (Grijelmo, 1997), y que se fundamenta en la visión del cronista, en la interpretación que el cronista hace de unos hechos y en la toma de decisiones del cronista que afectan al texto escrito. Es una labor interpretativa y valorativa de hechos noticiables (Martín Vivaldi, 1986) en los que se resaltan los detalles.

los elementos metafóricos o paralelísticos básicos en la estructura humorística de los cómicos, todo ello incide en una presentación de la comedia de *stand-up* española como una crónica (presentación subjetiva, por lo tanto) a la que, además, por estar hecha bajo el humor y con la finalidad de la risa del público, no se le exige rigor histórico.

Este campo es el que transita también en la actualidad la comedia de *stand-up* en España, el monólogo cómico. El cómico se ha convertido en muchos espacios y medios de comunicación en un cronista, con el paraguas del humor para poder crear un imaginario que, de tanto repetirlo, se convierte en verdad líquida, en esta sociedad líquida, en el sentido descrito por las obras de Zygmunt Bauman, en especial en *La vida líquida*. O en posverdad.

Un aspecto destacable de la crónica es que se renueva constantemente superando las imposiciones de los medios tradicionales a la captura de nuevos protagonistas: los narcos, la guerra, los sucesos, el ecologismo, los personajes de la prensa rosa o los incidentes internacionales nutren temáticamente sus discursos. Igualmente, el cómico ha tenido que renovar sus textos, su producto humorístico, dependiendo del medio: saliendo de las pequeñas salas de comedia, pasando por bares de carretera, instalándose en locales especializados en comedia, o en teatros... ha dado el salto a formatos radiofónicos y televisivos, en los que las imposiciones comunicativas de estos medios son distintas, más estrictas y tradicionales, donde no pueden decir lo mismo, ni de la misma manera.

Ya nadie duda de que el monólogo cómico es un género muy elaborado y muy trabajado por sus autores (guionistas y cómicos, en muchos casos), al estilo de los textos literarios. Es un texto cuidado formal y estilísticamente, por lo tanto. Y se parece mucho al cuento literario en el que, desde el primer momento, el lector tiene que recibir un fuerte choque intelectual, sin tregua. Los datos presentados no son exactos, no son reales sino exagerados, medidamente brutales y muy repetidos, convirtiendo el humor en un arma de construcción de verdades. El monólogo cómico resume los acontecimientos y no los presenta de manera exacta. Da titulares, a través de sus chistes, gracias y aforismos breves y rápidos, intercalados en el discurso. Es un arma que suele disparar casi siempre en la misma dirección ideológica, atacando desde postulados progresistas elementos tradicionales y a las personas que los representan. Resulta llamativo que, tengan responsabilidades de gobierno o no, los partidos conservadores y sus representantes, así como los elementos más tradicionales de la sociedad (ejército, Iglesia Católica) suelen ser diana permanente de los cómicos que hacen de ellos el centro de sus actuaciones humorísticas. Y si nos preguntásemos por el porqué de esta tendencia recurrente, tal vez podamos responder que es la esencia de la comedia burlarse de las reglas (a diferencia de la tragedia, ya desde la tradición griega clásica), oponerse a las normas, al sistema, cuestionando los elementos que se tienen por oficiales, burlándose de las reglas hasta subvertirlas. La tragedia presenta las consecuencias fatales de romper normas, mientras que la



comedia navega fuera de los márgenes previstos, riéndose de dioses, normas y de sus instituciones normalizadas, ridiculizando y banalizando el mundo y las personas que los representan ante los ojos del público con la elección de personajes y temas populares presentados con un estilo bajo.

Un aspecto fundamental de la crónica es el autor que la firma; la autoría es una marca distintiva del texto de la crónica, independientemente del tema tratado. Se buscan los autores, se sigue a determinados autores para leer sus crónicas. El autor tiene un peso específico sobre la obra que firma. Los grandes cronistas tienen su propio estilo, reconocible, personal, al igual que sucede con poetas y novelistas. Lo que importa muchas veces es la firma el autor. Lo mismo sucede con el cómico, la autoría es relevante (de ahí la importancia que dan al cartel, a la presencia de su imagen en el cartel antes de sus actuaciones). En los nuevos espacios, el cómico que habla ante el televisor (radio o teatro) realizando su monólogo cómico marca claramente su autoría, su estilo. Por eso muchos de los grandes cómicos escriben sus propios textos; y los más famosos, que presentan material nuevo constantemente, saben rodearse de los mejores guionistas, otros cómicos que conocen al orador-autor perfectamente, que saben su estilo, su ritmo, su lenguaje no verbal, que están en su cabeza; que marcan los detalles por los que el público querrá seguir escuchando a ese cómico, frente a otro. El autor de la crónica es muy importante. El cómico también. Ambos marcan la diferencia frente a otros autores. Es su firma la que llama al público que está presente en los textos a través de la poliacroasis (Albaladejo, 2009a) y del dialogismo que se da también en este género.

Además, desde hace años en España, los cómicos toman esta profesión como una forma de vida. Se dedican a ella a tiempo completo, lo que les obliga a indagar en las diversas formas, en los distintos formatos, para mejorar cada día y crear su propia marca frente a la competencia. De la misma manera que los cronistas, escritores a la postre, historiadores también, hacen de esta su profesión y exploran nuevas formas narrativas para no traicionar su compromiso con la palabra y con la historia, siempre pendientes del mundo que les rodea, con la sensibilidad activa y los sentidos dispuestos para aprehender lo esencial y expresarlo adecuadamente.

Como sucede con la estructura constructiva de la crónica, el monólogo cómico tiene, o puede tener, un título, algo muy semejante al título que pudiera poner cualquier crónica sobre el mismo asunto al inicio del texto. Hay titulares de todo tipo: explícitos y elaborados, unos, que resumen la noticia o el mensaje de monólogo; y otros, que apenas se acercan al cuerpo de la noticia; otros, son muy breves e incitantes o de grandes proporciones; y, otros, rebuscados con un guiño intelectual muy marcado.

Desde luego, el inicio del monólogo, el título, debe invitar a escuchar al cómico y debe recoger un universo nuevo, una historia atrayente para mantener al oyente atento desde el principio en la historia contada, igual que sucede con el titular que debe incitar al lector a leer la crónica hasta el final.

Tras ese título o presentación, y al igual que la crónica, y como sucede también con los cuentos literarios, el monólogo cómico tiene un elemento inicial (inicio) que afecta a la conciencia del oyente, con un comienzo discursivo contundente, sustancioso, que descoloca al receptor y que le invita a seguir atendiendo activamente: como sucede con los tropos, es necesaria la participación activa del receptor para entender el proceso comunicativo y metafórico doble en el que se sustenta el humor. Es un inicio que, como en la crónica, resume en pocas palabras la historia, que marca caminos de curiosidad para los oyentes y que señala que se guarda información para más tarde, una información que, a grandes rasgos, es conocida por los espectadores pero que intuyen que el punto de vista y su formalización lingüística varía con el cómico, así como la predisposición a cualquier cosa con esa información ausente aún. Se despierta la curiosidad del oyente y se le prepara para que esté atento a lo que sigue. El título y el inicio funcionan como una *sustentatio* en la construcción del relato y en las inflexiones interpretativas del texto en relación con la recepción hermenéutica del lector, público u oyente (Albaladejo y Gómez, 2015). Y sirven, a su vez, de motor metafórico en la construcción de esta nueva *crónica* subjetivada por la autoría, lo que le concede un alto valor ficcionalizador o metafórico. Al respecto señala Tomás Albaladejo:

El motor metafórico [actúa] como impulsor de la creación metafórica desde la concepción cognitiva de la misma y como conductor del proceso metafórico hasta que queda constituida o verbalizada o plasmada, la metáfora, gracias a la capacidad humana de determinar la semejanza por semas comunes entre los elementos que intervienen en dicho proceso como elemento presente y como elemento ausente (Albaladejo, 2016: 55).

El monólogo cómico, como la crónica, se desarrolla a través de un cuerpo textual en el que se encuentra mucha información con una estructura que hace que no decaiga el interés del público. Con ese cuerpo del discurso se pretende que aumente el interés, dosificando la información en fases, con un ritmo marcado, claro, implicando al público con los giros humorísticos en la noticia. Para ello se utiliza la anécdota, el ejemplo y otros detalles que enriquecen el texto, lo amenizan y lo hacen interesante, detalles que no tienen nada que ver, a veces, con la noticia y que sirven como espacios humorísticos que ayudan a producir sensaciones emocionales e intelectuales nuevas al público, preparándole para el final del monólogo, que como sucede en el cuento literario, tendrá un giro traslaticio final, generalizando la situación y la noticia, creando un nuevo marco interpretativo de todo el monólogo.

Al igual que la crónica, el monólogo cómico, como se ha dicho, tiene en cada bloque un final especialmente intenso, donde se carga la fuerza humorística sobre el elemento temático seleccionado, desarrollando la sensación de estructura circular de todo el texto, como sucede en el cuento literario también. Se trata de no dejar ningún cabo suelto, ningún detalle al azar. Es una parte esencial del monólogo cómico ya

que es el final el que deja las últimas sensaciones en el auditorio y en el caso de los monólogos a los que nos referimos, es el momento estructural en el que se responden todas las preguntas abiertas en el falso debate dialógico mantenido desde el inicio hasta el final. El monologuista quiere influir en el oyente; de ahí su característica presentación como crónica, como vemos, y ese final aparentemente abierto no permite al público nada más que una interpretación, aquella que el cómico ha marcado desde el principio como interés comunicativo intencional. Es, en el fondo, un mensaje humorístico, subjetivo en la focalización temática y marcado ideológicamente desde el principio hasta el final, con una apariencia de presentación objetiva, histórica, de crónica, en definitiva, que esconde un interés por la información sesgada y estereotipada del agente de la información: el cómico y su grupo de guionistas del monólogo.

Además de la estructura constructiva ya vista, algunas de las características que singularizan la crónica, también se cumplen en este tipo de monólogos cómicos. Vayamos a los orígenes: el término *crónica* viene del latín *chronica* que viene a significar aquello que sigue un orden temporal, del griego *kronika biblios* (libros que siguen el orden del tiempo), por lo que al principio la crónica registraba hechos siguiendo una sucesión cronológica. Pero la crónica antigua evolucionó y superó esa tendencia de presentación de una narración lineal que tenía desde su origen. Lo que sí que va a mantener siempre es la presencia de unos registros del tiempo que transcurre (a diferencia de la atemporalidad que se da en el cuento); estos registros pueden estar ordenados cronológicamente o se pueden presentar a través de alteraciones temporales por medio de la prolepsis o de la analepsis, indistintamente; ello va a depender del efecto que se quiere causar, pero el hecho histórico existe en la crónica, los sucesos se presentan en su tiempo. Lo que cambia es la forma de presentación. Así mismo sucede en la comedia de *stand-up*, en el que el hecho histórico existe, y también existen los lugares y los personajes que participan de ese tiempo narrado. Y no se hace atemporal, puesto que el efecto catártico y humorístico que se pretende es mayor manteniendo a los personajes, lugares y tiempos reales. Se presenta a través de una estructura circular, para adensar la fuerza crítica o de denuncia que a veces se pretende, bajo el paraguas de la comedia.

Por su interés muestro lo que Antonio Castro Leal propone sobre algunas particularidades propias de la crónica en el prólogo que hace a *Cuentos vividos y crónicas soñadas* (1946):

La crónica imponía como condiciones fundamentales que se dejara leer fácilmente y que atrajera e interesara al lector. Para dejarse leer fácilmente debía de estar escrita en una prosa fluida, ágil, sin comienzo ni dificultades para el lector; para atraer e interesar, tenía que tratar temas de actualidad, ofreciendo, sin bombo ni ruido, nuevos puntos de vista, reflexiones originales [...] agregándole su imaginación incitada, la dosis de poesía o de humorismo o de filosofía que era necesaria (Castro, 1946: IX).

Parfraseando, podemos decir lo mismo de los monólogos cómicos: tienen que atraer al público, interesarle desde el principio; y, para ello, el cómico debe utilizar una prosa ágil y fluida, sin comienzo ni dificultades para el oyente, tratando temas de actualidad de los que esté dispuesto a reírse, a analizar desde nuevos puntos de vista, a reflexionar de la mano del cómico y de su ingenio. Serán reflexiones originales que desautomatizan la noticia, que distancian al oyente a través del extrañamiento efectivo, desarrollando el campo imaginativo a través del lirismo, del humor y de la filosofía que sea necesaria.

La comedia de *stand-up*, como la crónica, combina a la perfección elementos narrativos, expositivos y descriptivos para ofrecer una opinión, la del cómico (o la del conjunto de autores y guionistas de ese producto). Estoy seguro de que muchos cómicos lo negarían, afirmando que solamente buscan el divertimento y la risa; pero tras la elección del tema es su opinión la que cuenta, lo que al final les hace estar más cómodos en algunas posiciones ideológicas o políticas. Fernando Moraño es un claro ejemplo. Detrás de sus monólogos hay un posicionamiento sociopolítico, vital e ideológico, como sucede con Ignatius Farray también. Es cierto que los cómicos buscan el rostro humano de la noticia, que desarrollan unos estereotipados personajes protagonistas, que van más allá de los datos y de las cifras, pero tras su discurso –su monólogo cómico– permanecen los personajes de su historia (muchas veces degradados, y ellos mismos autodegradados en su función autoficcional), se mantienen los datos (que nadie va a contrastar con los verdaderos, por ser de conocimiento público, aparentemente), y lo que generan es una opinión sobre la noticia presentada, una opinión marcada por su discurso. Los medios de comunicación hacen el resto. Manuel Gutiérrez Nájera en *Obras inéditas: Crónicas de Puck* lo plantea de la siguiente manera:

La crónica propone una épica con el hombre como protagonista, narrado a través de un yo colectivo que procura expresar la vida entera, a través de un sistema de representación capaz de relacionar las distintas formas de existencia, explorando e incorporando al máximo las técnicas de escritura” (Gutiérrez, 1943: 62).

El monólogo cómico también propone una épica, en la que a veces el propio cómico es el protagonista (héroe o antihéroe, víctima o verdugo), a través de la autoficción, pero en la que, cada vez más, un político o un personaje con dimensión pública se convierte (muy a su pesar) en el personaje protagonista propuesto por el cómico, narrado en primera persona, con un yo colectivo que envuelve el universo antropológico e imaginario de los oyentes, convertidos (también a su pesar) en personajes testigos, y realizado a través de una estructura envolvente, de un lenguaje efectivo y atractivo, de la brillantez expresiva, siendo capaz de relacionar las diferentes formas de existencia de los personajes presentes en su relato, con las del autor y la de los oyentes (Martínez-Alés, 2016: 58-62).

En la comedia de *stand-up*, como sucede en la crónica, la narración del discurso presenta a unos personajes que se diferencian de la historia, como contraste a ella, pero que pueden identificarse como actores de las noticias narradas por el gran público, sin dificultad. Y junto a ellos se presentan otros personajes totalmente desconocidos por el público, que encajan bien en la historia como contrapunto de los protagonistas, a veces convirtiéndose en antagonistas, y que tienen la función de que los oyentes se puedan sentir identificados en ellos, en su visión, en su acción y en sus deseos. Por ello, el monólogo cómico es aceptado también por el público: además de divertido, es una forma de analizar la realidad que vivimos empíricamente desde la imaginación, con la distancia que da la ficción, sintiéndonos, como oyentes, verdaderos protagonistas de la historia narrada. Se habla de la vida, de la vida real, y se hace contando esa historia de otra manera, focalizando elementos que (con afán de denuncia o no) pasarían desapercibidos de otra manera, poniendo el foco sobre los elementos secundarios. Es otra forma de contar, otra forma de narrar la vida, desde la imaginación, con un realismo verosímil.

El monólogo cómico, frente a la crónica, no pretende hacer periodismo, no tiene como finalidad principal informar a la sociedad de la historia, no surge como género para eso. Sin embargo, utiliza los mismos medios de comunicación, los mismos elementos intelectivos, para crear su relato de los hechos, su historia ficcional; las mismas estructuras narrativas, como hemos visto, por lo que, salvando la finalidad que tienen la crónica y el monólogo, que cambia, se puede afirmar que los medios y los modos coinciden, por lo que la comedia de *stand-up*, que tiene como finalidad el divertimento y la risa, en estos espacios radiofónicos, televisivos y marcos teatrales, se va cargando, cada vez más, de denuncia social mediante el humor, buscando la risa, sí, pero recordando la historia que es presentada a modo de crónica. Así pues, esos personajes protagonistas de la historia ilustran estereotipos de la propia historia narrada. Y como los acontecimientos narrados por el cómico son muy cercanos al momento de presentación ante el público, su discurso se convierte en crónica sin la necesidad ni la pretensión de ajustarse a la verdad, en el espacio de lo verosímil, para que el humor sea posible.

Hay otros elementos de la crónica que también toma como modelo el cómico en su discurso: la presencia de lo cotidiano, de la vida cotidiana, en su historia; presencia de personajes reales, cercanos al imaginario del público. Incluso conocidos. Y por ello las descripciones se hacen para presentar pequeños detalles, pequeñas vivencias que de no ser destacadas desde fuera pasarían desapercibidas incluso por los mismos seres que las han vivido, y que toman conciencia activa de su presencia cuando el cómico los muestra irónicamente, metafóricamente o de forma directa ante sus ojos. Aquí, de nuevo, el cómico rompe con las normas básicas del periodismo y de la información, ya que carga el texto de elementos subjetivos, a través de la presencia de esos detalles, que se elaboran y exprimen hasta el menor detalle. Y se rompe, como se ha dicho, el planteamiento cronológico de la histórica narrada: serán, precisamente, esas elipsis temporales, esas anticipaciones o el retraso narrativo, lo

que propicia que el público esté más activo, cerrando el círculo hermenéutico, sin importarle la objetividad de los detalles, pero teniendo en cuenta que los elementos esenciales de la historia sí que son verdaderos y, por ello, presumiblemente objetivos. La credibilidad va a estar, por lo tanto, en el material seleccionado, en el título, en el tema principal presentado al comienzo del monólogo que, desde el inicio, se toma como real y verdadero: da igual que después la verosimilitud se haga añicos con la presencia de una subjetividad manifiesta, con una ausencia de rigor espacial y temporal en la presentación, con la disolución de elementos a partir de personajes presentados en la historia sin formar parte de la misma: esos son detalles estilísticos que marcan la poeticidad y la esteticidad de la obra.

A propósito de la crónica, la investigadora Susana Rotcker en su libro *La invención de la crónica* señala:

La crónica se concentra en detalles menores de la vida cotidiana, y en el modo de narrar. Se permiten originalidades que violentan las reglas de juego del periodismo, como la irrupción de lo subjetivo. Las crónicas no respetan el orden cronológico, la credibilidad, la estructura narrativa característica de las noticias ni la función de dar respuesta a las seis preguntas” (Rotcker, 2005: 226).

Igualmente, el monólogo cómico se centra en los elementos menores, focalizando y dotando de un papel protagonista a esos detalles: de un detalle histórico, de lo marginal, se construye un relato; con una narración recurrente, envolvente, llena de matices humorísticos propios del género y se presenta un tema subjetivado por la palabra y el gesto del cómico. Aquí, como en la crónica no importa el orden cronológico que se recrea en función del humor que se pretende conseguir. E incluso la credibilidad está bajo sospecha desde el momento en el que el género construye su discurso para poder reírse de cómo se dice y de lo que se dice. La estructura narrativa, generalmente circular, está al servicio de la generación de humor y no de la presentación histórica del acontecimiento y de sus personajes. En el marco de la comedia de *stand-up* los detalles se hacen centrales, la historia se tipifica y los personajes son degradados, presentados negativamente, en función de la finalidad cómica buscada. La crítica negativa de personajes y acciones es la consecuencia natural de ese proceso de degradación al que narrativamente se somete a todos estos elementos.

El humor es la esencia de la comedia de *stand-up*; pero eso no impide que el humor sirva para denunciar, para poner el foco de atención en personas, personajes o acciones que se toman como tema de discurso presente en el monólogo tratado cada día: ello supone que estos monólogos están dominados por un referente del tema que está al servicio de cómico y de su intencionalidad a la historia contada, buscando los elementos emotivos que pueden mover los ánimos del público a través de su participación y de su risa. El público no llora, sino que ríe, entre el público, o en el

salón de su casa, o en el coche mientras escucha la radio; pero tras esa risa floja se encuentra el castigo a la historia narrada, la increpación a las situaciones anómalas, el sollozo o el llanto por lo inevitable, por la impotencia de acción ante estos hechos pasados, ahora narrados por el cómico. Y ahí se encuentra la denuncia, que en realidad es la finalidad de muchos de estos monólogos cómicos presentados en la televisión, en la radio y en el teatro; la denuncia que quiere hacer de algunos asuntos el cómico y su equipo de guionistas; una denuncia poética de una realidad más o menos conocida, domesticada según su interés por el cómico, que se presenta como distorsión histórica sin argumentación alguna. Se subvierten así los esquemas tradicionales de la retórica y de la argumentación, se traspasan los principios de la lógica (Marraud, 2018), para conseguir efectos humorísticos y estéticos en primer lugar, y de denuncia y desacreditación de ideas y personas como consecuencia lógica.

Ahora bien, el monólogo cómico, como texto humorístico, cuenta con ventajas sustanciales frente a la crónica: en primer lugar, la total libertad de su esquema expresivo, que ya hemos reseñado; por otro lado, la posibilidad de no realizar retratos fieles ni de los personajes ni de las situaciones históricas tratadas. Además, teniendo en cuenta que el humor tiene un ritmo expresivo propio, en el monólogo no es necesario ni tan siquiera mantener el ritmo estético de la sintaxis ni de la semántica de los signos analizados o presentados ante el público. Serán los elementos pragmático-comunicativos los encargados de generar esa nueva sintaxis en relación con el contenido del discurso cómico, a través de perspectivas contextuales marcadas por el propio cómico desde el inicio de monólogo (título y presentación, como se ha dicho antes).

En cuanto a las funciones que desarrollan tanto la crónica como la comedia de *stand-up* podemos decir que son paralelas y coincidentes en que ambos géneros exigen que sus autores imaginen, estructuren e interpreten la realidad que va a ser contada. También porque los dos géneros seleccionan de una realidad, cercana temporalmente al momento de su creación, los hechos que más eficacia van a tener como noticia, por su actualidad y por su capacidad de impacto en el público. Ambos géneros cuentan una historia a partir de esa premisa de realidad interpretada y estructurada, una historia en la que, a priori, el público no está interesado, por lo que sus autores utilizan todos los recursos para que los receptores se interesen e involucren en la historia por ellos seleccionada y contada, por fascinarlos. Y la creación de ambos géneros precisa en sus autores una gran maestría en la selección de los motivos temáticos y una enorme sensibilidad autorial. En ambos casos, en definitiva, los autores quedan atrapados en la historia narrada.

Sin embargo, difieren los dos géneros en que el objeto o función final de la crónica es la presentación de la historia real, utilizando los medios estilísticos que tiene a su disposición, pero sin sobrepasar el plano de la realidad, esto es, sin utilizar elementos ficcionales, que para la crónica serían falsedades, todo lo contrario de lo que es su esencia. Frente a la crónica, la comedia de *stand-up* se apoya en la realidad

para presentar la mirada del cómico ante la misma, su interpretación sin límites, o mejor, con los límites que marca el humor y la sociedad que lo recibe. Y para ello utiliza, como hace la literatura, todos los elementos estilísticos que están a su disposición, en especial el lenguaje figurado con un sabio manejo de las figuras y de los tropos. Y no está limitado en cuanto a hablar de elementos reales, históricos solamente, sino que utiliza el humor y la ficción, para resaltar la visión subjetiva del cómico sobre la realidad objeto de análisis, del detalle la mayoría de las veces. En la comedia de *stand-up* sus autores (el cómico y los guionistas) amplían la gama de posibilidades expresivas hasta construir el humor soportado en elementos ficcionales verosímiles.

### 3. A MODO DE CONCLUSIÓN

La Retórica cultural fue propuesta por Tomás Albaladejo (2009a, 2009b, 2013, 2014, 2016, 2017) como un sistema teórico y metodológico que conecta la retórica y la cultura sobre la base comunicativa común que incorpora activamente a los receptores y al emisor, en el acto comunicativo. Señala «The role of rhetoric in culture and the role of culture in rhetoric are the main foundations of what can be called «cultural rhetoric». (Albaladejo, 2016: 21), y lo que define en otro momento así:

La Retórica es parte de la cultura y no se concibe una reflexión sobre la cultura que no preste atención a la comunicación discursiva y a su estudio; pero, además, la cultura es necesaria para el funcionamiento y la eficacia de la comunicación humana, en la medida en que ésta es llevada a cabo por productores y por receptores, que han de estar unidos por un código comunicativo y han de ser conscientes del contexto y de la necesidad de la adecuación al mismo. Retórica y cultura están unidas y no puede entenderse una sin la otra (Albaladejo, 2013).

Esta condición de la Retórica Cultural enlaza con los principios expresivos, creativos y éticos propios de la Retórica, descritos al inicio de este trabajo, y que tienen un gran desarrollo en la sociedad actual, por la intrínseca condición intertextual e interdiscursiva de la Retórica cultural (Gómez Alonso, 2017a) que la ubica en el concepto semiótico de los estudios de la cultura de hoy (Jiménez, 2015). La relación generada entre la comedia de *stand-up* y la retórica tiene un paralelismo con la intertextualidad entre retórica y género dramático inherente al recurso propuesto por Iván Martín Cerezo de *oratio in fabula* (Martín Cerezo, 2017), en una sociedad moderna en la que se consumen los productos televisivos reseñados en este trabajo a la carta, no solo cuando se emiten sino cuando el público quiere, a través de las grabaciones y del acceso en diferido desde soportes muy variados que inciden en la recepción de esos monólogos o programas humorísticos. El espacio de recepción



hace al medio, el soporte de recepción y el momento lo decide el público que está inmerso en la vorágine de la cultura actual, la cibercultura comprendida interdiscursivamente como un «océano transmediático» (Navarro Romero, 2015). Como argumenta Amelia Fernández,

la propuesta de una Retórica cultural hoy lo es también de categorías explicativas de análisis y de reflexión sobre los diversos mecanismos y recursos que la sustentan y que permiten explicar procesos comunicativos de índole retórico-cultural así como subrayar la interdiscursividad. [...] proponemos una aproximación hacia la configuración de una retórica cultural del humor desde cinco propuestas concretas facilitadas por la Retórica cultural: la poliacroasis, la cenestesia comunicativa, el espacio de juego, el código comunicativo cultural-retórico y el motor metafórico (Fernández Rodríguez, 2018: 189).

Con ello, se contempla «la posibilidad de avistar una retórica del humor a partir de los parámetros establecidos por la Retórica cultural, desde la convicción de que el humor es una construcción profundamente humana, de índole cultural, y en la medida en que procura una interpretación del mundo y de su contrario» (Fernández Rodríguez, 2018: 189). Son propuestas teóricas que indican la posibilidad de crear un vínculo entre el público (los otros) y el discurso (la poliacroasis y la cenestesia comunicativa) en un espacio de juego marcado por los límites del humor, a través de un código comunicativo, retórico y cultural a la vez, en el que se desarrollan todos los componentes del proceso creativo de recepción de los mensajes, tanto en el plano formal como en el semántico y referencial, con una traslación de significados y sentidos marcados por el espacio retórico.

El espacio de la crónica está delimitado en sus tipos, ya sea histórico, periodístico o literario. El espacio de la comedia de *stand-up* en los nuevos medios de comunicación no está claramente marcado, pero ha tomado el terreno de la crónica en su estructura, en sus características formales, en su autoría y en los espacios de televisión y radio donde se trasmite. Podríamos hacer una breve historia de España en los últimos diez años escuchando los monólogos de Buenafuente, o de otros cómicos, o combinando unos con otros. Pero no sería una verdadera historia porque, como se ha dicho en el trabajo, el cómico y sus guionistas no se distancian del objeto analizado, porque los temas son de candente actualidad en el momento de pronunciación de esos monólogos y porque el objetivo principal no es dar las noticias (que se dan), ni comentarlas (que se comentan) sino hacer reír, divertir, aunque como caras de la misma moneda, enseñar y deleitar van de la mano siempre bajo la subjetividad de sus autores. No diga monólogo, diga crónica.

## BIBLIOGRAFÍA

- Albaladejo, T. (1989), *Retórica*, Madrid, Síntesis.
- Albaladejo, T. (2009a), «La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la Retórica cultural», *Castilla. Estudios de Literatura*, 0, pp. 1-26. Disponible en <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/1/1> (fecha de consulta: 02/10/2019).
- Albaladejo, T. (2009b), «Retórica de la comunicación y retórica en sociedad», en Beristáin, H. y G. Ramírez Vidal (eds.), *Crisis de la historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 39-58.
- Albaladejo, T. (2013), «Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario», *Tonos Digital. Revista electrónica de Estudios Filológicos*, 25, pp. 1-21. Disponible en [http://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-03-retorica\\_cultural.htm](http://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-03-retorica_cultural.htm) (fecha de consulta: 02/10/2019).
- Albaladejo, T. (2014), «La Retórica cultural ante el discurso de Emilio Castelar», en Gómez Alonso, J. C., F. J. Rodríguez Pequeño, I. Martín Cerezo y D. Martínez-Alés (eds.), *Constitución republicana de 1873 autógrafa de D. Emilio Castelar. El orador y su tiempo*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 293-319.
- Albaladejo, T. y J. C. Gómez Alonso (2015), «Sustentatio y duplex sustentatio: inflexión y construcción del relato en ニューヨーク炭鉱の悲劇 (Nyū Yōku tankō no higeki / La tragedia de la mina de carbón de Nueva York) de Haruki Murakami», en Pozuelo Yvancos, J.M., A. Esteve, C. M. Pujante Segura y F. Vicente (eds.), *De Re poética. Homenaje a D. Manuel Martínez Arnaldos*, Murcia, Edit.um, pp. 23-39.
- Albaladejo, T. (2016), «Cultural Rhetoric. Foundations and perspectives», en *Res Rhetorica*, 1, pp. 17-29. Disponible en <https://resrhetorica.com/index.php/RR/article/view/2016-1-2/0> (fecha de consulta: 02/10/2019).
- Albaladejo, T. (2017), «Don Quijote sin Sancho Panza. Sobre el monólogo del capítulo II de la primera parte del Quijote», en D. Alés, y R. M. Navarro Romero (coords.) (2017), *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 119-126.
- Alés, D. y R. M. Navarro Romero (coords.) (2017), *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Beristáin, H. (1988), *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 8ª ed.
- Castro Leal, A. (Prólogo) (1946), *Cuentos vividos y crónicas soñadas*, México, Porrúa.
- Cepeda Samudio, A. (1977), *Antología*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
- Fernández Rodríguez, A. (2018), «Hacia una Retórica Cultural del humor», *Actio Nova. Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada*, monográfico 2, pp. 188-210. Disponible en <https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/view/10504> (fecha de consulta: 02/10/2019).
- Gómez Alonso, J. C. (2017a), «Intertextualidad, interdiscursividad y retórica cultural», *Tropelías. Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada*, número

- extraordinario 1: 107-115. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6145319> (fecha de consulta: 02/10/2019).
- Gómez Alonso, J. C. (2017b), «Retórica y ética del monólogo cómico», en Alés, D. y R. M. Navarro Romero (coords.), *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 87-98.
- Grijelmo, A. (1997), *El estilo del periodista*, Madrid, Taurus.
- Gutiérrez, M. (1943), *Obras inéditas: Crónicas de Puck*. New York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- Herrera, E. (1986), *La magia de la crónica*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- Jiménez, M. (2015), «En torno al desarrollo de la semiótica literaria y el concepto de cultura», *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, 9, pp. 208-228. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5278356> (fecha de consulta: 02/10/2019).
- Martín Cerezo, I. (2017), «La Retórica cultural y los discursos en las obras literarias: *El mercader de Venecia* de William Shakespeare», *Actio Nova. Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada*, 1, pp. 114-136. Disponible en <https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/view/8574> (fecha de consulta: 02/10/2019).
- Martín Vivalde, G. (1986), *Géneros Periodísticos*, Madrid, Paraninfo.
- Martínez-Alés, D. (2016), *El monólogo cómico español como género autoficcional: apuntes para una Poética*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- Martínez-Alés, D. (2018), «Decir lo que no se puede decir: la gracia y la desgracia de un chiste difícil», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Monográfico 2, pp. 110-125. Disponible en <https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/view/10440> (fecha de consulta: 02/10/2019).
- Marraud, H. (2018), «No es lo que parece y además puedo explicarlo», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Monográfico 2, pp. 1-20. Disponible en <https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/view/10319> (fecha de consulta: 02/10/2019).
- Murphy, J. J. (1983), «The origins and Early Development of Rhetoric» en J. J. Murphy, *A Synoptic History of Classical Rhetoric*, Davis, Hermagoras Press, pp. 3-18.
- Navarro Romero, R. M. (2015), «De bitácoras y redes. La literatura en el océano transmediático», *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, 9, pp. 288-303. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5278360> (fecha de consulta: 02/10/2019).
- Navarro Romero, R. M. (2017), «Si fuera onliner sabría cómo titular esto. O, por lo menos, tendría gracia», en Alés, D. y R. M. Navarro Romero (coords.), *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 127-138.
- Rodríguez Pequeño, J. (2017), «De lo simpático a lo patético: Leo Harlem e Ignatius Farray», en Alés, D. y R. M. Navarro Romero (coords.), *Micro abierto. Textos sobre stand-up*

- comedy*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 107-117.
- Rodríguez Pequeño, F. J. (2019), «Los cómicos invaden radios y televisiones: quién, cómo y por qué». Disponible en <https://theconversation.com/los-comicos-invaden-radios-y-televisiones-quien-como-y-por-que-120309> (fecha de consulta: 02/10/2019).
- Rodríguez Santos, J. M. (2017), «Imagen social e identidad en el monólogo cómico», *Actio Nova. Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada*, 1, pp. 51-68. Disponible en <https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/view/8577/9130> (fecha de consulta: 02/10/2019).
- Rodríguez Santos, J. M. (2019), «El posicionamiento del “ethos” como estrategia retórica en la comedia de “stand-up” de Valladolid», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 28, pp. 1295-1327. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/revista/1349/A/2019> (fecha de consulta: 02/10/2019).
- Rotcker, S. (2005), *La invención de la crónica*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.

# LA RETÓRICA DEL MARGINADO EN LA COMEDIA DE *STAND-UP* EN ESPAÑA<sup>1</sup>

José María Rodríguez Santos  
*Universidad Internacional de La Rioja*  
josemaria.rodriguez@unir.net

La presencia del personaje marginado en nuestra tradición literaria es tan extensa que sería imposible de abarcar aquí. Desde la comedia griega que Aristóteles (1974: 1449a31-34) definía como «imitación de personas inferiores» en la que «lo risible es parte de lo feo» no solo física, sino psíquicamente, hasta la comedia de *stand-up* que nos ocupa en este trabajo se da cabida a una larga lista de personajes cuya misión principal, con la que se incorporan a la literatura, es la de cumplir funciones cómicas, paródicas y críticas jugando con su propia marginalidad para provocar la risa y, en ocasiones, para vehicular contenidos más profundos (García Varela, 1994: 277). En el ámbito de las representaciones sociales, formas de expresión populares como el Carnaval<sup>2</sup> sitúan al marginado como protagonista al que, durante un tiempo limitado, se le permite atacar al sistema dominante de valores.

---

<sup>1</sup> Este trabajo es resultado de la investigación llevada a cabo en el proyecto de investigación «Analogía, equivalencia, polivalencia y transferibilidad como fundamentos retórico-culturales e interdiscursivos del arte de lenguaje: literatura, retórica, discurso» (Acrónimo: TRANSLATIO. Referencia: PGC2018-093852-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

<sup>2</sup> Conviene en este punto remitir al trabajo de Rodríguez Pequeño (2001) sobre el realismo grotesco y el carnaval en el que se alude a la risa como una constante en la degradación de lo elevado al nivel de lo material y corporal que se produce a través de la parodia y el lenguaje popular, rasgos todo ellos aplicables a la comedia de *stand-up*. Igualmente, se sugieren las importantes obras sobre el carnaval de Caro Baroja (1986) y Huerta Calvo (1989).

La risa que provoca la transgresión y sus efectos liberadores representa un caos temporal, paradójicamente necesario, para mantener el orden. Esta licencia para expresarse contra el sistema con impunidad se concentra individualmente y sin limitaciones temporales en el bufón, figura muy ligada al cómico de *stand-up* en los estudios académicos. Al igual que él, entre otras cosas, el cómico se vale de un pacto con el público por el que puede decir aquello que no se puede decir, y para ello se sirve de los recursos retóricos propios del género.

En la comedia de *stand-up*<sup>3</sup>, el personaje representado por el cómico pronuncia un discurso de indudables características persuasivas. Meier y Schmitt (2017) señalan cuatro aspectos fundamentales del término que revelan el potencial retórico de este género. El primero, la consideración de este discurso como cómico, que supone la expectativa y aceptación del divertimento. La risa se convierte así en el principal objetivo.

En segundo lugar, representa un acto físico en el que el cómico se sitúa solo sobre un escenario, generalmente de pie, frente a un público que está sentado. Esta distribución de los agentes que participan en un acto de comedia de *stand-up* convierte al cómico en la figura prominente, captadora de la atención de su público. Al otro lado, la predisposición del público a la escucha de quien pronuncia el discurso supone una condición necesaria para la consecución de otro de los objetivos: la aceptación. El humor se convierte en la principal estrategia en busca de la adhesión del público con el cómico, con su humor; en definitiva, con su forma de interpretar la vida (Leacock, 1935).

En tercer lugar, atendiendo a otra de las acepciones del término *stand-up* como el acto de levantarse, de ponerse de pie –ya no se trata solo de permanecer de pie, como señalábamos anteriormente–, se introduce la idea de movimiento. Un movimiento del cómico hacia el público al que trata de persuadir para lograr la adhesión mediante la risa. Se trata de un movimiento físico e intelectual de aproximación para lograr que esa audiencia identifique aquello que se comunica. Esto supone el uso de toda una serie de recursos textuales y culturales conducente a esa cercanía entre cómico y público, donde es fácilmente reconocible el registro coloquial del texto.

Y, finalmente, uno particular que centra la atención de este trabajo, que es el derivado de la acepción de *stand-up (for)* como confrontación, desafío o defensa frente a lo dominante, donde la marginalidad puede actuar como herramienta de visibilización y cambio de realidades sociales. Aunque la consecución del objetivo primario de la risa puede lograrse mediante otros mecanismos que no constituyan necesariamente un mensaje reivindicativo, son múltiples los ejemplos en los que la

---

<sup>3</sup> A lo largo de este trabajo emplearé este término a caballo entre el original y la traducción y no otros de mayor difusión y popularidad como podrían ser los de *monólogo cómico* o *monólogo humorístico*, ya que considero que en ellos se diluye gran parte de la fuerza retórica del término original *stand-up comedy*.

comedia, a través del personaje marginado, sirve como vehículo de objetivos transformadores que trascienden la risa y el aplauso.

Además de estas consideraciones más recientes sobre la retórica del término comedia de *stand-up*, trabajos anteriores como el de Andrea Greenbaum (1999) ya señalaban que las narrativas cómicas de este género conforman un discurso eminentemente retórico, con una estructura orientada a la persuasión para que el público adopte determinadas posiciones ideológicas y, en consecuencia, plagada de estrategias discursivas para tal fin. De todas esas estrategias, nos interesan en este trabajo, al igual que a Andrea Greenbaum, las relacionadas con los conceptos clásicos del *ethos* y el *kairós*. Por un lado, el *ethos* como vía para la construcción de la autoridad cómica que forma parte de la identidad del cómico. Se trata de un *ethos* tanto discursivo, según la tradición aristotélica, como prediscursivo (Maingueneau, 2002). Es decir, aquel que el cómico construye durante el propio discurso junto con el que el público posee con anterioridad consecuencia del conocimiento que se tenga sobre el cómico. Y, por otro lado, el *kairós*, que supone una adecuación derivada de la evaluación de factores contextuales, desde la situación concreta, el medio, las características del público o todos aquellos de tipo social y cultural, por citar algunos ejemplos.

Respecto a estos últimos, según Albaladejo (2016) la cultura atraviesa la totalidad del sistema retórico. Existe una relación indisociable entre Retórica y Cultura que nos sitúa en lo que el propio Albaladejo (2013; 2016) ha definido como Retórica Cultural y cuyos principios se basan, primero, en el rol de la cultura en la Retórica para la producción –tanto en forma como en contenido– de discursos retóricos por su función conectora entre emisores y receptores. Y, segundo, en el rol de la Retórica dentro de la cultura, en el que se parte de la definición de Retórica propuesta por Murphy (1983), que incluye el análisis del discurso ya producido con el objetivo de establecer pautas para la producción de los futuros discursos. Esto implica la consideración del discurso como un producto de transmisión que genera un bagaje cultural capaz de influir sobre las producciones textuales posteriores. De este modo, se afirma que el *ethos*, que «posee un poder de convicción que es, por así decirlo, casi el más eficaz» (Aristóteles, 2014: 1356a18-19), también está influido en su configuración por este componente cultural.

Una estrategia relacionada directamente con este concepto clásico del *ethos* es aquella a la que nos referimos con el término de *posicionamiento* (Rodríguez Santos, 2019), y puede observarse tomando como referencia constituyentes fundamentales como son los asuntos que se desarrollan en el texto, y en los que se suele incluir el cómico, la representación del texto y el público al que se dirige. Estas decisiones estratégicas se producen de forma simultánea, al igual que otras operaciones y estrategias retóricas, y es posible que se produzca alternancia de niveles en la misma actuación. Esta estrategia del posicionamiento está presente en tratados clásicos como el de Quintiliano (1916: 329 y ss.), en cuyo capítulo III del libro IV se especifica

cómo varía el efecto sobre el *ethos* cuando el emisor trata asuntos en los que es él mismo el objeto de la burla, que denomina necedad; o cuando esos asuntos tratan sobre los defectos de los otros, a lo cual denomina gracejo. También es posible observar la presencia de esta estrategia del posicionamiento en la obra de Aristóteles (2014: 1377b28-36) cuando se refiere a la *disposición*, según la cual

es necesario que no sólo se atienda a que el argumento sea convincente y fidedigno, sino a ponerse a sí mismo y al juez en una determinada disposición, pues tiene mucha importancia para la persuasión (...) la actitud que muestra el que habla y que dé la impresión a los oyentes de que se encuentra en determinada disposición respecto a ellos y además que también se dé el caso de que ellos también lo estén respecto al orador.

Para abordar esta estrategia en la comedia de *stand-up* partimos de una reflexión sobre la construcción del texto y su posterior pronunciación, así como sobre el rol del cómico. Previamente a la producción textual, el autor toma como referencia inicial un público ideal inserto en un contexto social y cultural determinado. Desde esa configuración ideal de una audiencia a la que persuadir, el cómico construye su texto para que esa audiencia adopte su mismo punto de vista e interprete esa distribución de posicionamientos y así conseguir la risa de aprobación, de superioridad, de sorpresa, de liberación o de disfrute estético. El texto resultante –que puede ser analizado y descrito según el modelo textual propuesto por Martín Jiménez (2015), y completado con la teoría de los mundos posibles (Albaladejo, 1986; Rodríguez Pequeño, 2008) y los mundos imposibles (Rodríguez Pequeño, 1997; Martín Jiménez, 2015; 2016)– desarrolla un mundo ficcional, protagonizado por el cómico y cuya estructura referencial se construye a partir de una sección del mundo real efectivo y los submundos del personaje, en el que habla sobre lo que ha vivido, de lo que ha sido testigo, lo que opina sobre ello, lo que desea, lo que imagina, etc. Este personaje desarrolla unos asuntos frente al público, de modo que hay una toma de decisiones sobre los posicionamientos respecto a esos asuntos y, al mismo tiempo, también respecto al público frente al que se tratan. Los niveles que pueden adoptarse en estos posicionamientos son tres: inferioridad, igualdad o superioridad; y los valores que definen estos niveles dependen del contexto sociocultural en un momento concreto. Este contexto lo constituyen los comportamientos, actitudes y creencias que son compartidos y reconocidos como aceptables o no aceptables en términos comunicativos, éticos, morales, ideológicos, económicos o de otra índole. En el caso de la marginalidad, esta se relaciona con el nivel de inferioridad en el que el cómico puede ubicarse.

Para que exista marginalidad es necesario que exista un centro y una frontera sobre la que delimitar lo que está fuera y lo que está dentro. Es decir, lo marginal, lo que no lo es y lo que se aproxima. Este centro, la frontera y los márgenes son dinámicos y varían según el contexto sociocultural de los receptores frente a los que se represente, de modo que lo que en un momento dado representa una situación de



marginalidad o aproximación a esta para unos receptores, para otros puede representar el centro de la cultura que los margina. Esta multiplicidad de receptores o *poliacroasis* es una característica esencial de la comunicación literaria y no literaria y, por tanto, también de la comedia de *stand-up*, que cuenta con un público especialmente heterogéneo. La *poliacroasis* es un término acuñado por Albaladejo (1998) que, a partir del griego, hace referencia, por un lado, a *polýs*, *pollé*, *polý*, ‘mucho’, ‘numeroso’; y, por otro, a *akróasis*, ‘audición’, ‘acción de escuchar’ (Albaladejo, 2009). La poliacroasis se produce cuando un mismo texto es recibido e interpretado por múltiples receptores, de modo que cada uno de ellos puede realizar una interpretación distinta a partir de sus propias creencias, ideología, posición social, etc. La marginalidad es, en definitiva, un constructo sociocultural cuya efectividad cómica sobre el escenario depende más de la interpretación del receptor que de la intención del productor.

En la interpretación de lo marginal o de la marginalidad, como estrategia retórica que el cómico puede representar en mayor o menor grado y con diferentes objetivos, es relevante la diferencia entre la marginalidad sociológica y la marginalidad retórica (Gilbert, 2004; 2017). La primera es fruto de un sistema que opera en el mundo real efectivo y cuyas consecuencias repercuten sobre las personas que conforman dicha realidad social. La marginalidad sociológica conlleva una estigmatización y aquellos que son marginados suelen distinguirse por algún rasgo inmutable como el sexo, la raza, la edad, el tamaño o algún tipo de discapacidad o desfiguración (Gilbert, 2004: 6). También por otros rasgos que añadimos, como la identidad sexual, el origen, el comportamiento, los hábitos y las costumbres, las creencias, ya sean religiosas o de otra índole, la ideología, el nivel intelectual o la pertenencia a un determinado estrato socioeconómico.

El estereotipo del cómico de *stand-up*, influenciado por algunas de las más reconocibles figuras cómicas anglosajonas contemporáneas, se ha construido también con rasgos de marginalidad sociológica: vida nocturna y desordenada, soledad, consumo de alcohol y otras drogas, dificultades para las relaciones afectivas, menosprecio de su actividad profesional y artística, problemas con la ley, etc. Como estereotipo, que no tiene por qué ser representativo de la mayoría de los cómicos, constituye un importante recurso para la construcción de la marginalidad retórica. Esta, a diferencia de la sociológica, se construye en el texto y en la actuación y, por ello, puede empoderar a quien la representa y convertirse en un arma de reivindicación y cambio social, sin que esa marginalidad necesariamente trascienda el hecho artístico y tenga un reflejo en el mundo real del autor. De este modo, podemos observar desde cómicos que ficcionalizan en distintos grados una marginalidad que experimentan también en el mundo real, hasta cómicos que representan una marginalidad que solo existe en el texto ficcional, sobre el escenario, sin que esa marginalidad se reproduzca ni se origine en el mundo real.

Los asuntos que nutren los textos de la comedia de *stand-up* están impregnados de cultura. Es fundamental la presencia de estereotipos y el conocimiento compartido que posee una misma comunidad, ya que a través de estos es posible lograr un mayor reconocimiento por la audiencia de aquello que se está contando. Estos estereotipos, que aquí agrupamos en dos grandes tipos, pueden ser interculturales e intraculturales. Los primeros se construyen mediante el contraste entre dos o más culturas y suelen operar desde la lógica de la cultura propia. Los estereotipos intraculturales, por su parte, se forman a partir de los valores, hábitos o costumbres compartidos por una misma comunidad, siendo muy habituales aquellos en los que se presentan, por ejemplo, la confrontación entre lo nuevo y lo tradicional con el objetivo de ridiculizar alguno de esos dos polos. El empleo de estereotipos de una u otra clase con un objetivo cómico persigue una risa cuyos efectos pueden ser configuradores o desfiguradores (García Costoya, 2001). Los efectos configuradores provocan que se ridiculice a aquel o a aquello que transgrede la norma. Y los efectos desfiguradores, que se ridiculice la norma, lo dominante, llevándola hasta extremos de aplicación en los que pierde toda su lógica inicial y resulta absurda. La representación de la marginalidad puede perseguir cualquiera de estos dos efectos. En los casos en los que la marginalidad retórica es un reflejo de la marginalidad sociológica, el efecto deseado con el discurso cómico es fundamentalmente desfigurador. Sin embargo, cuando la marginalidad es únicamente retórica y responde a esa representación tradicional del personaje cómico, es habitual que los efectos sean configuradores.

En la comedia de *stand-up* anglosajona la tradición en cuanto a la representación de la marginalidad con fines subversivos es amplia y variada. El desarrollo del género desde la década de los años 60 del siglo XX y los rasgos propios de una sociedad como la estadounidense hicieron posible que emergieran figuras cómicas como Jackie Mabley, Richard Pryor, Margaret Cho, Ali Wong, o una larga lista de exitosos cómicos vinculados al programa de HBO titulado *Def Comedy Jam*, por citar tan solo algunos ejemplos. En todos ellos, la marginalidad es una característica habitual de sus rutinas: la raza, el género, el origen y el estrato socioeconómico son rasgos con los que se construye la marginalidad retórica en sus actuaciones. En el caso de la comedia de *stand-up* en España, cuyo desarrollo y expansión es mucho más reciente y los estudios académicos mucho menores, estos rasgos aparecen con mayor profusión en los últimos años por la presencia de cómicos que pueden trasladar a sus textos estas realidades marginales que les afectan.

Un ejemplo de representación marginal en el que una situación de marginalidad social real se traslada al texto y a la actuación es el de la cómica de origen guineano Asaari Bibang, a quien ya nos hemos referido en otro trabajo (Rodríguez Santos, 2017). Ha participado en programas de televisión como *La Resistencia*, presentado por David Broncano; *Comedy Central News*, conducido por el dúo de cómicos Alberto Casado y Róber Bodegas; o *Las que faltaban*, presentado por Thais Villas y cuyo equipo de colaboradores está integrado mayoritariamente por mujeres. Hoy en día es la primera y única mujer negra presente en el circuito nacional de comedia de

*stand-up*, y la marginalidad de esos dos rasgos físicos, el de sexo y el de raza, articulan gran parte de los asuntos que desarrolla en sus textos. Las referencias a la discriminación por cuestiones raciales y sexuales poseen un objetivo desfigurador de ese tipo de comportamientos arraigados social y culturalmente. Una técnica empleada regularmente en la comedia de *stand-up* es la que consiste en introducir la crítica hacia los otros a través de la presentación negativa de uno mismo. Las presentaciones autodespreciativas suponen un recurso frecuente en la comedia en general, y en la interpretación de la marginalidad en particular. Su empleo se remonta al origen de la comedia, caracterizada por representar a las personas peores de lo que realmente son, y se justifica también porque una vez que se ha realizado la presentación negativa de uno mismo, que conlleva otorgar una posición de superioridad a la audiencia, es posible transitar con mayor aceptación sobre las presentaciones negativas de los otros. En su espectáculo titulado *La negra batalla*<sup>4</sup> Asaari Bibang comienza presentándose y exponiendo algunos datos básicos sobre su país de origen:

Guinea es un país súper chiquitito de África central, ¿vale? Para los que no lo sepáis, fue una colonia española, su capital era Fernando Poo durante la colonia, Malabo en la actualidad, también conocida como Móstoles-El Soto. ¿Tú sabes la de guineanos que hay en Móstoles, tío? Os lo juro, yo creo que hay más guineanos en Móstoles que en Guinea. Claro, que el último censo que se hizo en Guinea debe ser del 84, yo nací en el 85, lo que significa que existe la posibilidad real de que yo en mi país no exista. Y me dice mi madre: «Pues igual que aquí».

En esta presentación, la premisa se asienta sobre una conexión inicial entre su país de origen y su lugar de residencia actual, para introducir a continuación un estereotipo intercultural por el que se considera que los organismos oficiales en los países africanos funcionan peor que los españoles. El remate incluye una primera muestra de esa retórica del marginado que la cómica desarrolla a lo largo de todo el texto: frente a la falta de rigor de aquel país cuya consecuencia es la inexistencia oficial en los registros, se sitúan la inexistencia social o la marginalidad, provocadas por comportamientos racistas y sexistas de este otro país, España, que se considera más desarrollado. Todo ello forma parte de una presentación autodespreciativa basada en la otredad y el biculturalismo, que implica la no pertenencia sociocultural plena y, por tanto, un posicionamiento en un nivel de inferioridad respecto al centro cultural, plenamente integrado. Si bien es posible una presentación negativa de uno mismo a través de múltiples recursos como el aspecto físico, la capacidad intelectual o determinadas formas de comportamiento social, este autodesprecio se construye en la narración cómica de situaciones con un trasfondo trágico, que conecta con la idea de Genette (1989: 26) de que «lo cómico no es otra cosa que lo trágico visto de espaldas». La verbalización de situaciones que enfrentan los valores éticos asumidos

---

<sup>4</sup> Disponible en: <https://youtu.be/a0vEOZ4SwSI> [24/06/2019]

socialmente con una realidad cotidiana verosímil sirve a su vez como catarsis y como reivindicación de un cambio en lo que al sexismo y al racismo se refiere. Persigue un objetivo desfigurador que se hace más explícito cuando relata sus experiencias profesionales en el mundo de la interpretación actoral en las que su condición de mujer negra es el eje de las situaciones marginales que se pretenden denunciar.

La semana pasada me llama mi representante y me dice: «Asaari, tengo un trabajo para ti. [...] Sí, a ver, tranquila, es una cosa pequeñita. Es para una serie de época». Que yo cuando oigo época me acojono, te lo digo. Porque si en el 2017 solo interpreto putas, ¿qué me van a pedir para el 1500?

La representación de la marginalidad a través de factores como el origen y la raza, además del factor sexo o el género, también podemos encontrarlo en otros espectáculos como el titulado *Pa' qué nos conquistan* de la productora Monologamia. En él, cómicos y cómicas como Dianela Padrón de Venezuela, Lucy Martí de República Dominicana, Marco Morgante de México, Alejandro Valdebenito de Chile, Pedro Silva de Colombia, Bob Collins de Cuba o la propia Asaari Bibang, entre otros, interpretan textos en los que se representa la marginalidad asociada a ese rasgo común que es la procedencia de una antigua colonia española, como recoge el mismo título del espectáculo. Cada cómico desarrolla una serie de situaciones cotidianas en las que el estereotipo vinculado a su origen geográfico sirve como base para su marginalidad y como conductor de la comicidad y de la crítica del propio estereotipo. Otro ejemplo es el del espectáculo *Foráneas*, en el que Asaari Bibang, Dianela Padrón y Bianca Kovacs interpretan precisamente esos roles de mujeres extranjeras sobre los que construyen la marginalidad retórica, al igual que anteriormente hicieron las propias Asaari Bibang y Bianca Kovacs con su espectáculo *Blanca y negra*, cuyo título es ya muy revelador. O, por último, el caso del cómico Yunez Chaib, que despliega toda una retórica del marginado con objetivos desfiguradores basada en su origen árabe y la relación de este con el estereotipo del terrorista, como se puede ver en la rutina presentada en *Phi Beta Lambda*<sup>5</sup>.

Cada semana vivo una experiencia racista. [...] Hace poco estaba en la cola de una estación de tren esperando en la máquina de tiques para comprar un tique. En la cola, delante de mí había dos señoras mayores que iban a sacar un tique, después yo y detrás dos chicas de unos 19 años, dos chicas jóvenes. Las señoras mayores no sabían sacar los tiques, se giran en busca de ayuda, yo me ofrezco, una de las señoras me mira y hace [gesto con la cabeza y sonido de negación]. La otra me obvia con la mirada, mira a las chicas que tengo detrás y le dice a su amiga vieja: «Estas niñas nos ayudan seguro». Y a mí me ofendió eso y me acerqué como: «Eh, que yo puedo ayudar». Y una señora se

---

<sup>5</sup> Disponible en: <https://youtu.be/CSav0kEbQgM> [24/06/2019]

gira y me dice: «Respete la línea, señor». Cuando una vieja te dice «Respete la línea, señor» es porque por la cabeza se le ha pasado «Respete la línea, puto moro» pero ha dicho: «No, eso mejor no, porque es una estación de tren y, bueno, los moros ahí hacen cosas...».

Si eliminamos de la ecuación anterior los factores del origen y de la raza, pero incorporamos el de la identidad sexual, se hace necesaria la referencia a la cómica transgénero Elsa Ruiz, en cuyas rutinas la marginalidad sociológica está muy presente. Elsa Ruiz es colaboradora del programa de televisión *Todo es mentira* y tiene un espectáculo titulado *Pizza con piña*, que sirve como metáfora de su identidad sexual transgénero al relacionar la masa de la pizza con la identidad femenina, y el ingrediente de la piña, que genera rechazo habitualmente, con los genitales masculinos. Al igual que en su canal de *YouTube* donde produce un serial titulado *Lost in Transition*, los asuntos que desarrolla en sus actuaciones están estrechamente relacionados con su identidad sexual y la reivindicación de integrar en el centro cultural esta realidad que actualmente aún se sitúa en los márgenes. Para mantener siempre presente esa identidad sexual definida analógicamente a través de la pizza con piña, además de las alusiones explícitas a la definición de transgénero, Elsa Ruiz emplea un chiste recurrente o *running gag* en su rutina sobre el gran tamaño de sus genitales. La marginalidad, procedente de esa estereotipada ambigüedad sexual con la que la cómica juega en la construcción de su acto, también se representa retóricamente mediante la combinación de una apariencia femenina sobre la que pone el foco y esas alusiones sexuales sobre sus genitales masculinos como contrapunto. En su actuación para *Phi Beta Lambda*<sup>6</sup>, Elsa Ruiz interpreta un texto en el que el asunto principal es la descripción de una sección de la realidad de una persona transgénero en la que se hace explícita la marginalidad social que conlleva esta identidad sexual, para lo cual introduce una analogía con el proceso de obtención del permiso de conducir.

Ser una persona transgénero es bastante complicado, ¿vale? Aquí en España, primero te tienen que diagnosticar. Primero tienes que ir a la seguridad social y tienes que tener una serie de entrevistas con psicólogos y psiquiatras para que certifiquen que tú estás bien de la puta cabeza, y que entiendes los riesgos médicos y de exclusión social a los que te vas a someter. Yo lo llamo, por abreviar, sacarte el teórico de trans.

Como hemos señalado con anterioridad, la representación de la marginalidad no tiene que perseguir necesariamente un objetivo transformador de lo que se considera una injusticia social. Y tampoco es imprescindible que se den circunstancias de marginalidad sociológica en el cómico. Así, es posible encontrar numerosos ejemplos

---

<sup>6</sup> Disponible en: <https://youtu.be/jUDEbXbbHEc> [24/06/2019]

de posicionamiento marginal cuyo efecto es la confirmación de la norma (efecto configurador), o de cómicos que pertenecen al centro sociocultural y juegan esta marginalidad retórica con fines exclusivamente cómicos. La actuación de Raúl Cimas para *El Club de La Comedia* titulada *Tras un control de alcoholemia*<sup>7</sup> nos sirve de ejemplo. El punto de partida del relato es un control de alcoholemia con el que se encuentra el personaje representado por el cómico. Se narra una situación en la que el protagonista había consumido alcohol porque nunca había conducido y estaba nervioso, pensó en sacar una pistola y disparar al aire para tratar de esquivar el control policial, idea que atribuye al hecho de haber consumido drogas y, además de todo esto, llevaba a su hijo pequeño en el asiento del copiloto. El relato, que se aproxima paulatinamente al absurdo, conduce al personaje a una posición de marginalidad por el incumplimiento de leyes y normas socialmente aceptadas por la comunidad frente a la que se enuncia el texto. Esta ruptura de la lógica inicial compartida con el público sitúa al cómico en los márgenes de esa recreación social que es el auditorio, provoca la sorpresa y genera el humor. Se trata igualmente de una presentación negativa de uno mismo cuyo objetivo podríamos calificar como configurador, es decir, en el que la risa se genera mediante la ridiculización del protagonista, que no respeta las normas. Si en el caso de Asaari Bibang o Elsa Ruiz el efecto es desfigurador porque pretende subvertir la situación de marginalidad sociológica que se presenta, aquí la risa refuerza ese pacto sociocultural de respeto a las normas, pero mediante un personaje absolutamente contra-ético cuyo comportamiento se basa precisamente en la transgresión de dicho pacto. Estas actitudes, que le sitúan al margen, se extienden al resto de la historia a través de otras situaciones igualmente sancionadas socialmente, como en la que debe dar explicaciones a su novia, y lo hace a través de un mensaje de texto; cuando se tiene que ir a vivir con su abuelo, y se cuela en la residencia de este; o cuando mantiene conversaciones con su abuelo sobre su novia y la ridiculiza. La estructura mediante la cual se provoca la risa se repite a lo largo de la actuación: en la premisa se presenta una situación verosímil que despliega toda una serie de creencias compartidas que son transgredidas en cada uno de los remates, precedidos generalmente por una pausa con la que se intensifica el efecto de tales remates.

Además del comportamiento en determinadas situaciones, en este contexto de construcción retórica de la marginalidad desde un espacio central de la cultura también se emplean factores físicos, intelectuales y socioeconómicos. El cómico vallisoletano J. J. Vaquero emplea con frecuencia esas alusiones a su aspecto físico, a su procedencia de un barrio obrero de Valladolid o a su nivel intelectual para situarse en una posición de inferioridad respecto al público. Sirva como ejemplo su

---

<sup>7</sup> Disponible en: [https://youtu.be/TAi5XS\\_Kbao](https://youtu.be/TAi5XS_Kbao) [24/06/2019].

rutina titulada *No le gusto a mi suegra, y es lógico, miradme*<sup>8</sup> de *El Club de la Comedia*:

Una cosita, me apellido Vaquero. Lo digo porque de un tiempo a esta parte todo el mundo me dice: ¡Vaquerizo! ¿Cómo Vaquerizo? ¿En qué me parezco yo a Vaquerizo? Dicen: en el pelo. ¡Mentira! Él se lo lava... [...] Y yo tengo este pelángano de mierda, que he ido a apuntarme a Podemos y no me han dejado.

Me odia, no la (sic) gusto a mi suegra. Y es lógico porque yo soy esto, yo soy esto, que parezco un jabalí puesto de pie.

Hace un año que me he enterado de que el *Word*, el programa de documentos, te subraya en rojo las faltas de ortografía. Estuve cinco años pensando que me subrayaba lo importante. Como era casi todo...

El cómico, al hablar de sí mismo, se presenta como una persona inferior y desde ese posicionamiento se provoca la risa. A pesar de que los rasgos a los que alude puedan pertenecer en ocasiones al mundo real del autor, como el físico o el barrio de origen, la construcción de esa marginalidad retórica se realiza únicamente en la ficción, mediante la exposición de características físicas e intelectuales y comportamientos que lo sitúan fuera del centro cultural representado por el público.

Esta disposición marginal frente al público no viene marcada únicamente por que los asuntos que se traten en el texto representen una forma de marginalidad por sí mismos. También tiene mucha importancia la *actio/pronuntitatio* del texto que se da en la representación y los factores externos que la condicionan, como podemos observar en el ejemplo de Nacho García que se presenta a continuación. En una actuación para *Phi Beta Lambda*<sup>9</sup> en enero de 2018, desarrolla una rutina que parte de una premisa como es el elevado precio de los productos de la marca *Apple*. Además, en esa premisa se explicita que, por su edad, hay determinados comportamientos que ya no tolera, con alusiones directas y despectivas hacia lo moderno y los jóvenes, lo cual representa también un estereotipo cultural basado en el contraste generacional. Desde esta posición, considera que lo conocido es mejor que lo nuevo. No existe, por tanto, ningún planteamiento en el asunto que constituya por sí mismo una forma de marginalidad social. Sin embargo, la forma de exponer el relato es tan agresiva, con un volumen de voz tan elevado, con aspavientos tan rápidos y enérgicos que llegan incluso a transformarse en golpes a las paredes y al mobiliario de la sala, que hace que el cómico adopte frente al público un posicionamiento de inferioridad desde el que generar la comicidad a través de la

<sup>8</sup> Disponible en: <https://youtu.be/AIA5sDZjEik> [24/06/2019].

<sup>9</sup> Disponible en: <https://youtu.be/kbNKk1cU3WU> [24/06/2019].

transgresión de las expectativas comunicativas de la audiencia. Ese modo de enunciar el texto le convierte en un personaje loco, fuera de sí, que emplea un lenguaje vulgar y ofensivo con el que insulta a los otros personajes ficcionales referidos, como el dependiente de la tienda. Se trata de un relato que desarrolla el submundo imaginado y deseado del personaje que representa el cómico, lo cual hace explícito cuando hacia la mitad de la actuación aclara que él no se comporta de esa forma habitualmente, sino que recupera experiencias vitales y al llegar a casa las imagina como si sucediesen así, que es lo que desearía poder llevar a cabo. Esta aclaración representa una estrategia de reparación que trata de desambiguar, por si hubiese dudas, que lo que allí se está realizando es un ejercicio ficcional; que el comportamiento presenciado corresponde al mundo de ese personaje creado, que se puede identificar con el submundo imaginado del personaje, pero en ningún caso con el mundo real efectivo del autor, aunque este sea quien le cede al primero su cuerpo y su voz.

El efecto de la representación en la construcción de la marginalidad retórica se comprueba al observar otro ejemplo del propio Nacho García quien, tras su intervención en *Phi Beta Lambda*, participó en el programa de televisión *La Resistencia*<sup>10</sup> y en el que incluía esa rutina referida a su experiencia en la tienda de Apple. Lo relevante de esta segunda actuación es que se produce un cambio de registro que afecta principalmente a la *actio/pronuntiatio*. Si en *Phi Beta Lambda* se presenta como una persona fuera de sí que insulta, grita y propina golpes a paredes y mobiliario, en *La Resistencia* expone esa misma situación pero de una forma más sosegada, empleando un volumen de voz más bajo en general y realizando movimientos y gestos menos enérgicos. Esta variación provoca un efecto diferente en la respuesta del público de lo que se desprende un mayor éxito del posicionamiento adoptado en *Phi Beta Lambda* que en *La Resistencia*. El primero supone una ruptura de las expectativas del receptor, lo cual genera sorpresa y comicidad. Sin embargo, en *La Resistencia*, la pronunciación y la comunicación no verbal no parecen sorprender tanto a la audiencia, y el efecto cómico se ciñe a otros factores más textuales como, por ejemplo, la identificación del público con la situación recreada o el ingenio en los recursos empleados en la constitución del texto. Este cambio puede venir motivado por factores relacionados con el medio: la primera actuación se realiza en un club de comedia, con público habituado a este tipo de espectáculos y donde no existe ninguna restricción por parte de la organización. En la segunda, la actuación tiene lugar en un programa de televisión donde la escena en la que se actúa, el público y las restricciones que pudiera haber por cuestiones ajenas a la propia comedia, difieren del primer caso. O quizá también sea atribuible simplemente a una decisión del cómico que siente que en esa situación debe modificar su puesta en escena para lograr mayor aceptación.

---

<sup>10</sup> Disponible en: <https://youtu.be/cZCH9qp0TU8> [24/06/2019].



En conclusión, la comedia de *stand-up* es un género basado en la representación de textos cuyo principal objetivo consiste en conseguir la risa del público. Se necesita por tanto que el público acepte el humor del cómico y su punto de vista. En el origen de la creación del texto y de la actuación, el posicionamiento del cómico se presenta, desde la *intellectio* y con consecuencias hasta en la *actio/pronuntiatio*, como una decisión estratégica relacionada con la construcción de su identidad y en la que están implicadas su imagen y la del público. La tradición sitúa a los personajes cómicos habitualmente en una disposición inferior, que se puede tornar en marginalidad y, desde esta, perseguir metas muy diferentes. Hay cómicos que construyen una marginalidad retórica que solo existe en la ficción, porque solo allí la percibe el público, con la que logran el objetivo primario de la risa. Sin embargo, existe un tipo de comedia de *stand-up* que no pretende únicamente la risa, sino que constituye también una forma de activismo social que canaliza la denuncia de colectivos que sufren discriminación por diversos factores como el género, la raza o el origen. En esta comedia, la marginalidad sociológica se traslada al texto y, con ella, el cómico construye una marginalidad retórica que sirve como vehículo para la subversión, la confrontación y la defensa. Estos recursos, ampliamente estudiados en los orígenes y desarrollo anglosajones del género, se observan también en la comedia de *stand-up* en España, con la necesaria adecuación sociocultural que afecta a todo el hecho artístico. El crecimiento del subgénero ha propiciado que se incorporen a la escena nacional figuras cómicas representativas de esos colectivos marginados socialmente. Aportan la capacidad de trasladar su marginalidad social a la ficción y de desfigurar los estereotipos dominantes para presentar una visión crítica de la realidad con una perspectiva distinta de quienes construyen la marginalidad desde el centro y no desde los márgenes. Lo relevante en ambos casos son los referentes socioculturales que fijan el centro, las fronteras y, por tanto, lo marginal en un tiempo y lugar concretos. Así como la ficción se transforma frecuentemente en un cauce ideal para la representación, explicación y comprensión de la realidad, también la marginalidad autorreferencial y autodespreciativa es una herramienta discursiva con la que logran la risa de superioridad, de liberación o de sorpresa, y al mismo tiempo con la que tratan de provocar cambios en la realidad social.

## BIBLIOGRAFÍA

- Albaladejo, Tomás (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Albaladejo, Tomás (1998), «Polyacroasis in Rhetorical Discourse», *The Canadian Journal of Rhetorical Studies / La Revue Canadienne d'Études Rhétoriques*, 9, pp. 155-167.
- Albaladejo, Tomás (2009), «La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la Retórica cultural», *Castilla*, 0, pp. 1-26.
- Albaladejo, Tomás (2013), «Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario», *TONOS Digital*, 25, pp. 1-21.
- Albaladejo, Tomás (2016), «Cultural Rhetoric. Foundations and perspectives», *Res Rhetorica*, 1, pp. 16-29.
- Aristóteles (2014), *Retórica*, traducción de Alberto Bernabé, Madrid, Alianza Editorial.
- Aristóteles (1974), *Poética*, traducción de Valentín García Yebra, Madrid, Editorial Gredos.
- Caro Baroja (1986), *El carnaval. Análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus.
- García Costoya, Andrés (2001), «La construcción del ethos social y su deconstrucción: dos caras de lo cómico», *Themata: Revista de Filosofía*, 27, pp. 195-200.
- Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Gilbert, Joanne R. (2004), *Performing marginality: Humor, gender, and cultural critique*, Wayne State University Press.
- Gilbert, Joanne R. (2017), «Laughing at others. The Rethoric of Marginalized Comic Identity», en Matthew R. Meier & Casey R. Schmitt (eds.), *Standing up, speaking out. Stand-up Comedy and the Rhetoric of Social Change*, New York-London, Routledge, pp. 57-67.
- Gómez Alonso, Juan Carlos (2017), «Retórica y ética del monólogo cómico», en Dani Alés y Rosa María Navarro Romero (coords.), *Micro abierto: textos sobre stand-up comedy*, Madrid, UAM Ediciones, pp. 85-96.
- Greenbaum, Andrea (1999), «Stand-up comedy as rhetorical argument: An investigation of comic culture», *Humor*, 12(1), pp. 33-46.
- Huerta Calvo, Javier (ed.) (1989), *Formas carnalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Leacock, Stephen (1935), *Humor: Its Theory and Technique*, New York, Dodd Mead.
- Maingueneau, Dominique (2002), «Problèmes d'ethos», *Pratiques*, 113(1), pp. 55-67.
- Martín Jiménez, Alfonso (2015), *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*, Bern, Peter Lang.
- Martín Jiménez, Alfonso (2015), «A Theory of Impossible Worlds», *Castilla. Estudios de Literatura*, 6, pp. 1-40.
- Martín Jiménez, Alfonso (2016), «Mundos imposibles: autoficción», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 0: 161-195.

- Meier, Matthew R. & Casey R. Schmitt (2017), *Standing up, speaking out. Stand-up Comedy and the Rhetoric of Social Change*, New York-London, Routledge.
- Murphy, James J. (ed.) (1983), *A Synoptic History of Classical Rhetoric*, Davis, Hermagoras Press.
- Quintiliano, Marco Fabio (1916), *Instituciones oratorias*, Traducción directa del latín por Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, Madrid, Librería de Perlado y Páez. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/instituciones-oratorias/>
- Rodríguez Pequeño, Javier (1997), «Mundos imposibles: ficciones posmodernas», *Castilla. Estudios de Literatura*, 22, pp. 179-187.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2001), «Poética del realismo grotesco: el carnaval en *El Diablo Cojuelo*», *Tonos Digital*, 1, pp. 1-16.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2008), *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Eneida.
- Rodríguez Santos, José María (2017), «Imagen social e identidad en el monólogo cómico», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1, pp. 51-68.
- Rodríguez Santos, José María (2019), «El posicionamiento del ethos como estrategia retórica en la comedia de stand-up de Valladolid», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 28, pp. 1295-1327.
- Rutter, Jason (2001), «Rhetoric in Stand-up Comedy: Exploring Performer-Audience Interaction», *Stylistyka*, X, pp. 307-325.



# HUMOR SUBVERSIVO Y COMEDIA FEMENINA: EFECTOS EN EL MONÓLOGO CÓMICO EN ESPAÑOL<sup>1</sup>

Esther Linares-Bernabéu  
*Universidad de Alicante*  
esther.linares@ua.es

Leonor Ruiz-Gurillo  
*Universidad de Alicante*  
leonor.ruiz@ua.es

## 1. INTRODUCCIÓN

La comedia hecha por mujeres en España está cambiando. Frente al tímido despegue experimentado durante los primeros años del siglo XXI, cuando tanto actrices como monologuistas participaban en el recién estrenado programa *El Club de la Comedia*, en los últimos años de la década 2010 hemos asistido a la irrupción

---

<sup>1</sup> Este artículo ha sido posible gracias a los Proyectos de Investigación FFI2015-64540-C2-1-P *Género, humor e identidad: desarrollo, consolidación y aplicabilidad de mecanismos lingüísticos en español* (MINECO-FEDER, UE) y PROMETEO/2016/052 *Humor de género: observatorio de la identidad de mujeres y hombres a través del humor* (Generalitat Valenciana), así como a la *Red Temática en Estudios de Análisis del Discurso* (FFI2017-90738-REDT (MINECO-AEI, UE)).

de nuevas cómicas que actúan en teatros y salas. Este hecho condiciona tanto el formato del monólogo humorístico como los efectos que causa sobre la audiencia. Teniendo en cuenta esta idea, en este trabajo nos proponemos analizar los efectos que suscita la comedia femenina en España, tomando como referencia dos de las cómicas más conocidas. Por un lado, Eva Hache, presentadora de tres de las ediciones del programa *El Club de la Comedia*. Por otro, Patricia Sornosa, una de las nuevas cómicas que despunta en el panorama nacional. Como hemos venido mostrando en trabajos previos (Ruiz Gurillo y Linares Bernabéu, 2020), ambas emplean humor subversivo, pero de modos muy diferentes. Mientras la primera apoya con sus monólogos el *statu quo* y solo en ciertos casos interpreta secuencias de humor subversivo, la segunda desarrolla sus monólogos con una clara intención de «alterar» lo establecido.

Nuestro corpus está formado por 76 secuencias humorísticas de Eva Hache y 37 de Patricia Sornosa. Todas ellas se han transcrito siguiendo el sistema del grupo Val.Es.Co<sup>2</sup>. Una secuencia humorística es una estructura conversacional en la que la monologuista desarrolla un determinado tema a través de una *intervención discontinua* (Grupo Val.Es.Co., 2014: 22-23; Pons, 2014). Por lo común, esta intervención es interrumpida por las risas y los aplausos de la audiencia. La secuencia finaliza con un *gancho* (*jab line*), entendido como enunciado humorístico integrado en la estructura del texto, o con un *remate* (*punch line*), si se trata del último enunciado humorístico de dicho discurso (Attardo, 2001: 82-83, Ruiz Gurillo, 2012). A menudo, y dependiendo de la retroalimentación con el público, la cómica agrega diversas codas o añadidos (Scarpeta y Spagnolini, 2009) que generan, a su vez, nuevas risas y aplausos (Ruiz-Gurillo, 2013).

Sin embargo, todas las secuencias que forman parte del conjunto de monólogos analizados no se inscriben dentro del humor subversivo. En concreto, un 22,36% de las secuencias de Eva Hache y un 81,08% de las de Patricia Sornosa reflejan un humor subversivo. Hemos de señalar que las diferentes secuencias que cumplen este papel pueden generar efectos tan diversos como: reforzar las relaciones con el endogrupo femenino, aumentar el estatus individual, ridiculizar, disminuir el poder masculino, desafiar el *statu quo*, normalizar los tabúes, afrontar los problemas sociales y reforzar los estereotipos. Sin embargo, estos efectos no juegan el mismo papel en ambas cómicas ni tienen las mismas consecuencias discursivas. Las hipótesis que proponemos para llevar a cabo nuestro estudio son las siguientes:

1. Los efectos observados en el humor subversivo de ambas cómicas pueden organizarse en torno a dos núcleos o centros prototípicos, la ridiculización y el desafío del *statu quo*.

---

<sup>2</sup> Las claves de transcripción pueden consultarse en Briz y grupo Val.Es.Co., así como en <http://www.valesco.es/sistema.pdf>.

2. Las cómicas analizadas hacen humor subversivo de modos diferentes. Eva Hache prefiere un humor subversivo menos marcado y más general, centrado en la ridiculización. Patricia Sornosa se decanta por un humor subversivo más marcado, centrado en el desafío al *statu quo*. Esto se debe a las limitaciones contextuales (Yus, 2016) implicadas en cada uno de los tipos de monólogo en vivo.

3. La diferente manera de representar el humor subversivo en vivo tiene consecuencias discursivas, que se reflejan en las marcas e indicadores humorísticos (Ruiz Gurillo, 2012; 2014) y en las estrategias discursivas que se ponen en marcha (Ruiz Gurillo y Linares Bernabéu, 2020).

Con el objeto de comprobar o desmentir tales hipótesis, proponemos a continuación una aproximación al humor subversivo en la comedia en vivo (epígrafe 2). Seguidamente expondremos la metodología que hemos empleado para la extracción de datos y su clasificación (epígrafe 3). El análisis detallado de los efectos que causan las diversas secuencias de humor subversivo se abordará en el epígrafe 4. Las conclusiones que cierran el capítulo permiten resumir y recapitular las ideas vertidas en torno a los efectos del humor subversivo en las cómicas Eva Hache y Patricia Sornosa.

## 2. EL HUMOR SUBVERSIVO EN LA COMEDIA EN VIVO

El humor configura una parte esencial de la comunicación interpersonal y es una forma de negociar el estatus, el poder, la solidaridad y la distancia en relación con los otros participantes de la comunicación (Norricks, 1993; Schnurr y Chan, 2011). En concreto, a través del humor subversivo, el hablante establece solidaridad y cohesión grupal con el endogrupo, a la vez que crea distancia con el exogrupo (Bing, 2004; 2007). De hecho, Holmes y Marra (2002: 65) defienden que el humor subversivo está a la disposición de los oprimidos<sup>3</sup> –o menos poderosos– como una forma aceptada socialmente para desafiar las relaciones de poder existentes, ya sea de forma explícita o implícita. Así pues, para subvertir el *statu quo*, los hablantes emplean una serie de estrategias discursivas con las que atacar y distanciarse socialmente del objeto de la

---

<sup>3</sup> Holmes (2000: 180) afirma que el humor podía actuar como «a bouquet, a shield, and a cloak as well as an incisive weapon in the armoury of the oppressed».

crítica, sin alejarse demasiado de los oyentes e, incluso, creando lazos con determinados sectores<sup>4</sup>.

Diversas investigaciones han corroborado que el humor puede colaborar en la inversión o el desafío de los estereotipos y de las ideas socioculturales normotípicas (Bell, 2017; Ruiz Gurillo y Linares Bernabéu, 2020). De acuerdo con Bell (2017: 366):

Humor often involves critique, accomplished through bringing unexpected elements together thereby – potentially- providing new insights and spurring change. For this reason, it is often associated with subversion, resistance, and revolution.

En este sentido, el humor subversivo actuaría como un aliado al servicio de los hablantes, cuyo principal objetivo sería el de desafiar y oponer resistencia al poder, al control o la dominación (Schnurr y Rowe, 2008; Schnurr y Plester, 2017: 309). Ello supone que este tipo de humor conlleva siempre un objeto de burla (*butt of the joke*) al que el hablante dirige su crítica. En concreto, el blanco de este tipo de humor subversivo, representado en el monólogo feminista, suele dirigirse bien a una persona individual, a un grupo social, a uno mismo o a la sociedad en general (Ruiz Gurillo y Linares Bernabéu, 2020). Asimismo, Attardo (2017) señala que la crítica también puede ir dirigida a determinadas prácticas, creencias o situaciones.

### 3. PROPUESTA TAXONÓMICA DE LOS EFECTOS DEL HUMOR SUBVERSIVO FEMINISTA

Durante la actuación del monólogo cómico feminista, se desencadenan un conjunto de efectos, que han sido analizados previamente en Bing (2004: 22) y en Ruiz Gurillo y Linares Bernabéu (2020). Los efectos que hemos detectado en nuestro corpus son: el refuerzo de las relaciones con el endogrupo femenino, el aumento del estatus individual, la ridiculización, la devaluación del poder masculino<sup>5</sup>, el desafío del *statu quo*, la normalización de los tabúes, el afrontamiento de los problemas sociales e, incluso, el refuerzo de los estereotipos.

En nuestra propuesta, concebimos que los efectos que puede ocasionar este tipo de humor están organizados en forma de estructura radial con dos núcleos

---

<sup>4</sup> Holmes and Marra (2002:72) realizan una distinción entre el humor que mantiene el *statu quo* y lo catalogan como Humor de refuerzo (*Reinforcing humor*), y el humor que desafía o subvierte el *statu quo*, calificado como subversivo.

<sup>5</sup> En este sentido, Schnurr y Plester, (2017), indican que el humor subversivo es una herramienta muy versátil para ejercer poder y desafiar las relaciones de poder establecidas.



principales, el de la ridiculización y el del desafío del *statu quo*, de los que derivarían diferentes efectos periféricos o secundarios con un grado de repercusión mayor en aquellos que desafían lo establecido.

Así pues, la ridiculización manifiesta conexiones con otros efectos que se pueden explicar como una especie de extensiones metonímicas, ya que al ridiculizar se puede, a la vez, disminuir del poder masculino, reforzar el poder femenino, o, por el contrario, enfatizar determinados roles y estereotipos de género. Mientras que el desafío del *statu quo* tendría un mayor grado de repercusión a nivel subversivo y en torno a este núcleo se articularían los efectos de la normalización de tabúes, la creación de conciencia sobre injusticias sociales. En esta línea, Schnurr y Plester (2017: 310) afirman que el humor subversivo puede actuar de forma estratégica para, en palabras de las autoras: «challenge some of the ideas, topics and values that individual people or group of people perceive as taboo or sacred, or to question existing power relationships and the status quo».

Por otro lado, los efectos de refuerzo de las relaciones con el endogrupo femenino y del aumento del estatus individual estarían interconectados con ambos núcleos. De hecho, la creación, el mantenimiento y el refuerzo de la solidaridad entre los participantes de la comunicación es una de las funciones más básicas del humor y está presente incluso en el humor más subversivo (Holmes, 2000: 159; Everts, 2003: 369; Schnurr y Plester, 2017: 312). Así lo expresamos en la figura 1:

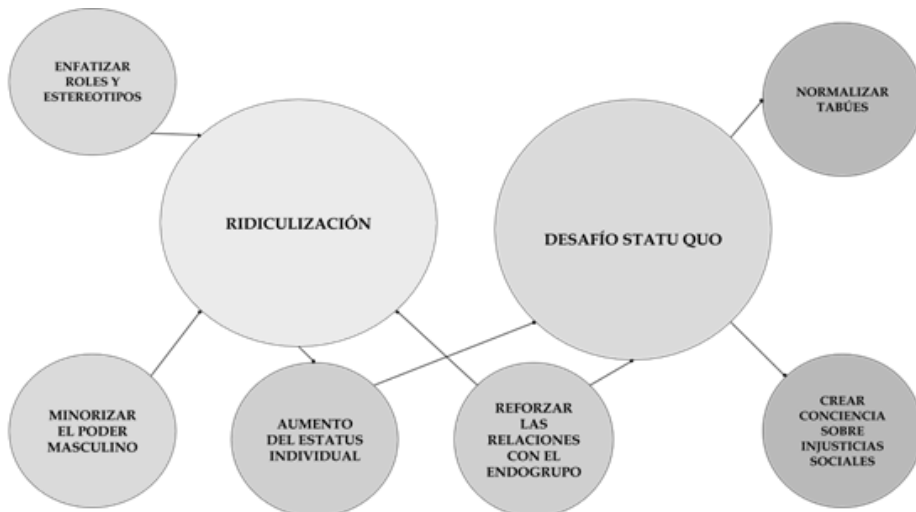


Figura 1. Propuesta de efectos en el humor subversivo feminista

En definitiva, en nuestro estudio veremos cómo estos dos núcleos prototípicos manifiestan dos modos o dos grados diferentes de humor subversivo: uno más reivindicativo y otro más leve o sutil. Ahora bien, estos están interconectados en el discurso y se pueden conseguir distintos efectos simultáneamente, es decir, una secuencia de humor subversivo puede representarse para empoderar a la mujer y para reforzar los lazos de solidaridad entre los interlocutores al mismo tiempo. Este hecho viene respaldado por lo expresado por Martin (2007: 122-123), quien mantiene que el humor puede crear simultáneamente un sentimiento de cohesión y de exclusión, contribuyendo de esta manera a la construcción de la identidad.

#### 4. METODOLOGÍA

Para nuestro estudio hemos seleccionado un total de 109 secuencias provenientes de los monólogos de Eva Hache y Patricia Sornosa. El corpus de Eva Hache está compuesto por 24 monólogos en los que la cómica aborda temas de género. Se trata de los monólogos con los que presenta a cada uno de los cómicos que actúan cada noche en el programa *El Club de la Comedia*. Por su naturaleza, son monólogos cortos, con una duración aproximada de 4 o 5 minutos. Este primer corpus, que tiene una duración aproximada de 96 minutos, fue recogido audiovisualmente de las primeras tres temporadas de *El Club de la Comedia*, emitido por LaSexta en 2011 y 2012. Siguiendo el concepto de secuencia expuesto en la introducción, los 24 monólogos se han dividido en 76 secuencias. Solo 17 de estas secuencias son de humor subversivo.

Por otra parte, el corpus de Patricia Sornosa está compuesto por un único monólogo donde la cómica aborda temas de género. Es un monólogo extenso, con una duración de 80 minutos. Fue recogido de una actuación en directo en un teatro en 2017. Siguiendo a su vez el concepto de secuencia expuesto, se ha segmentado en un total de 37 secuencias. De ellas 30 son de humor subversivo.

La selección del corpus manifiesta el hecho de que las cómicas llevan a escena humor en vivo en situaciones muy diferentes. Eva Hache emplea sus monólogos cortos para presentar a los invitados al programa. El hecho de que el programa se grabe previamente y que luego se emita por televisión limita, por otra parte, tanto los temas que se abordan como la manera de hacerlo. En cambio, el monólogo de Patricia Sornosa se escenifica como plato único del espectáculo que se ofrece ese día en el teatro. La libertad de la cómica es mucho mayor pues, aunque se debe a su público, diseña un monólogo adecuado a los efectos que espera lograr.

En estas secuencias, las cómicas construyen su identidad de género a través del discurso. Asimismo, hablan de temas relacionados con la perspectiva de género, como las relaciones de pareja, usan determinados procedimientos lingüísticos y se observa un claro objeto de burla.

La tabla 1 resume los datos que se han empleado para esta investigación:

Tabla 1. Datos del corpus

Cómica	Duración	Monólogos	Secuencias	Secuencias subversivas	Porcentaje de secuencias subversivas
Eva Hache	96 minutos	24	76	17	22,36%
Patricia Sornosa	80 minutos	1	37	30	81,08%

Nuestro análisis se centra en los efectos que causan las secuencias de humor subversivo de ambas cómicas.

## 5. EFECTOS SUBVERSIVOS DE LAS SECUENCIAS HUMORÍSTICAS

En el siguiente apartado presentaremos, en primer lugar, la frecuencia de los efectos subversivos en cada una de las cómicas con el objeto de realizar una comparación entre ambas y explorar cuál es la finalidad principal de sus discursos (§5.1). Seguidamente, el epígrafe 5.2 servirá para ejemplificar cada uno de los efectos analizados y para examinar qué temáticas, estrategias discursivas y elementos lingüísticos colaboran en la consecución de dichos efectos.

### 5. 1. Análisis cuantitativo de la frecuencia de los efectos en los monólogos

Los resultados porcentuales nos permiten comparar el estilo humorístico subversivo de ambas monologuistas. En este sentido, el gráfico 1 refleja una disparidad bastante significativa entre los efectos que logran Patricia Sornosa y Eva Hache con su discurso humorístico:

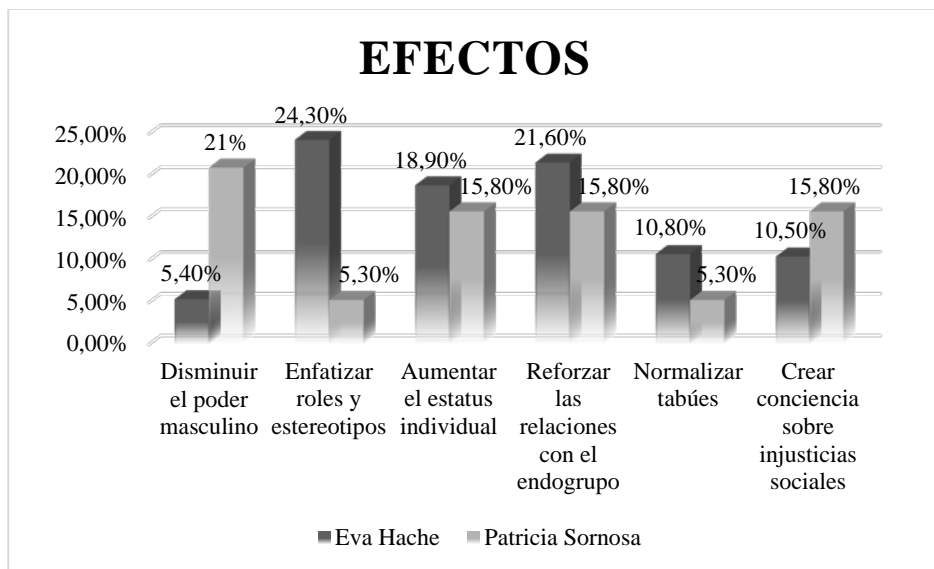


Gráfico 1. Efectos de las secuencias humorísticas

Los datos estadísticos confirman nuestra hipótesis inicial de que nos encontramos con dos tipos muy diferentes de comedia femenina. Eva Hache prefiere un humor subversivo más sutil, centrado en la ridiculización; ya que el efecto más frecuente en sus secuencias es el de enfatizar roles y estereotipos a través de la burla (24,30%). Del mismo modo, debido al contexto televisivo en el que se enmarcan sus actuaciones, la cómica tiene también muy presente el refuerzo de las relaciones con el público (21,60%), con el objeto de crear un sentimiento de familiaridad y con el fin también de no herir sensibilidades y de proteger la imagen de los participantes del acto comunicativo. Por su parte, Patricia Sornosa se acerca más al núcleo del desafío del *statu quo*, ya que los efectos que más aparecen en sus secuencias son el de crear conciencia sobre las injusticias sociales (15,80%), el de aumentar el estatus individual (15,80%) mientras minoriza el poder masculino (21%). Además, su discurso también colabora en reforzar los lazos con el endogrupo (15,80%), aunque en menor frecuencia que Eva Hache. Esto último se debe también a razones contextuales, puesto que el público que asiste a las actuaciones de Patricia Sornosa tiene un conocimiento previo sobre el tipo de discurso que va a escuchar, es decir, es un endogrupo más uniforme que el de la audiencia de Eva Hache.

## 5. 2. Análisis lingüístico de las secuencias de humor subversivo

Una vez expuesto qué entendemos por humor subversivo y qué efectos puede generar este tipo de discurso en contextos sociales públicos, nuestro siguiente objetivo es examinar cómo el humor representado en la comedia en vivo femenina tiene un determinado efecto perlocutivo dependiendo de factores pragmáticos como el contexto comunicativo, la temática de la secuencia humorística o los participantes de la comunicación. Cabe señalar que muchos de los efectos que hemos analizado están correlacionados y, en ocasiones, se suceden de forma simultánea. Es decir, el discurso subversivo empleado por la cómica puede, por ejemplo, servir tanto para disminuir el poder masculino como para reforzar las relaciones con el endogrupo femenino del público. Del mismo modo, la ridiculización que supone el devaluar el poder masculino en el discurso humorístico puede también implicar un aumento del estatus individual de la identidad femenina. En consecuencia, analizaremos cada uno de los efectos en las secuencias del corpus, siendo conscientes de que no son excluyentes. El análisis cualitativo que presentamos a continuación nos permitirá ilustrar los diferentes estilos de humor subversivo que emplean las dos cómicas, así como profundizar en la temática, los objetos de burla, las estrategias discursivas y los elementos lingüísticos que emplean las monologuistas para conseguir con éxito estos efectos.

### 5. 2. 1. Efectos en torno al núcleo de la ridiculización

Ambas cómicas bromean sobre determinados hábitos y actitudes masculinas. No obstante, se observa un mayor empleo de esta función subversiva en el caso de los monólogos representados por Eva Hache, ya que la ridiculización aparece en un gran porcentaje de las secuencias analizadas. En el caso de Patricia Sornosa, la monologuista emplea esta función en un porcentaje bastante menor.

Asimismo, como ya defendimos en nuestro marco teórico, la ridiculización en el discurso humorístico puede conllevar una desvalorización del poder masculino y, por ende, el refuerzo del poder femenino, o, por el contrario, un efecto adverso como el refuerzo de los estereotipos y roles de género. De hecho, al ridiculizar determinados comportamientos masculinos, el hablante - de forma consciente o no - enfatiza las diferencias entre las mujeres (endogrupo) y los hombres (exogrupo) (Ruiz Gurillo y Linares Bernabéu, 2020).

A continuación, nos centraremos en los dos efectos que desencadena, principalmente, la ridiculización en las secuencias analizadas. Esto es, disminuir el poder masculino y enfatizar roles y estereotipos.

### 5. 2. 1. 1. *Disminuir el poder masculino*

El efecto de la disminución del poder masculino se logra de modo dispar en ambas. En particular, el 5,40% de las secuencias de Eva Hache y el 21% de las de Patricia Sornosa cumplen este efecto. Un ejemplo evidente de humor subversivo en el que se observa la función de ridiculización sería el 1a, en el que Eva Hache bromea sobre la ropa interior masculina y la poca variedad que existe:

Ejemplo 1a.

Eva Hache: la ropa interior masculinaa

Público: RISAS

Eva Hache: da pena

Público: RISAS

(4'')

Eva Hache: no↓ y si no decidme cuánto tiempo hace que no decís *ma- me voy a poner este pant- este calzoncillo tan mono*

Público: RISAS

Eva Hache: no/ no/ entre otras cosas como lo seguís comprando al peso como las ciruelas

Público: RISAS Y APLAUSOS

(El Club de la Comedia, LaSexta, 30/10/2011).

Observamos cómo la secuencia argumentativa consigue el efecto perlocutivo de disminución del poder masculino por medio de diversas ocurrencias humorísticas (*quips*) y del discurso representado (*role-play*) como principales estrategias discursivas (Ruiz Gurillo y Linares Bernabéu, 2020). Concretamente, las ocurrencias cómicas se sustentan por medio de indicadores humorísticos (Ruiz Gurillo, 2012), como la unidad fraseológica *al peso* y el discurso representado en forma de estilo directo, en el que la cómica emplea un estilo de habla masculino para situar al hombre como locutor de la secuencia y así ridiculizarlo.

Por su parte, Patricia Sornosa va un paso más allá y, para devaluar el poder del hombre, se burla del poco tiempo que tarda el hombre en llegar al orgasmo:

## Ejemplo 1b.

Patricia Sornosa: oye ¿no os parece no es extraño raro RARO que habiendo tantas mujeres multiorgásmicas y TAN pocos hombres multiorgásmicos aún exista como esa idea general de que a ellos el sexo les gusta más? y si es cierto que les gusta más<sup>↑</sup> ¿a qué viene tanta prisa por acabar?

Público: RISAS

Patricia Sornosa: a las mujeres no nos gusta menos el sexo/ nos gusta mejor

Público: RISAS

Patricia Sornosa: mejor de lo que lo soléis hacer/ cabrones

Público: RISAS

Patricia Sornosa: quizá yo he tenido mala suerte pero esto suele ser para mí un hombre follando/ mira *aah aah aah ah ah*

Público: RISAS

Patricia Sornosa: ya

Público: RISAS

Patricia Sornosa: si no es que a los dos minutos ¿eh? a los dos minutos de empezar el asunto te dice *que me voy/ que me voy*

Público: RISAS

Patricia Sornosa: ¿adónde? no me jodas que has tenido toda la tarde pa hacer recaos

Público: RISAS

Patricia Sornosa: lo voy a decir en términos económicos ¿vale? a ver si así queda claro/ si una mujer invierte más tiempo en depilarse de lo que luego dura el acto sexual en sí<sup>↑</sup> eso es una mala inversión/ ese negocio no interesa.<sup>↓</sup> ¿vale?

Público: RISAS

En esta situación, Patricia Sornosa emplea una secuencia argumentativa en la que el efecto de disminuir el poder masculino se consigue a través del discurso directo, en el que la cómica imita las expresiones que los hombres reproducen durante el acto sexual. Asimismo, utiliza como baza lúdica (*trumping*)<sup>6</sup> el discurso de que a las mujeres nos gusta menos el sexo para aclarar que no nos gusta menos, sino mejor

<sup>6</sup> Para más información sobre esta estrategia, véase Veale et al., (2006); (Ruiz Gurillo, 2019); Ruiz Gurillo y Linares Bernabéu (2020).

«mejor de lo que lo soléis hacer/ cabrones». Asimismo, el efecto humorístico se enfatiza por medio de indicadores humorísticos (Ruiz Gurillo, 2012) como la expresión polisémica *irse* y la metáfora conceptual eufemística con la que se alude al sexo como inversión económica.

### 5. 2. 1. 2. *Enfatizar roles y estereotipos*

Enfatizar los roles y estereotipos es otro de los efectos que conectan con la ridiculización. A diferencia del efecto anterior, este es mucho más frecuente en las secuencias de Eva Hache (24,30%) que en las de Patricia Sornosa (5,30%). En la siguiente secuencia, la monologuista refuerza el tópico del requisito de la belleza para trabajar como presentadora de televisión. Ahora bien, en el remate de la secuencia, la cómica subvierte el tópico y aprovecha para ironizar sobre la dificultad de ser mujer.

#### Ejemplo 2a.

Eva Hache: hola ¿qué tal? muy buenas noches/ dicen que para trabajar en LaSexta hace falta estar buena

Público: RISAS

Eva Hache: es mentira/ de hecho es todo lo contrario/ si trabajas en LaSexta te pones cañón

Público: RISAS

Eva Hache: jee yo llevo aquí dos días/y he crecido dos centímetros y no de altura precisamente

(...)

Eva Hache: bueno↓ qué difícil es ser mujer y trabajar en televisión/ bueno↓ qué difícil es trabajar porque ser mujer ¡puaah!

Público: RISAS

(Gala LaSexta, LaSexta, 27/03/2011).

En el ejemplo 2a, Eva Hache usa una secuencia argumentativa para tratar el tema de la apariencia física. Pese que al principio se observe un refuerzo del estereotipo de belleza femenina, este se rompe mediante el uso de la *baza lúdica* (*trumping*) como estrategia discursiva y de la polisemia de la unidad fraseológica *ponerse cañón*. Así, la monologuista emplea un humor autodescalificativo y reconoce que ha ganado peso desde que trabaja en la Sexta. Por otro lado, la ironía del remate sirve para reforzar los lazos con el sector femenino del público, que capta la intención del hablante y aprecia el humor del discurso. Además, el ritmo, el tempo



y las pausas son marcas humorísticas que, en esta secuencia, promueven y refuerzan el efecto cómico.

Del mismo modo, en el ejemplo 2b, Patricia Sornosa se dirige a todas las mujeres de la sala a las que les hacen sentir mal llamándolas feas, gordas o estúpidas. En este caso, la cómica ridiculiza el tópico de que todas las mujeres tengamos que ser perfectas y pone de relieve la belleza individual de la mujer.

Ejemplo 2b.

Patricia: a las mujeres de la sala/ que hoy hay muchas/ si te hace sentir mal fea↑  
gorda↑ estúpida↑ poca cosa→ es un maltratador ¿vale?/ es un  
maltratador o una revista de moda

Público: RISAS

Patricia: puta obsesión con hacernos sentir mal ¿eh? con nuestro cuerpo/ es  
como→ y venga modelos imposibles/ hoy he visto una foto en el  
Cosmopolitan/ una foto de Jennifer AnisTON la foto era en biKINI  
esa mujer tiene 50 años y está perfecta/ perfecta↓ yo me he alegrado  
¿eh?

Público: RISAS

Patricia: claro porque he dicho *qué bien que solo me faltan 10 años para estar  
así de buena*

Público: RISAS Y APLAUSOS

Patricia: ¿por qué nos intentan hacer sentir mal con nuestro cuerpo? solo por ser  
mujeres NORMALES/ y no debería ser así porque las mujeres  
normales somos preciosas↓ ¿cómo somos?

Público: PRECIOSAS

Patricia: somos criaturas maravillosas↑ y espléndidas↑ del universo↓ ¿cómo  
somos?

Público: ESPLÉNDIDAS

Público: RISAS

En esta secuencia, Patricia Sornosa alude a tópicos sobre el canon de belleza con el fin de romper los estereotipos relacionados con el aspecto físico, la edad y el envejecimiento. Además, en esta secuencia la cómica logra crear también un sentimiento de solidaridad con el público femenino y le anima a participar en su discurso por medio de diversas preguntas como si de un diálogo se tratara (Ruiz Gurillo, 2013).

## 5. 2. 2. Efectos en torno al núcleo del desafío del *statu quo*

El desafío del *statu quo* es una de las máximas del humor subversivo, ya que, como señalábamos previamente, con este discurso se pretende transgredir lo establecido y criticar una determinada situación, grupo social o individuo en clave humorística con el fin de alejarse del objeto de burla sin distanciarse demasiado del oyente o lector al que va dirigido el discurso.

En lo que sigue, analizaremos cómo se puede desafiar el *statu quo* por medio de la ruptura o normalización de tabúes y a través de la creación de conciencia sobre determinados problemas sociales que atañen a la identidad de género femenina.

### 5. 2. 2. 1. Normalizar tabúes

El humor siempre refleja una actitud o punto de vista, con la que se pretende promover unos determinados efectos en el público. No obstante, son el conocimiento social, la ética individual y los gustos particulares del público los factores que incidirán en la apreciación del humor y los que influirán en la decisión sobre qué valores y temas son adecuados para reírse de ellos en público (Meier and Schmitt, 2017). El análisis de nuestros datos confirma los resultados de estudios previos en los que se defendía que el humor es un medio ideal para promover la normalización de tabúes (Minz, 1985; Gilbert, 1997). En las secuencias analizadas, ambas cómicas tienden a abordar temas que pueden resultar controvertidos o problemáticos por su naturaleza «tabú». No obstante, se trata de dos cómicas reconocidas en el panorama nacional de comedia, por lo que la audiencia que acude a sus espectáculos sabe qué tipo de discurso va a escuchar. El 10,80% de las secuencias de Eva Hache sirven a este fin, mientras que solo el 5,30% de las secuencias de Patricia Sornosa presentan este efecto.

En el ejemplo 3a, Eva Hache alude a la interseccionalidad del género y de la orientación sexual por medio de la superposición de dos identidades –biciclista y bisexual–:

## Ejemplo 3a.

Eva Hache: ¿eh? que igual parece que no↓ pero para mí dar un paseo en bici ha sido la verdad una estupenda idea/ lo que no ha sido una buena idea ha sidoo hacerlo con mi amigo el ciclista

Público: RISAS Y APLAUSOS

Eva Hache: ¿he dicho ciclista?

Público: RISAS Y APLAUSOS

Eva Hache: ¡ah! pues he dicho bien/ bi de bi[sexual y=]

Público: [RISAS]

Eva Hache: =que le gusta la bici muchoo

Público: RISAS Y APLAUSOS

Merece la pena comentar el valor de esta secuencia, puesto que aborda un tabú como el de la orientación sexual en un medio de masas como es la televisión, con lo cual contribuye a la normalización de este tipo de asuntos. La cómica emplea un juego de palabras con el prefijo «bi» para jugar con el significado de «bisexual» y «ciclista» en la palabra «biciclista» y así generar la risa del público. Pese a que es un tema controvertido, Eva Hache lo hace más personal y aceptable al introducir a su amigo como el objeto de la burla.

En el ejemplo de 3b, Patricia Sornosa habla sobre qué significa ser una mujer sin hijos en la sociedad actual y confiesa que ha sido adicta al alcohol, otro tabú de nuestra cultura:

## Ejemplo 3b.

Patricia Sornosa: bueno↓ os he dicho antes que no quiero tener hijos/ pero por desgracia↑/ sí que me ha tocado vivir la experiencia más traumática del embarazo (2'') he dejado de beber

Público: RISAS

Patricia Sornosa: sí esta cerveza es cero cero ¿eh? cerveza por llamarla algo

Público: RISAS

Patricia Sornosa: bueno no está mal- no está mal/ pero sí he dejado de beber/ ¿por qué? (2'') pues porque bebía

Público: RISAS

Público: para un sobre de azúcar

Público: RISAS

Patricia Sornosa: Patricia/ de Manises

Público: RISAS

Patricia Sornosa: (( )) he dejado de beber porque bebía/ subnormal

Público: RISAS Y APLAUSOS

Patricia Sornosa: bebíaa/ si no no te lo dejas ¿eh?

Público: RISAS

Patricia Sornosa: yo bebía mucho y cada vez bebía más además/ porque las adicciones es lo que tienen↓ por su propia dinámica↑ cada vez van a más ¿vale? lo digo porque hay mucho mentiroso que dice *pues yo cada vez bebo menos/ pues mentira↓ pues yo cada vez fumo menos* pues mentira↓ *pues yo cada vez follo menos* pues verdad

Público: RISAS

Patricia Sornosa: un día entro a la mercería y le digo a la dependienta *mira↓ que quería un sujetador ¿color? negro↓ ¿talla? una noventa↓ ¿copa? dígoo ponme un gintonic*

Público: RISAS

El ejemplo 3b es una secuencia narrativa en la que Patricia Sornosa admite ser alcohólica. Al principio de la secuencia, emplea la estrategia de *vuelta atrás* (*callback*, Rutter, 1997) para aludir al tema de la maternidad al que ya se había referido en una secuencia previa, con el fin de confesar que ha sufrido la experiencia más traumática del embarazo –dejar el alcohol–. Además, emplea el discurso directo para representar algunas de las mentiras que suele contar la gente en público y generar con ello la risa. Por otro lado, el discurso directo también le sirve a la cómica para representar una anécdota en la que se evidencia su adicción al alcohol; así, juega con el significado polisémico de *copa* como parte del sujetador y como recipiente de una bebida alcohólica. En definitiva, habla alto y claro sobre un tabú muy presente en la sociedad y se sitúa ella misma como objeto de burla para facilitar la risa y la convivencia del público. De este modo, al emplear un humor descalificativo normaliza el tabú, desafía lo establecido y rompe con los tópicos (Gilbert, 2004: 140).

### 5. 2. 2. 2. *Crear conciencia sobre injusticias sociales*

Como estamos observando, el humor en la comedia en vivo presenta una gran variedad de funciones y efectos, como pueda ser la persuasión, el entretenimiento y la creación de conciencia. Este último efecto se da en el 10,50% de las secuencias de Eva Hache y en el 15,80% de las de Patricia Sornosa. En 4a, Eva Hache menciona la línea que discrimina entre la seducción y el abuso sexual.

Ejemplo 4a.

Eva Hache: es muy importante el cómo el cuándo y el CUÁNTO mires// sobre todo a otra que no sea tu pareja

Público: RISAS

Eva Hache: importante mm/ si tú ves a alguien que te atrae físicamente pues lógicamente se te van los ojos/ y eso no se puede evitar↓ ni tú ni yo ni aquella ni NADIE/no podemos evitarlo porque está en la naturaleza humanaa el mirar// lo que- malo es que si te van detrás de los ojos las MANOS/ porque entonces también está en la naturalezaa humana de tu pareja mosquearse un montón

Público: RISAS

Eva Hache: y si las manos se te van MÁS/ está también en la naturaleza de la guardia civil el arrestarte

Público: RISAS

Eva Hache: hay niveles/ hay niveles

En el ejemplo 4a, la cómica trata el poder del contacto visual en la seducción y especifica que los tocamientos implican un comportamiento inapropiado, típico del abuso sexual, y, por tanto, aquellos hombres que realicen este abuso pueden verse en serios problemas con las fuerzas del orden. La humorista se empodera y emplea la baza lúdica como estrategia discursiva cuando habla de que también está en la naturaleza humana de su pareja el mosquearse o en la de la guardia civil el arrestarle. Con este tipo de secuencias se genera el humor en la audiencia, pero sobre todo se pone en relieve uno de los principales problemas de la sociedad del siglo XXI.

Asimismo, en la secuencia 4b, Patricia Sornosa muestra cómo algunos nombres de mujeres son una prueba evidente de la sociedad patriarcal en la que vivimos:

## Ejemplo 4b.

Patricia Sornosa: cambio de tema/ ¿no os parece raro que se hayan reservado precisamente para las mujeres nombres de pila como Dolores? ¿no es como si la sociedad nos quisiera decir algo?

Público: RISAS

(...)

Patricia Sornosa: Dolores→ no me digáis que no es raro que en este país hayan muchísimas mujeres que se llamen Dolores pero no haya NI UN SOLO HOMBRE ni uno solo que se llame-no te voy a decir Sufrimiento→

Público: RISAS

Patricia Sornosa: pero malestar general →

Público: RISAS

Patricia Sornosa: o un yo que sé/ parece que me estoy costipaando→

Público: RISAS

(...)

Patricia Sornosa: pues los nombres chungos para ellos significan cosas guays/  
Benigno

Público: RISAS

Patricia Sornosa: Fructuoso

Público: RISAS

(...)

Patricia Sornosa: yo la verdad solo me gustaría un poquito de justicia/ algo de igualdad coño↓/ me gustaría vivir en un país en el que si hay mujeres que se llaman Angustias↑ haya también hombres que se llamen vómitos

Público: RISAS Y APLAUSOS

A través de una secuencia argumentativa en la que critica la sociedad patriarcal, la cómica pretende despertar conciencia sobre la injusticia que se ha realizado con los nombres propios de algunas mujeres. Expone su punto de vista y emplea el discurso representado, el juego de palabras y nombres propios como *Dolores*, *Benigno*, o *Angustias* para provocar también la risa del público. De hecho, estas estrategias se apoyan en indicadores y marcas humorísticas como la polisemia, el estilo directo, el cambio de registro, las pausas, la entonación y la intensidad vocálica. Todos estos elementos lingüísticos y extralingüísticos promueven el efecto cómico

de la secuencia. De hecho, en este caso, la risa sería un proceso catártico en el que la audiencia se ríe como medio para sobrellevar estos problemas. Sin duda, esta secuencia es un buen ejemplo de *humor resiliente (coping humor)*, en el que la humorista sugiere nombres alternativos imaginarios para acabar con esta injusticia (vómitos, malestar general, etc.) y, de este modo, construye una nueva identidad femenina y ofrece a las mujeres un momento de desahogo y un sentimiento de alivio al saber que hay más mujeres que sienten o piensan lo mismo (Hay, 2000; Bing, 2004).

### **5. 2. 3. Efectos que suceden tanto en el núcleo de la ridiculización como en del desafío del *statu quo***

Como ya comentábamos previamente, cuando el hablante tiene como principal objetivo la ridiculización o el desafío del *statu quo*, estas intenciones pueden desencadenar en otros efectos como el incremento del estatus individual o el refuerzo de las relaciones con el endogrupo. De hecho, Bing (2004: 24) señala que los chistes que menosprecian al hombre sirven para fomentar un sentimiento de solidaridad entre las mujeres como endogrupo, puesto que se sienten identificadas y comparten la misma experiencia. Asimismo, al ridiculizar o querer subvertir una determinada realidad, el hablante también se sitúa en una posición de poder (Linares Bernabéu, 2020).

En este apartado, analizaremos las secuencias que sirven para aumentar el estatus individual y reforzar las relaciones con el endogrupo.

#### *5. 2. 3. 1. Aumentar el estatus individual*

Existen secuencias en nuestro corpus en las que las cómicas utilizan un *humor de autosuperación (self-enhancing)* y un *humor autodescalificativo (self-deprecation humor)* (Martin et al., 2003). El humor de autosuperación sirve para que las cómicas señalen sus virtudes y sus puntos débiles, e incluso las debilidades de los hombres para aumentar su estatus individual. Por su parte, el humor autodescalificativo es una estrategia de autopresentación muy común en las cómicas con el que se ríen de sí mismas y evitan que otros puedan ridiculizarlas (Gilbert, 2004: 129). Estos estilos humorísticos colaboran en el aumento del estatus individual, lo que se da en el 18,90% de las secuencias de Patricia y en el 15,80% del corpus de monólogos de Eva Hache.

En el ejemplo 5a, la cómica Eva Hache se muestra sorprendida de que ella pueda tener problemas de próstata y, en lugar de aludir a su identidad femenina, emplea un estilo humorístico de autosuperación y defiende que no puede ser posible porque es muy joven para ello:

Ejemplo 5a.

Eva Hache: bueno llegué a pensar que tenía problemas de próstata↓ llegué al médico

Público: RISAS

Eva Hache: digo *es que esto no puede ser*↓ digo *doctor esto no puede ser*↓ yo tengo problemas de próstata el tío me miró

Público: RISAS

Eva Hache: como si estuviera loca que luego dije *claro hombre por favor ¿cómo voy a tener problemas de próstata/ por Dios/ con lo joven que soyy?*

Público: RISAS

Eva Hache: *perdone*

Público: RISAS Y APLAUSOS

(*El Club de la Comedia, La Sexta, 09/11/2012*).

En esta secuencia narrativa, Eva Hache se posiciona a sí misma como objeto de burla para, al mismo tiempo, aumentar su estatus individual y reconstruir su identidad de género. En concreto, emplea el estilo directo y la fórmula rutinaria *por Dios*, y gestiona el uso de la entonación y las pausas para desencadenar la risa y los aplausos del público.

En el ejemplo 5b, Patricia Sornosa emplea un humor autodescalificativo y bromea sobre su aspecto físico. En concreto, sobre el hecho de que la hayan seleccionado para el papel de alien en una nueva película:

Ejemplo 5b.

Patricia Sornosa: bueno pues ee- soy Patricia Sornosa/ y estoy encantada de estar aquí hoy/ de poder compartiir este momento con todas vosotras y vosotros/ yy os voy a contar algunas cosas sobre mí// a lo mejor pregunto también algo/ no lo sé- no soy yo mucho de preguntar→ ¿vale?/ y ees- el plan para la siguiente hora es ese/ yo contaré cosas yy/ y a ver qué sucede// ¿bien? ¿se me ve bien?

Público: SÍ / estupenda

Patricia Sornosa: la cara ahora mejor ¿verdad?



Público: RISAS

Patricia Sornosa: lo del pelo- siempre me preguntan por el pelo/ ¿sabíais que estaban haciendo un casting/ para Alien- para el remake de Alien?

Público: RISAS

Patricia Sornosa: pues yo me enteré y bueno pensé que el casting era para la teniente Ripley→ pero no/ era pal bicho

Público: RISAS

Patricia Sornosa: y bueno me han cogido

Público: RISAS

En el ejemplo 5b, nos encontramos con la secuencia de apertura del monólogo en la que la cómica se presenta al público como poco atractiva y señala que su cabeza rapada ha hecho que la seleccionen para el papel de alien en una película. Esta anécdota hiperbólica sitúa a la cómica como objeto de burla aunque, al mismo tiempo, aumenta su estatus individual, ya que al reírse de ella misma evita que otros lo puedan hacer. Esto es lo que Gilbert (2017) llama «el poder de los que no tienen poder» (*“the power of powerlessness”*). De hecho, este estilo descalificativo muestra algunas señales que revelan la subyacente autoestima de la cómica (Walker, 1988).

### 5. 2. 3. 2. *Reforzar las relaciones con el endogrupo*

El humor puede colaborar en el establecimiento o el refuerzo de un sentimiento de solidaridad grupal (Hay, 2000). Ahora bien, la apreciación del humor es un fenómeno cognitivo complejo, ya que lo que para algunos pueda resultar afiliativo e incluso halagador, para otros puede parecer ofensivo (Dews et al., 2007), y lo que algunos interpretan como una mera sátira para otros es una auténtica difamación (Simpson, 2003).

Las cómicas que analizamos en este trabajo emplean un humor afiliativo con el sector del público femenino. En concreto, Eva Hache consigue este efecto en un 21,60% de los casos, mientras que Patricia Sornosa realiza este efecto en el 15,80% de sus secuencias.

En el ejemplo 6a, Eva Hache comenta que es ella quien trabaja para ganar un sueldo y que su pareja no es ya la persona de la que se enamoró:

## Ejemplo 6a.

Eva Hache: a cuántas no os habrá pasado/ que te levantas un día al lado de ese hombre↑ que cuando lo conociste era un hippie↑ salao

PÚBLICO: RISAS

Eva Hache: que cuando lo conociste llevaba una camiseta dee pues de lo que fuera que pusiera porque lo ponía en euskera

PÚBLICO: RISAS

EH: y aquel discurso que tenía él tan atractivo↓ que tenía él de discurso comunista/ que era- que al poco tiempo te diste cuenta que lo único que quería era encajarte un trío

PÚBLICO: RISAS

Eva Hache: pero oye↓ que te levantas y que no te resulta tan gracioso/ que dices *bueno*↓ *igual si tuviera trabajo me resultaría más gracioso*

PÚBLICO: RISAS

Eva Hache: *me resultaría simpático ¿eh?* pero que no tiene trabajo no porque no lo busque ojo/ no↓ es porque no CREE en el trabajo

PÚBLICO: RISAS

Eva Hache: a mí también me pareció gracioso cuando me lo dijo/ calla↓ que le dije *yo nada tranquilo quédate tranquilamente jugando a la play cariño ¿eh?/ que ya voy yo a patirme el cobre como puta por rastrojo para levantar esta familia*

PÚBLICO: RISAS

Eva Hache: *ahora*↓ *que sepas que yo tampoco creo en Dios/ pero ojalá te lleve pronto a su seno*

PÚBLICO: RISAS Y APLAUSOS

Esta secuencia se apoya en estrategias discursivas como la autodescalificación y el discurso representado. En concreto, la cómica emplea un estilo directo con un cambio de registro intencionado en el que varía del coloquial al formal; lo hace empleando la expresión de carácter religioso *yo tampoco creo en Dios/ pero ojalá te lleve pronto a su seno*, después de haber hablado sobre realizar un trío-. Asimismo, la unidad fraseológica *como puta por rastrojo* se usa como indicador humorístico, pero, además, sirve para enfatizar que es la mujer la que trabaja de los dos. Por otro lado, los marcadores discursivos *oye* o *¿eh?*, la entonación y los gestos hacen que el público esté más atento al discurso.

Al afirmar que es ella la que trae el pan, mientras su pareja se queda en casa jugando a los videojuegos, la cómica presenta una nueva identidad de género

femenina, rompe con el estereotipo de que son los hombres la principal fuente de ingresos en la familia y crea lazos de solidaridad con el público femenino que se siente identificado. En resumen, las estrategias discursivas y los elementos lingüísticos seleccionados ayudan a conseguir una disminución del poder masculino y, sobre todo, a reforzar las relaciones con el endogrupo femenino.

Por otro lado, en el ejemplo 6b Patricia Sornosa critica los ataques que recibió en las redes sociales; por medio del humor se sobrepone a la crítica y se ríe de aquellos que la insultaron. Asimismo, refuerza las relaciones con el oyente que ha sufrido el mismo tipo de ataque:

Ejemplo 6b.

Patricia Sornosa: ¿sabéis lo que me decían mucho en aquella época/ de los fumadores de cigarrillos electrónicos? me ponían en los vídeos y me escribían para- para decirme- me llamó mucho la atención me lo dijeron mucho/ *no te follaba ni con la polla de otro*

Público: RISAS

Patricia Sornosa: ¿lo habéis oído esto alguna vez?

Público: sí

Patricia Sornosa: menos mal digo *a ver si me lo dicen a mí sola*

Público: RISAS

Patricia Sornosa: a ti también te lo han dicho

Público: RISAS

Patricia Sornosa: me lo dijeron un montón/ se ve que yo como que les dañé un poco la homBRÍA↓ dije que nadie se los quería follarse↑ y entonces uno me dijo *pues yo a ti no te follaba/ ni con la polla de otro//* y me lo decía como para insultarme

Público: RISAS

Patricia Sornosa: o sea flipa/ suponía que el hecho de que hubiera un tío que yo ni conozco↑ que a lo mejor ni me gusta↑ que ese tío no me quisiera follarse a mí con la polla de otro→ a mí eso/ de una forma extraña/ me tenía que ofender

Público: RISAS

Patricia Sornosa: y no↓ o sea nada más lejos de- yo solo podía sentir gratitud

Público: RISAS

Patricia Sornosa: de verdad

Público: RISAS

Patricia Sornosa: gracias tío de verdad/ gracias por no follarme con la polla de otro

Público: RISAS

En esta secuencia, observamos cómo Patricia Sornosa hace uso de la baza lúdica para emplear los insultos en su propio beneficio y contratar a aquellos que la insultaban. Así, por ejemplo, la cómica se acoge al significado literal de la expresión *yo a ti no te follaba ni con la polla de otro* para, con un toque irónico, burlarse de los hombres que pretendían insultarla con eso. Por otro lado, le hace una pregunta directa al público para crear un sentimiento de cercanía y lograr que esta experiencia individual y privada se convierta en algo compartido con el público. Esto es lo que Yus (2004: 332) llama «the joy of manifestness», es decir, el disfrute de manifestar algo en público.

En ambas secuencias, las bromas de las monologuistas resultan graciosas para una determinada audiencia, el endogrupo femenino, puesto que son las mujeres las que pueden empatizar mejor con estas realidades sociales y, a la vez, reírse de las mismas para poder afrontarlas. Asimismo, el discurso humorístico sirve para reafirmar la identidad individual de cada una de ellas y romper con determinadas limitaciones impuestas por el patriarcado.

## 6. CONCLUSIÓN

En este trabajo hemos presentado un análisis de los efectos que producen las secuencias subversivas de los monólogos de dos cómicas muy diferentes, Eva Hache y Patricia Sornosa. Aunque el corpus está compuesto por un total de 113 secuencias humorísticas, solo el 22,36% de las de Eva Hache son subversivas, mientras que Patricia Sornosa opta por un humor subversivo en el 81,08% de los casos. Este hecho refuerza de antemano nuestra segunda hipótesis, pues cada una de ellas se decanta por expresar la subversión en cantidad y modos diferentes. Así, Eva Hache opta por hacer monólogos donde prima el mantenimiento del *statu quo*, mientras que Patricia Sornosa construye su monólogo sobre el eje fundamental de la subversión y el desafío de lo establecido. Por un lado, ello se explica teniendo en cuenta las limitaciones contextuales (Yus, 2016) que influyen en cada representación: los monólogos de Eva Hache se producen en el formato televisivo, tienen una duración corta y van dirigidos a un público generalista; el monólogo de Patricia Sornosa se lleva a escena en un teatro, tiene una extensión larga y va dirigido a una audiencia muy concreta.

Por otro lado, los efectos que causan tales secuencias se organizan en torno a dos núcleos prototípicos, que no tienen el mismo peso específico en los monólogos

y que corroboran dos tipos de comedia femenina. El primer núcleo, la ridiculización, tiene un mayor peso en las secuencias de Eva Hache. El segundo núcleo, el desafío del *statu quo*, es una de las máximas del humor subversivo, lo que explica que sea bastante frecuente en las secuencias de Patricia Sornosa. Ahora bien, tal y como proponíamos en nuestra primera hipótesis, esta discriminación cabe ilustrarla con los efectos que se asocian a ellos como si de una extensión metonímica se tratara.

La ridiculización tiene un doble efecto: por un lado, permite la disminución del poder masculino, mientras que, por otro, facilita el refuerzo del poder femenino. En estos dos efectos los porcentajes parecen invertirse, pues las secuencias de Eva Hache sirven para aminorar el poder masculino en el 5,40% de los casos, mientras que las de Patricia Sornosa lo hacen en el 24,30% de los casos. Por su parte, un 24,30% de las secuencias de Eva Hache sirven para enfatizar roles y estereotipos y, en cambio, solo el 5,30% de las de Patricia Sornosa sirven a este efecto.

El desafío del *statu quo*, asunto fundamental del humor subversivo, facilita la normalización de los tabúes y crea conciencia sobre injusticias sociales. De nuevo los porcentajes parecen invertirse, pues el 10,80% de las secuencias de Eva Hache colaboran en normalizar los tabúes, mientras que solo el 5,30% de las de Patricia Sornosa lo hacen. Además, Patricia Sornosa crea conciencia sobre las injusticias sociales con un 15,80% de las secuencias y Eva Hache lo hace con un 10,50%.

Ahora bien, como hemos mostrado en nuestro análisis, ambos núcleos prototípicos, la ridiculización y el desafío del *statu quo*, conectan a su vez con otros dos efectos: el aumento del estatus individual y el refuerzo de las relaciones con el endogrupo. El humor autodescalificativo que emplean ambas cómicas e, incluso, el humor de autosuperación, contribuyen a aumentar el estatus individual en el 21,60% de las secuencias de Eva Hache y en el 15,80% de las de Patricia Sornosa. Asimismo, ambas refuerzan las relaciones con el endogrupo, aunque en porcentajes diferentes (Eva Hache en el 21,60% de los casos y Patricia Sornosa en el 15,80% de los casos).

Los datos cuantitativos han sido complementados con la ilustración de cada uno de los efectos de las secuencias subversivas donde, como mostraba nuestra tercera hipótesis, se emplean diversas marcas e indicadores humorísticos para sustentar las diversas estrategias discursivas que emplean las cómicas. Entre otros, marcas como la gestión de las pausas, de la entonación, de la intensidad de la voz, e indicadores como la polisemia, la fraseología o el cambio de registro facilitan la consecución de los objetivos que persiguen estas secuencias. Trabajos futuros permitirán reforzar la imbricación entre las diversas estrategias discursivas que resultan frecuentes en el humor subversivo y el empleo de determinadas marcas e indicadores (Linares Bernabéu, en preparación).

## BIBLIOGRAFÍA

- Attardo, Salvatore (2001), *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*, Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- Attardo, Salvatore (2017), «The general theory of verbal humor», en Salvatore Attardo (ed.), *The Routledge handbook of language and humor*, New York, Routledge, pp. 126-142.
- Bell, Nancy (2017), «Failed Humor», en Salvatore Attardo (ed.), *The Routledge handbook of language and humor*, New York, Routledge, pp. 365-370.
- Bing, Janet (2004), «Is feminist humour an oxymoron?», *Women and Language*, 27(1), pp. 22-33.
- Dews, Shelly, Joan Kaplan & Ellen Winner (2007), «Why not say it directly? The social functions of irony», en R. W. Gibbs & H. L. Colston (eds.), *Irony in language and thought*, New York, Taylor and Francis, pp. 297-318.
- Everts, Elisa (2003), «Identifying a particular family humor style: a sociolinguistic discourse analysis», *Humor*, 16(4), pp. 369-412.
- Gilbert, Joanne. R. (1997), «Performing marginality: Comedy, identity, and cultural critique», *Text and Performance Quarterly*, 17(4), pp. 317-330.
- Gilbert, Joanne. R. (2004), *Performing marginality: Humour, gender, and cultural critique*, Wayne State University Press.
- Gilbert, Joanne. R. (2017), «Response Laughing at Others: The Rhetoric of Marginalized Comic Identity», en Meier, Matthew. R. & Cassey R. Schmitt (eds.), *Standing Up, Speaking Out: Stand-up Comedy and the Rhetoric of Social Change*, New York, Routledge, pp. 89-100.
- Grupo Val.Es.Co. (2014), «Las unidades del discurso oral. La propuesta Val.Es.Co. de segmentación de la conversación (coloquial)», *Estudios de Lingüística del Español*, 35, pp. 13-73.
- Hay, Jennifer (2000), «Functions of humor in the conversations of men and women», *Journal of pragmatics*, 32(6), pp. 709-742.
- Holmes, Janet. (2000), «Politeness, power and provocation: How humour functions in the workplace», *Discourse studies*, 2(2), pp. 159-185.
- Holmes, Janet & Marra Meredith (2002), «Over the edge? Subversive humour between colleagues and friends», *Humor*, 15(1), pp. 65-87, DOI: 10.1515/humr.2002.006.
- Linares Bernabéu, Esther (2020), «El estilo de habla en el discurso directo como estrategia para la construcción del género en el monólogo humorístico», *Revista Signos*, 53(102), pp. 123-143, DOI: 10.4067/S0718-09342020000100123.
- Linares Bernabéu, Esther (2020), *La construcción discursiva de la identidad de género femenina en el monólogo humorístico subversivo*, tesis doctoral, Universidad de Alicante, Alicante.
- Meier, Matthew. R. & Cassey R. Schmitt (eds.) (2017), *Standing Up, Speaking Out: Stand-up Comedy and the Rhetoric of Social Change*, New York, Routledge.

- Mintz, Lawrence E. (1985), «Standup comedy as social and cultural mediation», *American Quarterly*, 37(1), pp. 71-80.
- Norrick, Neal R. (1993), *Conversational joking: Humor in everyday talk*, Indiana University Press.
- Pons Bordería, Salvador (ed.) (2014), *Discourse segmentation in Romance languages* (Vol. 250), Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.
- Ruiz Gurillo, Leonor (2012), *La lingüística del humor en español*, Madrid, Arco Libros.
- Ruiz Gurillo, Leonor (2013), «El monólogo humorístico como tipo de discurso. El dinamismo de los rasgos primarios», *Cuadernos Aispi*, 2, pp. 195-218.
- Ruiz Gurillo, Leonor (2014), «Infiriendo el humor. Un modelo de análisis para el español», *Revista CLAC (Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación)*, 59, pp. 148-162. Disponible en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/circulo/no59/rgurillo.pdf>
- Ruiz Gurillo, Leonor (2019), *Humor de género. Del texto a la identidad en español*, Madrid, Vervuert.
- Ruiz Gurillo, Leonor y Esther Linares-Bernabéu (2020), «Subversive humor in Stand-up comedy: Two case studies in Spanish», *HUMOR: International Journal of Humor Research*. DOI: <https://doi.org/10.1515/humor-2018-0134>.
- Rutter, Jason (1997), *Stand-up as interaction: Performance and audience in comedy venues*, Doctoral dissertation, University of Salford.
- Schnurr, Stephanie & Charlie Rowe (2008), «The "Dark Side" of Humour. An Analysis of Subversive Humour in Workplace Emails», *Lodz Papers in Pragmatics*, 4(1), pp. 109-130.
- Schnurr, Stephanie & Angela Chan (2011), «Exploring another side of co-leadership: Negotiating professional identities through face-work in disagreements», *Language in Society*, 40(2), pp. 187-209.
- Schnurr, Stephanie & Plester, Barbara (2017), «Functionalist discourse analysis of humor», en Salvatore Attardo (ed.), *The Routledge handbook of language and humor*, New York, Routledge, pp. 309-321.
- Simpson, Paul (2003), *On the discourse of satire: Towards a stylistic model of satirical humour* (Vol. 2), Amsterdam, John Benjamins Publishing.
- Veale, Tony, Kurt Feyaerts & Gert Brône (2006), The cognitive mechanisms of adversarial humour. *Humour: International Journal of Humour Research*, 19(3), pp. 305-340, <https://doi.org/10.1515/HUMOUR.2006.016>
- Walker, Nancy A. (1988), *A very serious thing: Women's humor and American culture* (Vol. 2), University of Minnesota Press.
- Yus, Francisco (2004), «Pragmatics of humorous strategies in El club de la comedia», en Rosina Márquez-Reiter y María Elena Placencia (eds.), *Current Trends in the Pragmatics of Spanish*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 320-344.
- Yus, Francisco (2016), *Humour and Relevance* (Vol. 4), Amsterdam, John Benjamins.





SEGUNDA PARTE

# Poética de la comedia de *stand-up*





# VEINTE AÑOS NO ES NADA: LA COMEDIA DE *STAND-UP* EN ESPAÑA

Dani Alés

*Cómico*

elfindelafan@gmail.com

## 1. PALABRAS LIMINARES

Cualquier pretensión por teorizar con solvencia sobre la comedia de *stand-up* en España sería como intentar hacer crítica gastronómica de un plato que todavía está en el horno: aún falta tiempo para digerirla, para percibir en su plenitud los sorprendentes sabores que nos depara. Cualquier intento por fotografiar el bullicioso entramado de su historia saldrá necesariamente borroso: cuesta lograr una imagen nítida de aquello que permanece en movimiento.

Salvo algunos datos, rigurosamente reunidos y contrastados, la mayoría de las ideas que se proponen en este texto habrán de tomarse con cautela: no se elude en sus párrafos el abrumador torrente de actualidad y vigencia de muchos de los temas que trata, la inevitable falta de perspectiva de mirar enseguida y desde dentro, la necesidad de una doma que solo puede llegar al paso de los años. Tampoco se esquiva el ruido de abordar una materia cuyo rastro es difuso, deslavazado, lateral y efímero, en la nebulosa de un proceso que comenzó de golpe y en muchos sitios a la vez, donde muchos creen haber llegado primero, porque muchos fueron los que llegaron primero.

A cambio y mientras tanto, este boceto breve e incompleto del panorama sinfónico y convulso de la escena de *stand-up* en España, desde sus orígenes; esta

cronología agraz de su relato; la geografía desigual de un territorio que abruma en su tamaño, vacila en sus fronteras, y no se consigue nunca cartografiar del todo.

Todo lo cual, si de algo es prueba, es de que hay conflicto, debate, itinerario. En su provisionalidad está su promesa, en su controversia anida su motivo. No se negocia, al cabo, la inevitable conclusión que nos asalta: por muchas risas que nos provoque, la comedia de *stand-up* en España no es ninguna broma.

## 2. LOS ORÍGENES

1999 fue el año de *Matrix*, de *Fight Club*, de *American Beauty*. El año de la PlayStation2 y del Messenger. El del escritor alemán Günter Grass, que se hizo con el Nobel y el Príncipe de Asturias, y el que eligió Michael Jordan para dejar por segunda vez el baloncesto. Pero también fue el año en el que aterrizó en España la comedia de *stand-up*.

Un año antes, el 29 de junio de 1998, tras haber congregado a ochenta millones de telespectadores en la emisión de su último episodio en Estados Unidos, aterrizaba en Canal+, en abierto, la serie de televisión *Seinfeld* (Seinfeld y David, 1989-1998), en la que el cómico americano Jerry Seinfeld protagonizaba una versión ficticia de sí mismo, de sus vivencias junto a sus tres amigos, y en la que aparecía en numerosas ocasiones haciendo comedia de *stand-up*. Al contrario que en su país de origen, el programa apenas tuvo repercusión en la audiencia española, pero sí que resultaría decisivo, según afirma José Miguel Contreras (Contreras, 2017: 25-38), para la creación de *El club de la comedia*.

En realidad, no era esta la primera vez que el público español tenía contacto con este subgénero dramático. Quizá los primeros ecos nos llegaron a través de películas extranjeras, como *Lenny* (Bob Fosse, 1974), cuyas seis nominaciones a los Oscar evitarían que pasase desapercibida, y en la que Dustin Hoffman encarnaba la figura del legendario cómico Lenny Bruce (1925-1966), a quien se suele considerar pionero en el despegue artístico del *stand-up*; o *The King of Comedy* (Martin Scorsese, 1983), una comedia negra en torno a la vida de un monologuista amateur, interpretado por Robert de Niro. Algo se podía ver también en algunas cintas de Woody Allen, como en la celebrada *Annie Hall* (1977), que se llevó cuatro premios Oscar (mejor película, mejor director, mejor actriz y mejor guion original), y cuyo relato gira en torno a la vida de un comediante neurótico neoyorquino llamado Alvy Singer (Woody Allen), en donde no faltan escenas en las que aparece actuando como un auténtico *stand-up*. Más desapercibida, sin embargo, pasó *Punchline* (David Selzter, 1988), traducida en España como *Lo que cuenta es el final*, en la que Tom Hanks da vida a Steven Gold, un estudiante de Medicina que abandona todo para intentar dedicarse al *stand-up comedy*.

Tampoco las presentaciones humorísticas al estilo de los *late night* americanos eran nuevas en nuestra televisión. En programas como *Sense títol* (1995), *Sense títol 2* (1996), *Sense vacances* (1997), *Sense títol S/N* (1998), así como después en *La cosa nostra* (1999-2000) y *Una altra cosa* (2002-04) el cómico catalán Andreu Buenafuente había hecho ciertas incursiones en un formato que, años después, perfeccionaría en programas de gran relevancia como *Buenafuente* (2007-11), *Buenas noches y Buenafuente* (2012), *En el aire* (2013-15) y *Latemotiv* (2016-). En cada una de las emisiones, el propio Buenafuente presentaba el programa haciendo un breve monólogo cómico salpicado de chistes de humor observacional y bromas de actualidad.

En la cultura española, prestigiar la comedia no era algo que nos resultase ajeno. Tampoco lo eran algunas de las principales claves de la poética del *stand-up*. Ya sabemos que la tragedia se puede narrar cómicamente y desde una perspectiva aparentemente biográfica porque conocemos *El Lazarillo*. Porque conocemos *El Quijote*, entendemos que, a través del humor, se puede construir toda una epistemología y proponer una metafísica. Trabajamos el humorismo desde *La Celestina* hasta *Don Mendo*, la parodia desde *El Libro de Buen Amor* hasta *Torrente*. De Quevedo, recordamos antes el soneto de la nariz pegada que el del polvo enamorado. Celebramos a Jardiel, a Tono, a Eduardo Mendoza, a Gomaespuma. Abrazamos el absurdo de Mihura hasta Noguera, lloramos de la risa con Faemino y Cansado. Convivimos con el chiste malo, el humor negro, la bestialidad y la guarrada. Canonizamos el esperpento, disfrutamos la greguería, alabamos la viñeta, premiamos a Les Luthiers y nunca olvidamos a Chiquito.

Probablemente debido a su origen popular, resulta difícil determinar con solvencia el origen del *stand-up*, y quizá por eso todavía no podemos contar con estudios rigurosos y densamente documentados sobre el tema, pero no son pocos los autores que apuntan que su génesis tuvo que ver con el desgaste paulatino de otras formas de espectáculo, como los *music hall*, los *music saloons*, el *minstrel show* y el *burlesque*, en los que el discurso agotado de sus personajes derivó en la figura cínica e introspectiva del monologuista.

En España no se vivía de espaldas a la moda de este tipo de entretenimientos, y coexistió, junto con el prestigio de la profusa escena teatral, una afición notable por las variedades, el vodevil y la revista. Dichas representaciones estaban enfocadas en su mayoría al público adulto, y presentaban rutinas cómicas de alto contenido sexual, abordaban temas conflictivos, frecuentaban el tabú y la incorrección política, combatían las estrecheces del decoro desde el escándalo y la provocación, la burla y la grosería, la indisciplina y el descaro. Como en cualquier sociedad civilizada, en consonancia con las teorías freudianas (Freud, 2000: 63), este tipo de representaciones funcionaban precisamente como una eficaz válvula de escape de los rigores de la identidad y de la existencia. Estos espectáculos, que fueron evolucionando de manera heterogénea, sí que facilitaron la aparición de un tipo de

representaciones de lo que se denominaría café-teatro, y en cuyos escenarios aterrizaría más adelante la comedia de *stand-up*.

La idea del monologuista siempre de viaje, actuando aquí y allá con su espectáculo, malviviendo de un modo forzosamente bohemio, protagonista de una industria marginal llena de estrecheces y precariedades, recuerda en gran medida a la figura del cómico de la legua, llamado así precisamente por esa obligación legal que tenían, dada su condición abyecta, de tener que dormir siempre a una legua del lugar donde actuaran.

La puesta en escena en la que un único intérprete trataba de hacer reír al público desde el escenario (el llamado *one-man show*) no llegaba de nuevas a la televisión española. Desde los locales de variedades donde se representaban todo tipo de espectáculos habían logrado dar el salto a la pequeña pantalla algunas figuras cuyas propuestas tenían un aspecto realmente similar al *stand-up* en cuanto a la forma. Especialmente relevantes fueron los casos de Eugenio Jofra y Miguel Gila.

Aunque para el purista pueda resultar conflictivo afirmar que el trabajo de estos artistas pueda considerarse comedia de *stand-up* en sentido estricto, cabría reconocer que sus propuestas andaban indudablemente próximas al nuevo género. En el caso de Eugenio, cuyo espectáculo consistía en exponer una nutrida sucesión de todo tipo de chistes (traducciones del francés, versiones de chistes populares y material de nuevo cuño), a lo largo de sus representaciones se iban abriendo cada vez más fisuras en un guion preestablecido en las que el cómico catalán rompía deliberadamente la cuarta pared y mantenía una suerte de hilarante diálogo con el público, incorporando las reacciones de este a su interpretación, como sucede en los espectáculos de *stand-up*.

En el caso de Gila, con la burlona ironía desde la que narraba toda la tragedia autobiografista de sus monólogos, o incluso con sus fingidos diálogos a través del teléfono, convocaba de alguna manera, y por primera vez, esa divertida atmósfera de desgarrada intimidad tan habitual después en la comedia de *stand-up*. En su última actuación, precisamente en *El Club de la Comedia*, en la que interpretó uno de sus más legendarios monólogos, fue en la que, al terminar, y con el público en pie para aplaudir, el cómico interrumpió la ovación para decir aquello de: «No me quiero ir sin antes decirles que les quiero mucho. Gracias. Buenas noches». Es posible pensar que aquella vez fue la primera vez en televisión en la que se veía claramente una de las características fundamentales de la comedia de *stand-up*: la del vínculo emocional con el espectador.

¿Qué pasó en 1999 para que se produjera aquel envenenamiento masivo de comedia de *stand-up* del que todavía hoy no nos hemos recuperado? ¿Tuvo algo que ver que ese mismo año se estrenase *Man on the Moon* (Milos Forman), en la que Jim Carrey interpretaba con solvencia al cómico americano Andy Kaufman? Probablemente no.

### 3. 1999

El primer destello de *stand-up* en España nos llegó a través de la televisión, y como consecuencia, junto con otros factores, de los riesgos que asumió un grupo de personas enamoradas del género.

El 1 de marzo comenzaba a emitirse un canal nuevo de origen estadounidense al que llamaron Paramount Comedy (después sería Comedy Central), que ofrecía una programación temática orientada exclusivamente al humor, y cuyo buque insignia terminaría siendo precisamente un espacio de producción propia llamado *Nuevos Cómicos* en el que aparecían unos tipos, entonces desconocidos, haciendo *stand-up*.

La aparición de este canal está directamente relacionada con un cambio en la tecnología de transmisión de señales de televisión, que tuvo «un impacto directo e inmediato sobre la cantidad y, por lo tanto, también sobre la variedad de oferta de los productos televisivos», tal y como explica Miguel Salvat (2017: 15), que fue quien dirigió todo aquel delicado proceso.

Básicamente, Paramount Pictures, que pertenecía al grupo Viacom, quería ofrecer un canal, distribuido por Sogecable y todos los demás operadores de cable en España, y que dicho canal estuviese dedicado completamente al humor. Esto permitió acceder a un catálogo de *sitcoms* y estrenos del propio estudio, pero los directivos españoles querían encontrar un producto exclusivo del canal que le otorgase una identidad y, en consecuencia, un verdadero valor. Como el presupuesto que tenían era muy pequeño, y como a los responsables del canal en aquel entonces (Miguel Salvat y Felipe Pontón; enseguida se uniría Antonio Trashorras) les encantaba el *stand-up*, se propusieron la titánica tarea de crear «una especie de piscifactoría de alevines que atraería a gente con poco sentido del ridículo, muchas ganas y confianza en su propio talento, y con las agallas suficientes como para subirse a un pequeño escenario con la intención de hacer reír al público» (Salvat, 2017: 19). Es decir: se decidieron a emprender todo el largo recorrido que supone formar cómicos de *stand-up* partiendo de cero. Enseñarles a escribir sus propios guiones, pulirlos, probarlos, retocarlos, probarlos otra vez y presentarlos en directo en una sala para grabarlos y emitirlos en el canal.

Aquella apuesta fue presentada a los directivos americanos como una especie de «programación intersticial que, junto con algunas autopromociones y anuncios de publicidad, (...) permitieran empezar las series a las horas en punto y a las horas y media» (Salvat, 2017: 20), debido a que los capítulos de las series americanas solían durar 22 minutos. A aquella primera convocatoria acudió Alfredo Díaz enviando una cinta de VHS con una actuación en El Rincón del Arte Nuevo, en Madrid, grabada por una cámara de seguridad. Dicha grabación sirvió de muestra y modelo para los que fueron llegando después. Díaz, que ya estaba familiarizado con el formato, llevaba un año haciendo actuaciones esporádicas por la capital (en un artículo de *La Guía del Ocio* de aquel entonces le llamaban «el Woody Allen castizo»), tanto en el

desaparecido Café del Foro como en El Rincón, y colaboraba en un programa de Onda Cero en cuyas intervenciones aprovechaba para hacer una especie de *stand-up* radiofónico. En dicho programa fue donde descubrió Contreras a Pablo Motos, a partir de lo cual le propuso ser uno de los cuatro guionistas primigenios de *El Club de la Comedia*. De aquella sección titulada *El observador*, en la que Motos se dedicaba a señalar y reflexionar sobre lo que veía, bebió mucho la fórmula de tipo "No sé si se han fijado...", y variantes, tan frecuente después en los textos de *El Club*.

Enseguida empezó a aparecer gente nueva por las oficinas de Paramount Comedy, los cuales, una vez instruidos en el género, y minuciosamente tutorizados, probaban sus textos en directo (primero en Candilejas, luego en el Colegio Mayor San Juan Evangelista, después en Garibaldi), para pulirlos lo más posible de cara a una grabación. Entre aquellos cómicos pioneros se encontraban Agustín Jiménez, Flipy, Txemi Parra, Víctor Serrano o Joan Domínguez. Más adelante, grabando ya en el plató de la Agencia EFE, Eva Hache o el caso curioso de Paco León<sup>1</sup>. Se incorporaron nuevos cómicos, como Ricardo Castella, David Muñoz o Juan Diego Martín. Gracias a la recomendación de un editor de vídeos, se pusieron en contacto con «un tipo muy gracioso» que andaba produciendo sus primeros vídeos de animación *flash*. Aquel chico se llamaba Joaquín Reyes y, a través de él, contactaron con los entonces desconocidos Ernesto Sevilla, Raúl Cimas, Carlos Areces y Julián López. De Barcelona, aparecieron Ángel Martín y Dani Mateo. Enseguida, otros nuevos cómicos como Ignatius Farray, Pablo Chiapela, Dani Rovira, David Navarro o Don Mauro, precursores de la extensa y variopinta nómina de monologuistas que han ido pasando por el canal hasta el día de hoy.

Siete meses después de la aparición de Paramount Comedy, el 29 de septiembre de ese mismo año, Canal+ emitía en abierto otra nueva propuesta dedicada a los monólogos cómicos: *El Club de la Comedia*. Detrás del proyecto estaba José Miguel Contreras, el cual, a raíz del visionado de *Seinfeld* en Canal+ el verano anterior, pensó en cómo conseguir importar el género a nuestro país. El programa lo produjeron Globomedia y Canal+ conjuntamente, y estuvo dirigido inicialmente por Ana Rivas. Al contrario que su predecesor, este espacio no apostó por recorrer todo ese largo trayecto que supone enseñar a los cómicos a crear su propio material, sino que prefirió contratar a guionistas profesionales para que preparasen monólogos humorísticos que

---

<sup>1</sup> La grabación que hizo Paco León en Paramount Comedy no fue canónica puesto que, en lugar de actuar desde su identidad real, lo hizo a través de un personaje que interpretaba un texto que él mismo había creado para una actividad de sus estudios de teatro. En el canal ni siquiera habían visto la rutina, y convinieron que la hiciese directamente en la grabación (así fue), y ya decidirían qué hacer. Según parece, el número duraba aproximadamente 7 minutos, pero el actor continuó alargando su intervención para así poder cobrar la tarifa de una grabación más larga. El éxito de la intervención propició que se hiciera aquella excepción, en la que ya se apreciaban rasgos significativos del *Luisma*, el popular personaje que le haría después tan conocido. Después, nunca volvió a hacer *stand-up*, salvo en *El club de la comedia*, donde desechó el guion que le habían preparado e interpretó, esta vez como Paco León, un nuevo texto de su propia cosecha.



interpretarían rostros ya conocidos del mundo del espectáculo: actores y presentadores fundamentalmente.

Al primer equipo de guion, formado por Pablo Motos, Laura Llopis, Arturo González-Campos y Juan Herrera, se fueron incorporando nuevos miembros, como Marta González de Vega, Rodrigo Sopena, Jaime Bauzá y Marcos Más, o el ganador del primer concurso de monólogos del programa, Luis Piedrahita. Por aquel certamen pasaron cómicos, entonces casi primerizos, como Eduardo Aldán, Goyo Jiménez, Quequé, Leo Harlem, Dani Delacámara, El Monaguillo o Eva Hache. El éxito del programa fue rotundo, y al año siguiente recibió el Premio Ondas al programa más innovador. A raíz de la enorme acogida que generó, se produjeron espectáculos para teatro<sup>2</sup>, como *5hombres.com* (septiembre, 2000), *5mujeres.com* (agosto, 2002), *Hombres, mujeres y punto* (septiembre, 2004), así como una gira permanente con actuaciones de cómicos profesionales bajo el nombre de *Las Noches de El Club de la Comedia*.

Las emisiones de estos dos programas tuvieron un éxito abrumador. En el caso de *El Club*, el acceso fue más inmediato debido a que se emitía en una cadena generalista; en el de *Nuevos Cómicos*, pese a que las grabaciones se repetían a menudo, su llegada al gran público se produjo gracias a las grabaciones pirata que subía la gente a una incipiente plataforma de acceso gratuito llamada YouTube.

Mención especial merece la profusa labor de un tipo llamado Antonio Castejo, que subió infinidad de estos vídeos, propiciando que el acceso a los monólogos de Paramount no quedara acotado exclusivamente al público minoritario que pagaba el canal, sino que, a través de millones de visualizaciones, alcanzaran una notoriedad y un reconocimiento muy superior al que les procuraba la cadena. Aquellos vídeos, hoy eliminados por voluntad expresa del grupo Viacom, contribuyeron significativamente no solo en la difusión del género y en la paulatina consolidación de algunos cómicos que empezaban a ser muy conocidos a través de YouTube, sino que además facilitaron que algunos de ellos terminaran grabando en *El Club de la Comedia*, y que proliferara talento nuevo que acudía a las oficinas de Paramount Comedy buscando su oportunidad en algo que ya no les pillaba de nuevas: empezaba a haber referentes.

En conclusión, la casi simultánea aparición de *Nuevos Cómicos* y *El Club de la Comedia*, con sus significativas cifras de audiencia en el segundo caso, y la enorme difusión clandestina del primero, propició que, en un lapso muy breve de tiempo, el nuevo género dejase de ser desconocido y, casi de forma inmediata, eclosionara de un modo abrumador.

---

<sup>2</sup> Miguel Sosa planteó la posibilidad de llevar la idea de *El Club* a los teatros, y se hicieron algunas representaciones, incluidas una veintena de funciones dentro de la Red de Teatros de la Comunidad de Madrid.

#### 4. LAS SALAS

Mientras tanto, la escena de los espectáculos de bar y de trinchera no era inexistente. Dentro de la veterana tradición de las variedades, en toda su diversidad, había ya un circuito consolidado por el que desfilaban con regularidad todo tipo de humoristas, imitadores, cuentachistes y magos, así como cierta proliferación de espacios a los que acudían cuentacuentos. Dicho sustrato no solo facilitó el aterrizaje del nuevo género del *stand-up* en el que enseguida se convertiría en su territorio natural, sino que, en algunos casos, absorbió parte de todo este talento, de manera que algunos de esos humoristas, imitadores, cuentachistes, magos y cuentacuentos, más pronto que tarde reconducirían su carrera hacia el monologuismo.

Algunos de los nuevos cómicos (en una época en la que, en rigor, todos eran nuevos cómicos), y que ya conocían bien el ecosistema de este tipo de actuaciones, facilitaron la progresiva transferencia artística que se produjo, y salpicaron de esta nueva comedia los lugares en los que aún se reía lo pretérito.

Uno de los casos más significativos fue el de un ya experimentado ilusionista llamado José Luis Izquierdo, conocido como Mago More, y la extensa red de locales de directo cuyas puertas abrió con su reciente adscripción a la comedia de *stand-up*, y su relación profesional con cómicos como Luis Piedrahita, Flipy, Arturo González-Campos, Pablo Motos o Eduardo Aldán, y todo ese grupo primero de cómicos de directo que no empezaron cobrando en euros, sino en pesetas.

Salas que antes ofrecían chistes o trucos de magia, como Reciclaje, Andévalo, Delicatessen, Berlín Cabaret o La Chocita del Loro, enseguida dieron cabida al novedoso experimento del monólogo cómico en el que el discurso autoficcional de un tipo esencialmente ridículo se centraba no tanto en el ingenio o la floritura, como sí en una sorprendente y divertida capacidad de observación. Programaciones a las que se fueron incorporando nuevas voces que venían del mundo de la interpretación, de la magia, o incluso guionistas de *El Club* que, en el proceso de probar el material que escribían para los invitados al programa, se empezaron a plantear defenderlo ellos mismos. Y, de hecho, así sucedió en casos como el de Pablo Motos, Marta González de Vega, Arturo González-Campos o Luis Piedrahita, con rutinas memorables que quizá demostraron una vez más que, en la comedia de *stand-up*, la autoría del propio texto es esencial.

Al tiempo, también la creciente nómina de monologuistas novatos de *Nuevos Cómicos* necesitaba probar su material con público en directo para saber qué bromas funcionaban y cuáles no, y acudían constantemente a estas salas de heterodoxa cartelera, como Garibaldi (1999) o Galileo Galilei (2000), o La Chocita del Loro (2001), que terminó dedicando su programación íntegramente al *stand-up*. Otras salas nuevas se fueron sumando progresivamente, a medida que se iba extendiendo el fenómeno de los monólogos.

Enseguida se gestó una especie de circuito de locales pequeños y medianos en los que se programaba comedia de *stand-up*, por los cuales iban pasando estos nuevos cómicos con sus espectáculos. Algunas salas venían precisamente de ofrecer café-teatro, o variedades; otras eran pubs o discotecas que habilitaban un escenario en la medida de sus posibilidades, y se lanzaban a sostener, semana tras semana, toda una programación anual. Seducidos por el eficaz reclamo de la actividad, surgieron todo tipo de espacios, como restaurantes, centros culturales, ayuntamientos, hoteles, chiringuitos de playa... Durante varios años, en España, no había ciudad, pueblo, municipio o pedanía que no tuviera un local donde se hicieran monólogos<sup>3</sup>.

Es decir: de manera prácticamente espontánea, proliferó un gran número de espacios en los que actuar, y que formaban parte de lo que se conocía como el circuito nacional de comedia, o, directamente, el circuito, gracias al cual los cómicos, junto con las actuaciones puntuales que iban consiguiendo por su lado, podían asegurarse una serie de fechas en los cada vez más locales que, desperdigados por todos los rincones del país, iban consolidando su programación. Surgió así la escena del *stand-up*.

Los lugares eran tan diversos y las agendas con las fechas se cubrían de un modo tan aleatorio que, durante varios años, dedicarse a la comedia de *stand-up* significaba, básicamente, viajar. En algunas zonas, la efervescencia de estas salas era tal que germinaron igualmente pequeños circuitos de locales que compartían los gastos del cómico para rentabilizar más el viaje: todos salían ganando. En el peor de los casos, un monologuista podía tener que cruzarse la península varias veces en un mismo mes para poder cumplir con sus bolos<sup>4</sup>.

Sucedía a veces que se programaba comedia en dos o más locales en la misma zona: surgió entonces el concepto de exclusividad como una suerte de fidelidad

---

<sup>3</sup> La voz 'monólogo' es la que triunfó en el uso de los hablantes para referirse al género *stand-up comedy*, quizá atendiendo solo o demasiado a su puesta en escena (un tipo en un escenario hablando solo), y no a otros elementos de su poética que entran en conflicto con tal simplificación. Especialmente el hecho de que la comedia de *stand-up* tenga, antes que un carácter *monológico*, una naturaleza *dialógica*, conversacional, de intercambio de información entre el cómico y el público, aunque no siempre sea información lingüística. La opción de 'monólogo' desatiende también ciertos matices esenciales que la expresión *stand-up comedy* ofrece, como el hecho de que sea una comedia que se hace *de pie*, las connotaciones sociológicas de la acción de *levantarse*, de *rebelarse*, así como cierta etimología que lo asocia con el boxeo, entendiendo este tipo de subgénero dramático como una actividad de una extremada dureza en la que el artista, en algunos casos, puede llegar a exponerse de una manera dramáticamente salvaje. Junto con monólogo, el término 'monologuista' para referirse a aquel que hace monólogos es la que está más extendida, aunque no es raro el uso de 'cómico', con todos los problemas que su polisemia implica.

<sup>4</sup> Al ser un género nuevo, y como la mayoría de las primeras actuaciones, en lugar de representarse en un mismo sitio, iban cambiando de lugar constantemente, la palabra 'bolo', normalmente empleada para «cada una de las funciones ofrecidas fuera de temporada en distintas poblaciones (...) por un artista», según *DRAE*, en el contexto de la comedia de *stand-up* son muchos los que la emplean prácticamente como sinónimo de 'función', 'actuación' o 'representación'.

empresarial hacia la sala, interfiriendo en cierto modo en la competencia que se hacían unas a otras.

Inicialmente, los únicos ejes que sustentaron el primer y rudimentario criterio programático eran dos: si el cómico funcionaba y si la gente lo conocía. Al principio, sobre estos datos se articulaba todo el entramado de cachés y programaciones. Los propios cómicos recomendaban nombres de otros cómicos allí donde actuaban, destacando, como es lógico, a aquellos con los que tenían más afinidad. La selección de los cómicos se basaba en recomendaciones, vídeos y, poco a poco, haber grabado en *Nuevos Cómicos* o en *El Club de la Comedia* fue adquiriendo un valor prescriptivo y garantista de cierta calidad. Las propias salas, en infinidad de casos, usaban directamente el logotipo de Paramount Comedy como elemento incentivador para vender entradas, y, para el cómico anónimo que intentaba distinguirse y significarse en una industria que premia y reivindica distinción y significado, la mera pertenencia a la cantera del canal era empleada como una suerte de aval de fiabilidad, autenticidad y resultado.

El descontrolado éxito del formato provocaba frecuentemente que en un mismo cartel coincidieran cómicos de toda índole. Sin entrar en charcos sobre gustos y calidades, y sin olvidar que no existe monologuista que no haya empezado siendo un amateur, y sin que lo haya sido durante mucho más tiempo del que pensaba cuando todavía lo era, sucedía frecuentemente que en un mismo cartel convivía el humorista más primerizo con algunos de los más veteranos, así como una nutrida oferta de todo tipo de actividades, como un bingo, un cantautor, un cuentachistes o un espectáculo de magia. Por un mismo escenario podía actuar un día el cómico más original e innovador de la factoría de Paramount, y otro día un tipo cuyo mérito residía en haberse aprendido algunos textos de otros que había visto por ahí, sin que eso significara que al primero la actuación le fuera mejor que al segundo, ni que acumular horas de escenario evitase el imprevisible bochorno de una función que sale mal, lo que en el gremio se conoce como pinchazo. Pese a la incipiente fama de la comedia de *stand-up*, el público todavía no sabía muy bien a qué atenerse, y en no pocas ocasiones las programaciones las salvaba antes un cuentachistes que un monologuista.

Junto con la tarea de entretener y divertir al público en cada actuación, y como consecuencia de que la inmensa mayoría de las representaciones tuvieran lugar en espacios propensos a todo tipo de ruidos y distracciones, donde no era habitual ver ningún tipo de espectáculo, algunos monologuistas, programadores y dueños de locales asumieron, consciente o inconscientemente, cierta tarea de educación (por así decir) del público, a riesgo de perder espectadores por el camino. La tarea no era sencilla ni agradable, y consistía, básicamente, en conseguir el silencio necesario para que la representación luciera lo más posible, logrando poco a poco la atmósfera necesaria para que las rutinas no perdieran fuerza y el espectáculo fuera lo más divertido posible. Este proceso se logró, además de pidiendo silencio cuando fuese

necesario, tomando una serie de medidas dignificadoras, no siempre fáciles de soportar para los empresarios, como el cobro de una entrada, o la defensa de una programación semanal fija.

El tiempo premió dicho esfuerzo, logrando que algunas salas adquiriesen cierto prestigio y ofreciendo espectáculos que, en consecuencia, resultaban mucho más satisfactorios, tanto para el cómico como, sobre todo, para el público. Algunas de aquellas salas<sup>5</sup> disfrutaron con creces de las bondades de aquel proceso y, para los monologuistas, actuar en dichos escenarios se convertía en un acontecimiento enormemente gratificante, permitiéndoles ocuparse por entero de la actuación, sin estar pendiente de ningún otro tipo de asunto. Otras, en cambio, fueron perdiendo fuelle a medida que el espectáculo se fue descuidando, llegando incluso a desaparecer.

Algunas salas directamente se especializaron casi exclusivamente en los espectáculos de *stand-up*, con una programación prácticamente diaria, y en la que los cuentachistes, ilusionistas, *showmen*, cantautores y demás artistas que antes copaban la noche de los escenarios de trinchera, iban siendo sustituidos por cómicos que, aunque igualmente desconocidos por el gran público, acudían cada día con espectáculos genuinos, completamente originales, urdidos palabra por palabra de forma única, irreplicable. Salas como Ópera, en Valencia, Clan Cabaret, en Alicante, el Beer Station, en Madrid o, especialmente, La Chocita del Loro, que empezó con una pequeña sala en el barrio de Carabanchel, y enseguida se convirtió en el templo de la comedia nacional, abriendo sedes en el barrio de Salamanca y en un teatro en la Gran Vía de Madrid, junto a puntuales sucursales en ciudades como Bilbao, Almería, Málaga o Valencia, así como coordinando programaciones temporales en teatros de toda España.

Tanto para las grabaciones de televisión, como para los espectáculos en directo, los cómicos necesitaban, como se ha dicho, probar previamente el material con público real para ver las reacciones e ir perfeccionando los chistes. Al principio, algunos cómicos incrustaban las novedades directamente en sus actuaciones. Algunos aprovechaban las breves intervenciones en las que se presentaba al siguiente artista para ir limpiando, mejorando y madurando el material. Algunos locales empezaron a ofrecer directamente espectáculos de prueba de texto, auténticos laboratorios para rodar el material o directamente experimentar todo tipo de rutinas, que es el nombre que se utiliza en comedia para referirse a los bloques temáticos o chistes de desarrollo largo.

---

<sup>5</sup> Por poner algunos nombres: El Paso (Talavera), el Templo de Buda (Palma), el Beer Station (Madrid), Ópera (Valencia), Teatro Pereyra (Ibiza), Da Luxe (Zaragoza), La cochera (Málaga), Texaco (Alicante), Piratas (Barcelona), El rincón del Erizo (Valladolid), la nutrida nómina de locales del circuito de Café Teatro de Valencia, Puerto Príncipe (Albacete), Limerick (Rentería), el Café Teatro y el Café España (Valladolid), y todas las sucursales de La Chocita del Loro (Madrid).

A falta de un estudio riguroso de todo este proceso, cabría destacar algunos casos, como el del desaparecido Handyman, en Madrid, en la Plaza del Carmen, donde Ignatius Farray, recién llegado de Inglaterra, y enamorado de un género que acababa de descubrir, convocaba cada semana una sesión de micro abierto que frecuentaban cómicos como Borja Sumozas, Jorge Segura, Fernando Villena, López, el legendario guionista Javier Jurdao, Sandra Marchena, Gustavo Biosca y Miguel Esteban. Estas fructíferas reuniones fueron cambiando de sede, pasando por la sala Garibaldi, cerca de Sol, el sótano del Triskel, en Malasaña, o, algunos lunes, en la sala El Hebe de Vallecas. Dicha inercia propició que en enero de 2009, en el Beer Station de Madrid, Jorge Segura iniciara el Madrid Comedy Club, convirtiéndose en una de las citas habituales de todos los cómicos que estaban trabajando en material nuevo. Por allí pasaban algunos de los mejores micrófonos del momento, como Luis Álvaro, Kaco Forns, Ignatius Farray, Luismi, Esther Gimeno, Jaime Pastor, Nene, Álvaro Carmona, Carolina Noriega, Susi Caramelo, Richard Salamanca, Enrique el Grande, Miguel Miguel, Raúl Massana, Raquel Sastre, Charlie Under, y todos aquellos que se enfadarán conmigo porque me he olvidado de nombrarlos.

En Albacete, el legendario local de comedia Puerto Príncipe (2002) también era sede no solo de las actuaciones de toda esa fértil generación de cómicos manchegos (Reyes, Sevilla, Cimas, Jiménez, López), sino que, en ocasiones, acogía espontáneos espectáculos en los que se probaba el material recién escrito.

En Almería, un local de espectáculos con solera llamado El Zaguán (1982) hacía hueco en su precioso y decadente escenario para que algunos cómicos, por aquel entonces de nuevo cuño, como Paco Calavera o Pepe Céspedes, se probaran como monologuistas.

Algo parecido ocurría en el Llantiol o en la sala Lunatic, en Barcelona. El Olvidadero, en Valladolid, juntaba el primer lunes de cada mes a unos recién llegados J. J. Vaquero, Nacho García, Quique Matilla, Álex Clavero o Fran el Chavo.

En Galicia ya había una gran tradición de cuentacuentos (*contacontos*), muchos de ellos humorísticos, y aquel entorno fue idóneo para acoger no solo pruebas de texto, sino también las primeras intentonas de los que probaban suerte con material humorístico de cosecha propia, como Rober Bodegas, David Amor, Miguel Lago, Oswaldo Digón, Luis Pousada o Víctor Grande. Por la zona de Vigo estaban el Aturuxo (Bueu), El Patio (O Grove) o La fábrica de chocolate (Vigo); por La Coruña, lugares como El escondite de Buñuel (después llamado La oficina), o Nexo Deportivo, lugares a los que acudían los cómicos locales a probar material, mientras que al Forum Celticum (La Coruña) venían cómicos ya profesionales, algunos de los cuales ya salían en Paramount Comedy.

Mientras que el Madrid Comedy Club iba peregrinando por diferentes locales, como el Soul Station, el Intruso o el Agrado Cabaret, Farray iniciaba de nuevo otro club de comedia en el piso de abajo del Picnic Bar, en Malasaña, donde también se realizaron las grabaciones de comedia de *Papanatos* (2011) y ahora se realizan las de

*Phi Beta Lambda* (2017), dos formatos que siempre deberemos a Antonio Castelo. También en Madrid, y en paralelo casi al Madrid Comedy Club, un sector de cómicos que apostaba por un estilo de comedia más alternativo se juntaba en un local llamado Laboratorio, en la calle Barco, donde se generaron verdaderas joyas irrepetibles de la mano de Lorena Iglesias, Félix Buenaventura, Julián Genisson, Dani Luque, Pilar de Francisco, Luis Álvaro, Denny Horror, Iggy Rubín, Pepón Fuentes, Fernando Moraño o el inolvidable Juan Carlos Córdoba.

En Valencia, la sala Ópera (2001) destinaba un día a la semana para hacer noches de micro abierto, que después se convirtió en una *comedy jam session*, apadrinada por el ya entonces cómico emergente David Guapo, y frecuentada por humoristas de la talla de Manu Badenes, Rafa Forner, Manu Górriz o Pablo Carrascosa, y en las que cualquiera podía subirse al escenario con material nuevo.

La necesidad de los cómicos por mejorar el material a partir de las reacciones del público favoreció la proliferación de estos espectáculos de micro abierto, hasta el punto de que casi sería imposible recoger aquí los nombres de todos los que han existido, de los muchos que existen en la actualidad. Solo en Madrid, y durante varios años, un cómico podía probar material en alguna sala cada día de la semana, de lunes a domingo y, en según qué casos, varias veces al día.

## 5. EL OFICIO

Como cualquier género centrado en la risa, la comedia de *stand-up* padece también, necesariamente, esa extraña relación que se mantiene siempre entre el público y el humor, esa especie de imprevisible bipolaridad por la que, lo que unas veces resulta hilarante, otras se vuelve intolerable, y la suerte de un chiste, según en qué contexto, puede alternar con facilidad entre la alabanza y la censura, entre la carcajada y el desprecio.

Como es sabido, desde Platón y, sobre todo, desde Aristóteles, no hay filósofo destacado que no haya abordado alguna vez, con más o menos rigor, el asunto de la comedia, sin que la suma de todas esas páginas sirva para legitimar por fin una actividad de la que todo el mundo opina, sin que nadie, al cabo, logre comprender del todo. No es fácil hacer reír, y esto lo sabe bien cualquiera que alguna vez lo haya intentado, pero más difícil es no encontrarse con alguien que, por fin, ha resuelto el enigma de lo que sí y lo que no es gracioso, olvidadizo o ajeno a algunas de las pocas certezas del asunto: no existe una comedia universal, un cómico infalible, una broma definitiva.

En el mejor de los casos, el público simplemente se ríe y, desde luego, no le atañe reflexionar sobre la enorme dificultad que hay detrás de su risa. De ninguna manera va a darse cuenta de que, hasta en las formas más básicas de humor, siempre hay implícito un complejo y delicado equilibrio de elementos que interactúan de

principio a fin, y en dosis asombrosamente exactas. Algo de ingenio quizá, pero sin tropezar con soberbia o vanagloria, tal vez una imprevisible sorpresa que no pierda de vista la premisa, algo de transgresión sin exceder lo aceptable, un ritmo que no aburra pero que no se escape, una claridad que no aterrice en lo simple, un referente original sin que resulte raro, una observación accesible pero nunca evidente. Cadencia, espontaneidad, idoneidad, contexto... La eficaz armonía mientras tanto.

Aprender a hacer reír es practicar un idioma que no es fácil hablar y que no siempre se entiende. La prisa, la mala pronunciación, una palabra mal escogida o un gesto inoportuno pueden disolver la potencia cómica de una broma, y llegar a dinamitar toda la arquitectura del espectáculo. A veces todo depende de una pausa, de una mirada, del tono adecuado, de un detalle imperceptible escondido en la minuciosa relojería de una actuación, imposible de apreciar en medio del alboroto de la risa.

La comedia de *stand-up*, que no esquiva la necesidad de ir aprendiendo todo este malabar, añade además no pocos desafíos.

En primer lugar, el hecho de que, al tratarse de un género autoficcional (la ficción cómica se crea en torno a la supuesta figura real del humorista, sometido casi al mismo pacto que se establece en un relato autobiográfico), todo el discurso ficticio se identifica con el intérprete-autor, provocando que, en ocasiones, dicho discurso no solo se perciba en términos estéticos (como una novela sobre el holocausto), sino éticos (en un chiste sobre el holocausto), entremezclándose para el auditorio los límites entre la persona, el personaje, la realidad y la ficción. Esta ambigüedad constante confiere una autenticidad al monologuista que afecta positivamente en la recepción del público, sensible siempre a esa falta de fingimiento, ese "no saber actuar" del cómico de *stand-up*, pero en ocasiones, cuando la broma es complicada, produce un desconcierto y un rechazo que absorbe completamente a la persona que actúa, desnudo y desprovisto de la distancia y la protección de un personaje.

En segundo lugar, la actuación de un cómico de *stand-up* está constantemente sometida al juicio del auditorio, no solo de manera conjunta, sino prácticamente broma a broma, de la primera a la última y sin excepción, del modo insobornable que solo tiene un juez como la risa, y sin que ese examen se logre aprobar nunca del todo, puesto que, para el cómico, cada nueva actuación supone exponerse otra vez a una nueva intentona. La exposición constante a las reacciones del público es común a cualquier propuesta que tenga que ver con el humor, pero la particularidad del *stand-up* estriba en que, mientras que en una obra de teatro la responsabilidad del fracaso se diluye entre el guionista, el director y el elenco, en un monólogo confluyen los tres sujetos (creador, director e intérprete), amplificando extremadamente las reacciones desfavorables del auditorio cuando algo patina. Con frecuencia, toda esa enorme satisfacción que produce el éxito de una actuación exitosa torna en una desgarradora devastación cuando la risa no llega.



En tercer lugar, y por mucho éxito que tuviera el género en televisión, y por muchas horas de comedia que se iban acumulando en la intrahistoria de los escenarios españoles, las condiciones para actuar no siempre eran las propicias. A los problemas técnicos propios de un lugar donde los espectáculos no eran su principal actividad (un sonido deficiente, una iluminación inapropiada), y donde la hora y el día de la función eran un acontecimiento aislado en medio de una actividad completamente ajena (un bar, un restaurante, una urbanización, un evento solidario), habría que sumar todo un abanico de vicisitudes a las que el cómico se enfrenta en las más de sus actuaciones: el ruido de una máquina tragaperras, la distracción de un televisor encendido, la dificultad para reírse o aplaudir de un público que atiende mientras cena, el legítimo enfado de la gente que no sabía ni que había actuación porque ni siquiera estaba anunciado... En ocasiones, el conflicto de tener que defender un texto que, en su pretensión por ofrecer originalidad y sorpresa, asume el riesgo de plantear ideas a veces incómodas o inusitadas, tratando ciertos asuntos propios de la intimidad desde perspectivas algo subidas de tono, trufado de premisas conflictivas o temas delicados, abordados mediante un lenguaje que, al abandonar pretendidamente el fingimiento del decoro, puede resultar soez en el contexto de un evento de empresa, una boda, una comunidad de vecinos, un restaurante o las fiestas de una localidad, ante un auditorio heterodoxo en el que lo mismo hay personas mayores que venían a ver a un cuentachistes que familias con niños pequeños corriendo por entre las mesas.

Con el tiempo, el cómico se fue desentendiendo de las distracciones de la producción de su propio espectáculo para centrarse con más vigor en los aspectos artísticos del oficio, al tiempo que surgió la necesidad de que alguien gestionara la extraña relación entre el monologuista y la sala que ofrece actuaciones de comedia: apareció la figura del programador, la persona que conocía el tipo de comedia que hacía cada artista y el tipo de público que acudía a cada sala, según lo cual planificaba una estrategia para consolidar la actividad. Todo ello a cambio de una comisión.

Como los cómicos que empezaban a recorrerse la península de punta a punta y de escenario en escenario, surgieron todo tipo de programadores. Los que buscaban el delicado equilibrio necesario para que una sala adquiriese hábito y permitiese ofrecer espectáculos cada vez más elaborados, propuestas algo más atrevidas y arriesgadas con las que sorprender al público, y los que simplemente buscaban mayor solvencia e inmediata rentabilidad.

En algún momento llegó a consolidarse un caché estándar para las actuaciones de cómicos que, si bien no gozaban del privilegio de la fama, su trabajo era considerablemente aceptable, o muy bueno, o, incluso, excelente. Trescientos euros por actuación era la cifra, de modo que, cualquier cómico con una media de diez fechas al mes, lograba una especie de salario base de unos tres mil euros limpios (en general se trabajaba en dinero negro), lo cual derivó en que, lo que para algunos empezó siendo un ingreso extra que añadir a los honorarios de su profesión, terminó siendo su principal actividad: empezaron a proliferar los cómicos profesionales. Junto

con los honorarios convenidos (los gastos del viaje no siempre se cubrían), solía proporcionarse también lugar donde alojarse, propiciando la fecunda expresión que tan familiar resultó enseguida ya en el gremio al hablar de caché: trescientos más hotel.

Mientras tanto, Paramount Comedy seguía manteniendo su arriesgada apuesta inicial de crear contenido para su cada vez más consolidado *Nuevos Cómicos*. El proceso consistía, por un lado, en mantener la cantera inicial generando material nuevo y, por otro, descubrir nuevos talentos (gente que mandaba textos y vídeos a las oficinas, recomendaciones, búsqueda por las salas) con los que trabajar de manera personalizada para lograr un producto de calidad. Para ello, el cómico contaba con una especie de asesor que le orientaba a partir de lo que previamente ofrecía mediante grabaciones en directo y reuniones en las que pulir el texto, el personaje y la puesta en escena. Una vez se consideraba completado el proceso, se grababa en directo para poder emitirlo en el canal. De manera natural, la grabación (y emisión) en el canal se convirtió en una especie de aval de profesionalización, y la criba que se hacía supuso, como apuntábamos, una labor en cierto modo prescriptiva: durante un tiempo al menos, grabar en Paramount Comedy suponía, en gran medida, el reconocimiento de que un cómico, ahora sí, era profesional.

Las grabaciones primeras, las de prueba, tenían lugar en diferentes locales, algunos de los que ya tenían una programación propia de comedia, otros buscados para la ocasión. Las grabaciones definitivas tenían lugar primero en un estudio de grabación, luego en escenarios reales, como una salita acristalada del hotel Emperador, o la discoteca Joy Eslava, en Madrid, la sala Astoria de Barcelona, o el teatro Barceló, de nuevo en la capital.

La creciente popularidad del programa que, como hemos visto, no tenía enormes datos de audiencia por ser un canal de pago, pero que se vio amplificadas por las grabaciones que se colgaban en *YouTube* y que, en algunos casos, lograron generar una cifra apabullante de visualizaciones, provocó que algunos de aquellos cómicos empezaran a ser realmente conocidos, consagrando algunos de aquellos vídeos, como el famoso monólogo de *Los americanos*, de Goyo Jiménez, *El macho español*, de Agustín Jiménez, o memorables fragmentos de Joaquín Reyes, Ernesto Sevilla, David Guapo o Raúl Cimas.

Todo este proceso condujo a que, desde el canal, se produjeran espectáculos teatrales en los que participaban varios cómicos cada vez, y que convocaban un nutrido número de espectadores. Formatos como *Las noches de Paramount Comedy* o *Diez cómicos diez*, tuvieron una acogida sensacional y, necesariamente, elevaron el vuelo artístico de un producto que había comenzado en el fragor de los bolos anónimos, y que ahora gozaban de la dignidad de un auténtico teatro.

Al mismo tiempo, *El Club de la Comedia*, que inicialmente había optado por ofrecer textos temáticos guionizados defendidos por alguna celebridad, abrió sus puertas a la búsqueda de nuevas voces por medio de concursos, o incluyendo

actuaciones de algunos guionistas del programa en sus grabaciones. En este proceso, despuntaron algunos cómicos, hasta ahora desconocidos, como los guionistas ya mencionados, así como algunos de los artistas de la factoría Paramount Comedy.

Entretanto, la emisión del programa en canales generalistas, y arropado desde el principio por sus elevadas cifras de audiencia, propició la difusión del género, su aceptación y, en consecuencia, que en ese circuito de bares, restaurantes, locales y discotecas en donde se programaba *stand-up*, el público estuviese familiarizado con el género. En contrapartida, el hecho de que las rutinas que se presentaban en el club fueran temáticas, y en gran medida estuviesen defendidas por famosos, alimentó la idea de que siempre tuviese que ser así, así como la creencia de que los cómicos no eran realmente los autores de su propio texto. Tal vez el hecho de que cada monólogo del programa estuviese constreñido a un guion, que en ocasiones se notaba en detalles sutiles, como las veces que el público se anticipaba al remate de la broma y, aún así, el intérprete, ajeno a la interacción inmediata y constante con el espectador, no se salía del texto, propició el concepto de que aquello en realidad eran monólogos, en sentido estricto, desatendiendo al rasgo dialógico del género en el cual, constantemente, el cómico, aunque parte de un guion inicial, modifica tanto el texto como la interpretación, en función de cada reacción inmediata del auditorio.

## 6. LA CRISIS

A raíz de la crisis económica del país del año 2008, la industria del ocio y entretenimiento se vio letalmente afectada. La afluencia de público se vio mermada considerablemente hasta el punto de que gran parte de los locales del circuito, incapaces de hacer frente a los gastos de la actividad, dejaron de programar. Esta caída progresiva de espacios profesionales, junto con el notable aumento en la nómina de candidatos que pretendían hacer carrera en la comedia, tuvo, posiblemente, varias consecuencias.

En primer lugar, la proliferación de locales a los que los cómicos acudían de forma gratuita exclusivamente para probar material o, en muchos casos, mantener esa especie de ralentí necesario para no perder músculo interpretativo.

En segundo lugar, surgieron numerosas salas que, en lugar de ofrecer una programación profesional cuyos gastos no podían cubrir, organizaban concursos de comedia donde se aseguraban, por un lado, actuaciones gratis de cómicos que iban peregrinando por estos concursos para, de algún modo, ir haciendo currículum; por otro lado, se beneficiaban de la presencia de los amigos y familiares de los concursantes que, a falta de otras oportunidades, acudían a la función para ver actuar a sus conocidos. Varios incluían el incentivo de un premio del público, reforzando así la estrategia. Algunos de estos concursos ofrecían premios en metálico, trofeos, la contratación de una actuación en el local; otros simplemente otorgaban el prestigio

de la victoria en reconocimiento a una calidad de la que, indirectamente, podrían beneficiarse.

En tercer lugar, aunque no siempre, la disminución de actuaciones en algunos profesionales, acaso acostumbrados a un poder adquisitivo en recesión, y aprovechando la creciente demanda de gente que quería probar, así como los que, por el mismo motivo, perdieron flujo laboral, especialmente en actividades en cierto modo afines, como en la interpretación o el espectáculo, surgieron varias escuelas de comedia que ofrecían una formación en el oficio. En dichas escuelas se enseñaba técnica de escritura, puesta en escena, asesoramiento práctico para afrontar las dificultades propias del mundillo, así como actuaciones con público real en locales de comedia. Al tiempo, los alumnos trabajaban uno de los pilares básicos de la vida del cómico, que es el de crear relaciones y establecer vínculos, contactos que a la larga podrían disminuir la necesaria dosis de soledad que implica la actividad. Algunos de los alumnos que pasan y pasaron por esas escuelas lograron fraguarse un camino, incluso una carrera, y hoy forman parte de ese privilegiado oasis de cómicos que pueden dedicarse exclusivamente a la comedia.

En cuarto lugar, la caída en picado de lugares en los que actuar sirvió de criba natural para que la comedia profesional se especializara, desbrozando un panorama heterodoxo y desigual, de manera que, aunque no siempre con justicia, los pocos escenarios que soportaron el chaparrón fueron seleccionando a aquellos cuyos espectáculos, por la razón que fuera, les resultaban más solventes.

En quinto lugar, la acusada disminución de la demanda de cómicos a consecuencia de dicha caída en picado, y el hecho de que las pocas salas que se mantenían contaban ya con una programación completa que dejaba fuera a muchos otros cómicos, surgieron algunos circuitos alternativos en los que bajó drásticamente tanto el caché de los espectáculos como la calidad de los monologuistas, provocando en algunos casos que las salas que sobrevivieron empeoraran las condiciones económicas de un mercado desequilibrado por la situación. Algunas de estas salas aparecían y desaparecían como champiñones, desalentadas por el golpe de una programación en algunos casos grotesca, donde abundaba un cierto tipo de compadreo y vasallaje mediante el cual los cómicos que, por lo que sea, habían quedado fuera del circuito, o que directamente nunca habían entrado, se intercambiaban los bolos como cromos, ajenos a cualquier otro criterio que no fuera un oportuno *quid pro quo*.

En sexto lugar, el desangelado panorama de locales en los que trabajar supuso que varios monologuistas no pudieran mantenerse solo con las actuaciones, por lo que hubo un incremento notable de cómicos que diversificaron y entraron en el mundo del guion, especialmente para programas de televisión, y más especialmente para programas de televisión humorísticos, lo que supuso una notable mejoría en la originalidad y la calidad de los chistes, en gran medida debido a que un cómico de escenario, aunque quizá no tuviera la formación de un guionista profesional, sí que

contaba con ciertas aptitudes muy eficaces, adquiridas precisamente mediante la exposición abrumadora que supone una actuación en directo, y que estaban ahora al servicio de procurar una densidad de risas, un ritmo, una sorpresa muy potente en televisión.

## 7. AHORA BIEN

Hoy en día, no hace falta prestar mucha atención para reconocer la magnitud de la transformación que ha supuesto en gran medida todo este proceso: las huellas dactilares de la comedia de *stand-up* están por todas partes.

Solo en el cine, y en concreto en cuanto a la interpretación, su presencia es abrumadora. Quién sabe si la industria del celuloide, entre los millares de actores con una formación sólida y un currículum destacable, encuentra en el cómico de escenario una veta interpretativa determinada, una mezcla recóndita de carisma, tristeza y fragilidad que otorga al personaje ese halo misterioso que produce en el espectador complicidad y afecto. Conocemos los casos más celebrados de los Estados Unidos<sup>6</sup>, pero las producciones patrias no se quedan cortas. Cabría preguntarse cuántos de estos monologuistas, cuando defendían una actuación a medianoche, en el pequeño bar lleno de borrachos de un recóndito pueblo mesetario de vete a saber qué provincia, se imaginarían que acabarían protagonizando ficción en la gran pantalla. Nombres como el de Ernesto Sevilla, Joaquín Reyes, Raúl Cimas, David Guapo, Goyo Jiménez, Javier Jurdao, Berto Romero, Julián López, Andreu Buenafuente, Carlos Areces, Secun de la Rosa, Eva Hache, Agustín Jiménez, Mauro Muñoz de Urquiza (Don Mauro), Ángel Martín, Mago More, Leo Harlem, Santi Rodríguez, Pablo Chiappella, Hovik, Carlos Librado (Nene), Ricardo Castella, Paco Calavera, Salva Reina (Chuky), etc.

Especial relevancia tuvo la interpretación de Dani Rovira en *Ocho apellidos vascos* (2014), en la que no faltaba la acción en la que el malagueño se dirigía a un grupo de personas con un megáfono y resultaba inevitable imaginar que el hilarante magnetismo que se alcanzaba en la escena se lo debía todo al animal de escenario en el que se convirtió como *stand-up*. Junto con el Goya al mejor actor revelación, aquel papel catapultó su carrera de un modo desmesurado.

Menos glamurosa, pero igualmente nutrida, es la nómina de monologuistas que han intervenido en otras facetas del séptimo arte, como la dirección, la producción y, especialmente, la escritura de guiones. Marta González de Vega, Carlos Clavijo, Luis Piedrahita, Javier Jurdao... son solo algunos nombres.

---

<sup>6</sup> Nombres como el de Richard Pryor, Robin Williams, Billy Cristal, Woody Allen, Eddie Murphy, Steve Martin, Jim Carrey, Adam Sandler, Chris Rock, o los británicos Ricky Gervais y Eddie Izzard. Si bajamos solo un escalafón mediático, la lista es interminable.

Desde hace ya unos años, y sobre todo en este momento, la presencia de cómicos de *stand-up* en televisión es absolutamente abrumadora<sup>7</sup>, tanto en pantalla como en las salas de guion, en programas de humor y en tertulias de actualidad, presentando o haciendo de colaboradores y corresponsales, como jurado y como concursantes, entrevistando o siendo entrevistados, protagonizando una serie o un anuncio, actuando en galas, o presentándolas. Casi a todas horas, casi en todas las cadenas. En el caso de Movistar+, el porcentaje es impresionante. Cuando se les antepone a periodistas de carrera, guionistas profesionales, presentadores, celebridades o reconocidos artistas, algo han visto los que saben hacer televisión en el imprevisible modo de comunicar de un monologuista de la legua, algo encuentran en las estructuras, la retórica y el tono de sus guiones.

Algunos casos han sido especialmente reseñables, como la participación de Ángel Martín en el programa *Sé lo que hicisteis* (2006-11), en donde el tono de sus intervenciones logró que un espacio de sobremesa de una cadena generalista se convirtiera poco a poco en un programa de culto lleno de ironía, inteligencia y carácter.

Tan larga sería la lista de cómicos que trabajan en televisión como casi la de los que lo hacen en la radio, y no precisamente en diales de pocos oyentes. Escriben, dirigen, participan, acumulan algunos de los mejores premios del sector, llegan cada día con otra broma nueva. De nuevo, algún sonido han escuchado en esas voces los que deciden cómo quieren que suene su emisora.

En paralelo, crece el número de contrataciones de cómicos para eventos, cenas, congresos, fiestas, ferias y acciones promocionales. Para actuar, para presentar una entrega de premios, para hacer de maestros de ceremonias de una gala, una convención, un aniversario. Desde los rostros más conocidos hasta uno que sabe de alguien que vio actuar una vez y ha conseguido su contacto, el monologuista ha encontrado un lucrativo nicho donde utilizar la potencia humorística de su profesión al margen de carteleras y programaciones.

En cuanto al directo, que es el espacio natural en el que respira el cómico de *stand-up*, los espectadores que busquen monólogos cómicos pueden recorrer de arriba abajo todo el escalafón de ofertas y escenarios, desde el teatro de mil localidades hasta el sótano de un bar en el que un cómico ejerce de maestro de ceremonias, dando paso cada vez a todo un ramillete de cómicos de nuevo cuño mientras que en el camerino, que en realidad es un almacén lleno de botellas, la bohemia monologuística trama toda su comedia.

Solo en torno a la Gran Vía de Madrid, que es posiblemente el área urbana con mayor densidad de espectáculos de *stand-up* de toda Europa, tienen lugar cerca de 50 representaciones a lo largo de la semana. Pese a la falta de atención que le prestan

---

<sup>7</sup> El profesor Javier Rodríguez Pequeño propone un panorama que ilustra esta realidad: <https://theconversation.com/los-comicos-invaden-radios-y-televisiones-quien-como-y-por-que-120309>

las publicaciones culturales dedicadas a la escena, el porcentaje de monólogos que exhibe la cartelera es altísimo, en gran medida por la respuesta favorable del público. Algo sucede en las ganas de cada espectador que decide gastarse su dinero para acudir al espectáculo de un escenario vacío desde el que alguien llena más de una hora de función haciendo chistes a través de un micrófono.

A las primeras espadas (a los mejores micrófonos) se les presupone la grandeza, y en la mayoría de los casos basta con pasarse un día para verlos y comprender por qué. Los cómicos con pedigrí que, hasta en una noche mala, el público vacía la platea con agujetas de tanto reír. El ritmo, el *acting*, la presencia, la densidad de las risas y de los aplausos, el estruendo unánime de algunas carcajadas. Los galones, la veteranía, la raza.

Cada cual en sus armónicos, reinan en las grandes taquillas espectáculos como el de Goyo Jiménez, David Guapo, Ignatius Farray, Ángel Martín, Rober Bodegas, Luis Piedrahita, David Amor, J. J. Vaquero, El Monaguillo, Miguel Lago, Paco Calavera, Joaquín Reyes, Ernesto Sevilla, Toni Moog o Álex Clavero. Si consideramos su extraña proximidad, Miguel Noguera. Si respetamos referentes, Faemino y Cansado; si aceptamos variantes, Pantomima Full. Cuando puede, Berto Romero; Dani Rovira siempre que regresa.

En una segunda fila desprovista del empuje de la fama pero con una asistencia de público bastante notable, debido a la enorme calidad de sus espectáculos, cabría mencionar casos memorables, como los de Susi Caramelo, Luis Álvaro, Karim, Marta González de Vega, Andreu Casanova, Nacho García, David Suárez o Virginia Riezu, entre otros.

Atendiendo solo a la cantidad de público que acude, y, en muchos casos, sin que sus actuaciones se alejen un punto del sobresaliente o la matrícula, sería complicado elaborar una lista de los cómicos profesionales desconocidos cuyo espectáculo es maravilloso: son desconocidos. En su anonimato, a veces resulta más complicado discernir la calidad: en ocasiones, lo único que dignifica al comediante es el reconocimiento de la fama, o la paz del dinero. No hace falta mucho rebuscar para toparse de pronto con la inefable rutina de un tipo que no sabías que existía y que, de algún modo, ahora es uno de tus cómicos favoritos. Incluso gente que lleva muy poco y te anticipa el torbellino en el que se convertirá después de un tiempo.

Si los rostros más conocidos de la comedia copan los grandes teatros, resulta especialmente interesante todo lo que sucede por debajo, en el avispero convulso en el que confluyen monologuistas de todas las épocas y estilos, en los locales de micro abierto donde todas las noches de la semana hay alguien que se sube al escenario con material nuevo, en los pequeños teatros y las salas donde sobreviven los cómicos que no han pegado todavía el estirón, que lo están dando todo hasta el punto de que cada día son más incapaces de dedicarse a otra cosa.

La heterodoxia antropológica de las trincheras de la comedia es tan rica y variada que casi es imposible dar con una noche que no sea especial. La magia

decadente del sotobosque del *stand-up* ha consolidado un ritmo y una trayectoria cuyo resultado es, precisamente, el colorido jardín de estilos diferentes de los que disfrutar. De lo más blanco a lo negro oscuro, de lo observacional a lo conceptual, de lo vertiginoso a lo narrativo, de lo vociferante a lo susurrado, de lo chabacano a lo pedante, de lo entretenido a lo catártico, de lo repetitivo a lo insólito. De todo y mucho, cada día, sobre las recónditas tablas de un escenario menor en las que la comedia fluye y se cuestiona, se inmola y resucita.

Que veinte años no es nada y, sin embargo, sí es suficiente para que lo que nació pendiente de una cultura ajena y sin más motivo que el de entretener, haya derivado, en ocasiones, en la acupuntura deslenguada y la violencia conceptual de algunos textos que, lejos de desasosegar al espectador, lo alientan y estimulan. Propuestas que, como ocurre en la poesía de altos vuelos, alcanzan un vigoroso equilibrio de ritmos narrativos e imágenes sugerentes, intuiciones llenas de honda y desgarradora epistemología desde la que parte el juego y el diálogo que conduce a la broma. Palabras y planteamientos que se instalan en el abismo fronterizo entre lo gracioso y lo intolerable, la confianza introspectiva en la que la derrota vibra y ronronea.

Hay insolencia, desvarío, escándalo y ruptura en el cómico de *stand-up*, hay una poética del error exacto y la desviación, una apología a la lucidez de lo mezquino. Egoatría y fragilidad, y el encuentro cómplice con el espectador que acude al lugar donde se abraza el desasosiego y la ignorancia. Hay travesura y devastación, un tono que recuerda a las músicas oscuras de Gustav Mahler, escenas que nos recuerdan la imagen de Paul Klee contemplando, en su infancia, el cadáver de su abuela. Un bufón incómodo que nos convoca al corazón de su relato y que, más allá de sus bromas, la dimensión épica de su narración parece expresar lo más complejo y profundo de su experiencia vital, produciéndose esa conexión que señala Hegel entre lo universal y lo singular.

La comedia de *stand-up*, en ocasiones, es un territorio en el que conviven mansamente la nostalgia y la crítica, tiene el tacto desconcertante de lo deshilachado: el cómico se convierte en cronista de su propia derrota, y algunos de sus chistes son el espejo frágil desde el que nuestro propio reflejo nos desenmascara. La divertida reunión entre la desolación y la esperanza, la artesanía lenta de la introspección, la eficaz retórica de la risa, trufada de latigazos de comicidad de una incuestionable potencia expresiva, entregada a la metáfora, la analogía y la hipérbole, manoseando deliberadamente los riesgos de lo incuestionable y el tabú, empeñados en decir lo que no se puede decir, reconciliándonos, en nuestra extraña diversión, con todo aquello que tememos, como la enfermedad, el dolor y la muerte, pero también la soledad, la identidad, la frustración y la derrota.



**BIBLIOGRAFÍA**

- Ajaye, Franklyn (2002), *Comic Insights. The Art of Stand-up Comedy*, Los Ángeles, Silman-James Press.
- Alés, D. y R. M. Navarro Romero (coords.) (2017), *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Bruce, Lenny (2015), *Cómo ser grosero e influir en los demás*, Barcelona, Malpaso.
- Burke, Peter *et alii* (1999), *Una historia cultural del humor*, Madrid, Sequitur.
- Caroll, Noël (2014), *Humour. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- Cascante, Jorge de (2019), *El libro de Gila. Antología tragicómica de obra y vida*, Barcelona, Blackie Books.
- Freud, Sigmund (2000), *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza.
- Hurley, Matthew M. *et alii* (2013), *Inside Jokes. Using Humor to Reverse-Engineer the Mind*, Cambridge, MIT Press.
- Johnson, Paul (2012), *Humoristas*, Barcelona, Ático de los libros.
- Limon, John (2000), *Stand-up Comedy in Theory, or, Abjection in America*, Durhamz, Duke University Press.
- Robinson, Peter M. (2010), *The Dance of the Comedians*, Boston, University of Massachusetts Press.
- Ruiz Ramón, Francisco (2007), *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra.
- Tafoya, Eddie (2009), *The Legacy of the Wisecrack*, Boca Ratón, Florida, Brown Walker Press.
- Weems, Scott (2015), *Ja. La ciencia de cuándo reímos y por qué*, Madrid, Taurus.
- Zoglin, Richard (2008), *Comedy at the Edge*, New York, Bloomsbury.
- Zupancic, Alenka (2012), *Sobre la comedia*, México, Paraíso.



# UN CÓMICO, MÚLTIPLES PERSONAJES: ENTRE EL BUFÓN Y EL PREDICADOR

Carlos Gutiérrez Bracho

*Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes (CECDA)*

*Universidad Veracruzana, México*

cagubra@gmail.com

En el corazón de Madrid existe una iglesia *sui generis*, por llamarla de alguna manera. Tiene imágenes sagradas, como la mayoría de los templos. Hay retratos de «santos» que no hacen milagros y mártires, aunque está prohibido que alguna persona llegue con la intención de ser fiel a la «religión» que ahí se profesa. Se conoce como El Paticano y se encuentra en uno de los barrios más particulares de la capital española: Lavapiés, una zona que mantiene una condición de marginalidad, donde vive una importante población migrante, un barrio donde se pueden encontrar habitantes de decenas de nacionalidades. El *diario.es* ha definido al Paticano con el oxímoron de «primera iglesia atea», aunque también se ha referido a ella como producto de un acto de rebeldía e inconformismo (Corroto, 2012).

El fundador de este templo, Leo Bassi, es un artista de origen italiano con una larga tradición circense que se remonta a seis generaciones. Su padre trabajó en Estados Unidos, junto a humoristas célebres, como Groucho Marx, Louis Armstrong y Ed Sullivan (Asociación Cultural CSN Producciones, 2007: 84). Bassi se decanta por la provocación:

A través de los años ha hecho estragos en Las Fuerzas Aéreas Italianas, La Defensa Civil Alemana, los bomberos suizos y holandeses, ha engañado al Alcalde de Tashkent (Uzbekistan), lanzó una tarta a la cara del Alcalde de Montreal, montó un espectáculo de circo con 22 grúas en Barcelona, ha sido detenido 11 veces y le está prohibida la entrada de por vida en el prestigioso Anne Tyler Hall del Lincoln Center de New York, por comerse un trozo de mierda en el escenario (Asociación Cultural CSN Producciones, 2007: 84).

La actitud provocadora de Bassi lo ha puesto en alto riesgo, en algunas ocasiones. Por ejemplo, en 2006, en el Teatro Alfil de Madrid, un grupo de fundamentalistas católicos le puso una bomba, como protesta por una obra llamada *La revelación*, en la que criticaba el oscurantismo, las sectas y los fundamentalismos. Pretendía hacer un homenaje a los grandes pensadores de la Ilustración y a Voltaire:

Lo que molesta tanto a ciertas personas es la fuerza con la que defiende los valores del laicismo. La obra es básicamente una crítica al monoteísmo del Antiguo Testamento que pone en evidencia sus contradicciones peligrosas, omisiones e inconsistencias: el papel de la mujer subordinando al hombre, el miedo al sexo y el misterio del mandamiento ‘No matarás’ (Bassi, citado en Gómez, 2006: 16).

Además, en el espectáculo, Bassi hacía una crítica humorística de algunos pasajes de la Biblia y denunciaba el apoyo que la Iglesia Católica le había dado a Franco o su ataque a la teología de la liberación (Gómez, 2006: 16), lo que había derivado –días antes del intento de atentado– en protestas de miembros del partido político Alternativa Española (AES), quienes criticaban que se hiciera una «apología del laicismo» (Gómez, 2006: 16); incluso, interpusieron una querrela criminal contra Bassi y los organizadores de *La revelación*.

En 2016, el Paticano también sufrió un atentado. No obstante, en ese sitio el humor y la crítica parecen ser recibidos de manera diferente a *La revelación*, lo que ha permitido que este templo –que también se conoce como Iglesia Patólica– tenga sus puertas abiertas a cualquier persona y que la celebración dominical pueda mirarse libremente desde la calle Travesía Primavera, donde está ubicado. Fue inaugurado el 28 de diciembre de 2012 y, según se lee en su sitio web, está dedicado al «“Dios” Pato de Goma como símbolo de simpatía e inocencia, virtudes imprescindibles para el pensamiento científico, filosófico, y pilares básicos de la comicidad y el sentido del humor».

Los elementos que componen este proyecto, sin embargo, tienen mucho más interés y profundidad que la aparente ocurrencia de adorar a una figura de plástico. Uno de ellos, el humor, es, para Bassi, fundamental en una sociedad; «es el arma de destrucción más poderosa que hay. Cuando uno consigue hacer reír, quita el miedo a los tabús. El oscurantismo se nutre de miedo» (citado en Gómez, 2006: 17). Lo que

me propongo, en estas líneas, es exponer algunas de las razones por las cuales pienso que el discurso cómico de Bassi, en la Iglesia Patólica, va más allá de hacer una simple parodia del dogma católico y recupera elementos de la iglesia católica primitiva, combinados con características esenciales del bufón y de la *stand-up comedy*.

## 1. BASSI Y LA EDAD MEDIA

Leo Bassi tiene una relación estrecha con su pasado familiar. Constantemente externaliza su orgullo por ser integrante de una estirpe de artistas de circo cuya historia se remonta a más de siglo y medio de existencia. De hecho, en la parte de atrás del «altar» de su Iglesia Patólica tiene una especie de capilla con reliquias familiares, donde muestra, a quien quiera pasar a visitarla, un cortometraje filmado por los hermanos Lumière, donde unos de los protagonistas son su tío y su bisabuelo haciendo acrobacias y malabares.

Leonor Cabral ha recuperado algunos datos importantes del pasado de Bassi. Cuenta, por ejemplo, que este artista pertenece a la sexta generación de una familia de comediantes y artistas de circo que provenían de Italia, Francia, Inglaterra, Austria y Polonia. Después de la segunda guerra mundial, como la actividad circense vivía una crisis en Europa, la familia Bassi decidió viajar a Estados Unidos, donde participó en diferentes tipos de espectáculos de variedades. En ese país, el padre de Leo Bassi, su hermana y su cuñado decidieron formar un trío al que llamaron Trío Bassi y donde «eliminaron» todas las referencias al circo europeo. Con este espectáculo de unos 13 minutos de duración recorrieron diferentes sitios de Norteamérica. En una de las giras por Estados Unidos –en Nueva York– nació Leo Bassi, en 1952. El pequeño Bassi hizo su debut, durante un viaje por Australia, a los siete años, con un circo que presentaba un espectáculo «pobre» de *Aladino y la lámpara mágica* (Cabral, 2014: 12). Bassi era el ayudante del genio y, con este trabajo, inició una intensa actividad cómico-escénica, en diferentes tipos de espectáculos y asistiendo a la escuela siempre que le era posible, mientras aprendía el oficio de malabarista.

A los 17 años, ya tenía suficiente dominio para integrarse al Trío Bassi con su padre y su tía. Fue en ese ambiente nómada y comunitario, en una constante confluencia de culturas, donde Leo Bassi creció. Su escuela fueron los años de carretera, la carpa del circo, la compañía circense, el público y un espíritu permanente de libertad y anarquía (Cabral, 2014: 12).

A finales de los años 60, la familia Bassi regresó a Europa. Leo Bassi y su padre crearon un espectáculo en el que uno hacía de borracho –un personaje *clown*, pero sin el traje tradicional– y el otro hacía malabares. Sin embargo, a Leo Bassi no le

gustaba hacer ese tipo de espectáculos porque no le parecían innovadores, además de que consideraba que el circo ya había perdido mucha de su importancia social y era visto cada vez más como puro entretenimiento. Así, en 1975, a los 23 años, decidió apostar por una carrera en solitario. Comenzó actuando en la calle, con espectáculos que tenían como base la esencia del circo tradicional, pero que trataban de renovarlo, «profundamente influenciado por los eventos de mayo del 68» (Cabral, 2014: 13).

En Ciudad de México, en 2013, presentó *Instintos Ocultos*, espectáculo en el que aparecía vestido como oficinista –de traje oscuro y corbata– y confesaba ser una de las personas más mal entendidas de la historia del espectáculo. Decía que había gente que se referían a él como agresivo, provocador, blasfemo. «Van inventando cosas que no he hecho nunca y, personalmente, dentro de mi corazón me encuentro una persona del todo normal. Yo soy normal, son los demás que son agresivos y locos y sinvergüenzas. Estoy hablando de los banqueros, de los políticos, la gente de la religión» (Centro Cultural de España en México, 2013). Es la historia de ser un bufón, justificaba, porque los bufones siempre han sido acusados de «no tener respeto a las instituciones, a las tradiciones, a las creencias» (Centro Cultural de España en México, 2013). Decía que una de las misiones de los bufones es recordar a la sociedad que nada es tradicional y que lo importante es «la sinceridad de los sentimientos» (Centro Cultural de España en México, 2013).

En *Instintos Ocultos*, Leo Bassi utilizaba técnicas de la comedia de *stand-up*: presentaba un monólogo cómico en el que hablaba directamente al público y hablaba de sí mismo, en un tono confesional y humorístico –aunque aparentaba solemnidad–: «me han acusado siempre de ser un hombre frío, pero mi corazón es alegre... más o menos» (Centro Cultural de España en México, 2013). Dentro de sus confesiones, contaba que pasó su infancia en la ciudad de Milán, Italia, y se hacía preguntas que han fundamentado gran parte de su quehacer artístico: «Cuando eres payaso, ¿cómo puedes hacer pasar una idea política importante, como la lucha contra una multinacional? ¿Cómo puedes asustar a la gente sin caer en la demagogia política?» (Centro Cultural de España en México, 2013).

Bim Mason cuenta, en *Street Theatre and Other Outdoor Performance*, que gran parte del trabajo escénico que Leo Bassi realizó en Milán era en discotecas y otros lugares, donde su principal trabajo cómico era como una especie de filósofo y demagogo burlón, que fundó la nueva sociedad neroniana, la cual pretendía combinar el materialismo racional moderno con las teorías de la sensualidad cultural vinculadas al emperador Nerón; este cómico era conocido en Italia como Nerón, debido a su participación en un programa de televisión semanal (Mason, 1992: 61). Para Mason, Leo Bassi solía hablar de la Europa democrática moderna y presentarse como un personaje creado para «golpear» (1992: 61), con tendencias megalomaniacas y paranoicas. Aunque otros autores consideran que su objetivo no era sino el de realizar provocaciones antisistema, lo que ha derivado en una eficaz forma publicitaria, una

forma de medir la libertad de una sociedad y hasta una manera de crear una cooperación transfronteriza sobre temas políticos importantes (Mejde, 2012).

Una de las misiones de Leo Bassi es recuperar lo que considera los verdaderos valores de la humanidad. Por esa razón, en su templo patólico, los «santos» son científicos, intelectuales, artistas y defensores de derechos humanos. Las historias de estos personajes son traídas a la memoria en cada una de las misas semanales. Por su parte, el público participa activamente de un acto metafórico de animalización de una manera risible, ya que es convocado a la «liturgia» que se realiza en esa misa respondiendo al llamado del oferente diciendo «cuac cuac» y moviendo los brazos como un pato. La ceremonia se inicia con el ascenso del artista-oferente –Leo Bassi– ataviado con un atuendo que parodia al papa de la iglesia católica y que, en el «solideo», tiene la figura del pato de goma. En las manos lleva un cepillo para limpiar baños y con el que rocía al público de agua «bendita» –como si se tratara de una «purificación»–. Con ese mismo líquido, se lava los dientes y hace buches. Luego, toca una campana y comienza su «sermón», al tiempo que pronuncia unos «cuac cuac» de bienvenida.

Una ceremonia «religiosa» dedicada a un animal, en la que el oferente hable con onomatopeyas y los asistentes lo imiten podría parecer un acto de gran transgresión en el interior de la iglesia católica. Sin embargo, en los antiguos carnavales había animales y seres animalescos que tomaban el poder y se convertían en dirigentes (Eco, 1998: 32). El carnaval era el momento del desorden social donde se decapitaba simbólicamente a los reyes, donde se les hacía pasar como seres inferiores en la escala social, en cuya cúspide se encontraba el resto de la comunidad. La misa de Bassi parece regresarnos a esa época altomedieval, cuando la iglesia primitiva cristiana estaba en un proceso de conformación y de coexistencia con antiguos ritos religiosos, muchos de ellos derivados de las saturnales latinas. También tiene referencias a esos rituales donde la religión no tenía el halo de misterio y seriedad con que se le mira hoy en día, sino donde la risa y el desparpajo eran lo común. Aquellas fiestas estaban basadas en la inversión de roles y de funciones sociales, con disfraces y autoridades efímeras. Era un momento «de reposo agrícola (o de actividades mínimas) que las sociedades agrarias aprovechaban para reforzar los vínculos sociales mediante la bulla y la diversión» (Massip, 1992).

En el interior de las iglesias eran cotidianas la locura, la fiesta y la religión, principalmente en las celebraciones *libertatis decembris* que iban del 13 al 31 de diciembre, en que se celebraban la *asinaria festa* y el *festum stultorum* (fiesta del asno y fiesta de los locos). De hecho, el pato de Bassi nos devuelve a la misa del asno del medioevo, donde se introducía un burro al templo y se le nombraba obispo. El cura oficiante daba la misa rebuznando y rebuznando respondía el público asistente. En todas estas celebraciones, la risa era un elemento fundamental; incluso, en algunos cultos religiosos se parodiaban ritos y símbolos sagrados, como en la fiesta de los locos, donde se comía morcilla en los altares o se paseaban animales vestidos de

obispos y se elegía al arzobispo o papa de la risa. Además, se nombraba a un obispo bufón, quien celebraba el oficio y daba su bendición a los presentes. Francesc Massip Bonet encuentra que, en este periodo, la risa y el llanto, lo religioso y lo laico eran inseparables: «la tradición retórica cristiana estimula la mixtura jocosa-seriedad como eficaz procedimiento para la instrucción doctrinal» (Massip, 1992: s/p).

En aquella época se les consideraba hijos de los dioses (Zorita, 2010: 66) a quienes tenían anomalías físicas o mentales. En algunos casos, los locos eran vistos como señal divina, por lo que eran tratados con reverencia. Algunos de ellos se convirtieron en bufones de la corte, a los que también se les llamaba «sabandijas» u «hombres de placer» (Zorita, 2010: 67). Había tres grupos: los que padecían trastornos psicológicos y que estaban en el nivel más bajo; los que tenían anormalidades físicas, principalmente enanos o acondropásicos, y los truhanes o personajes que se caracterizaban por sus oficios, algunos reconocidos por sus cualidades cómicas. «Eran funcionarios bien pagados y obtenían con su oficio pingües beneficios económicos. Más incluso que ciertos pintores» (Zorita, 2010: 67).

En *Breve historia del Siglo de Oro*, Miguel Zorita explica que la fascinación por estos personajes se extendió hasta la edad moderna; así, por ejemplo, en la dinastía de los Austrias españoles se llegaron a contar hasta 73 bufones durante el Siglo de Oro. Para este investigador, la hipótesis más convincente de la labor que tenían estos seres en los castillos era que «daban un cierto contrapunto humano a lo artificioso del protocolo con el que convivía permanentemente la familia real. Algo que no se contradice con el hecho de que estuviesen dedicados simplemente a las bromas y las chanzas» (Zorita, 2010: 67). Quizá lo más valioso de ellos era su relación con el poder y debido a sus gracias, «aprovechando la “libertad de expresión” que les otorgaba su carácter jocoso, se convirtieron en la voz del pueblo lanzando al rey y su gobierno comentarios que en otro entorno se hubiesen considerado fuera de lugar» (Zorita, 2010: 67).

Además, los bufones que tenían permiso para decirle al monarca las verdades incómodas, sin límites, y que sabían liberar al soberano «de las preocupaciones y ansiedades propias del ejercicio del poder» (Massip, 1992: s/p), se volvieron en una sombra del poderoso y fueron protegidos por las llamadas *Leges palatinae* o Leyes palaciegas, que promulgó en 1337 Jaume III de Mallorca, donde se proclamaba la necesidad de un oficio que diera «aquella alegría que los príncipes deben desear muchísimo y deben mantener honestamente, para que, mediante aquella, alejen la tristeza y el malhumor, y en todo se muestren amables» (Massip, 1992).

Eran los grandes maestros de la palabra y del humor negro, una comicidad que tenía que ser inteligente, metafórica, porque si su voz se volvía peligrosa para el poder, su vida corría grave peligro. Es como se pueden explicar casos como el que denunció el lingüista sueco Sture Allen, cuando a Dario Fo le entregaron el Premio Nobel en 1997. En esa ocasión, en su discurso, trajo a la memoria la condición de los bufones en el siglo XIII, en Suecia, donde la ley decía que atacar a un bufón no se



consideraba una ofensa, porque estaban desprotegidos por cualquier ley. Para él, ser bufón era –y sigue siendo– un asunto serio. Para las leyes medievales suecas si un bufón sufría daños corporales, padecía lo que legalmente le correspondía: infamia y lesiones. «Que nunca apele (el bufón) a más justicia que la que tiene una mujer esclava azotada en su espalda desnuda» (Allen, 1997), se recomendaba en aquel entonces. Y es que estas figuras, decía Allen, mezclaban la risa y la seriedad para decir la verdad sobre los abusos y las injusticias. Fo, por su parte, contestó a la Academia del Nobel trayendo a la memoria una ley dictada por el emperador Federico II de Swabia, en el año 1221, en Sicilia, «contra los bufones que difaman e insultan». Dicha ley permitía que cualquier ciudadano insultara a los bufones, los golpeará e, incluso, los matara sin que fuera juzgado y condenado por ello.

Las reacciones violentas sobre esta figura no se presentaron únicamente en la Edad Media. Están presentes hoy en día. Los ataques al teatro donde Leo Bassi presentaba *La revelación* pueden ser muestra de ello, porque el bufón es una figura incómoda para las sociedades, principalmente para quienes ostentan el poder, para quienes hacen uso de él, pero más para quienes abusan. Por este motivo, como expone Leonor Cabral, el bufón existe en un estado liminar, entre la vida y el arte. Entre la denuncia y el riesgo. Se trata de una figura grotesca y, por lo mismo, no existen fronteras entre lo que hacen en el escenario y lo que son en la vida cotidiana, entre la broma y la seriedad, entre lo que podría ser ficción y las verdades que pueden resultar molestas. Porque el bufón es, también, la figura de la denuncia. «Es una forma de vivir en absoluta libertad (en un mundo sin libertad), lo que le permite decir y hacer todo, precisamente debido a ese estado de exterioridad que lo coloque al margen de las normas sociales vigentes» (Cabral, 2014: 16). De acuerdo con Cabral, con su carácter provocador y crítico, los bufones provocan un «efecto concientizador» por decir lo indecible a través de lo cómico, la exageración y lo grotesco. «El bufón atiende todos los acontecimientos, los comenta, los transforma en comedia, provocación y sátira, incluso en blasfemia, porque permanece como una entidad liminar» (Cabral, 2014: 16).

En el medioevo, los bufones tenían que ser inteligentes para ocupar un sitio fundamental en la corte, que iba más allá de ser el divertimento del rey; se convertían «en portavoz del soberano», un intermediario que mediatizaba y difundía «los asuntos más delicados de la política regia» (Massip, 1992: s/p). Es decir, estos personajes, a pesar de ser críticos, también podían llegar a ser instrumento de transmisión ideológica. Jugaban, por lo mismo, un doble papel: le decían al poderoso lo que necesitaba saber para poder gobernar y le transmitían al pueblo lo que el poderoso necesitaba que se difundiera. Saber jugar este rol les garantizaba que se mantuvieran a salvo. Una falla en el manejo del lenguaje o en el tono en que dijeran las cosas ponía en riesgo su vida. Massip encuentra que:

No [era] extraño, pues, que los reyes y grandes potentados tuvieran a su alrededor estos personajes marginales o deformes como mascotas milagreras para asegurarse una especie de protección sobrenatural, que por otra parte solían destacar o por sus habilidades artísticas o por su elocuencia y gracia natural. Por otro lado, la presencia del loco entre los poderosos servía también para tranquilizarles sobre su superioridad y sobre la propia salud mental, aunque a menudo la locura les afectara (Juana la Loca o Carlos el Hechizado serían dos singulares ejemplos). Otra hipótesis sugiere que la presencia del bufón al lado del rey permitía desviar hacia el subordinado los maleficios que inevitablemente generaba la envidia por la riqueza y el poder, un chivo expiatorio que tenía como misión oficial ser escarnecido y acarrear a sus espaldas la mala suerte de sus superiores, cabeza de turco de los males ajenos (Massip, 1992: s/p).

Leo Bassi se reconoce como bufón. Para él, esta figura cómica simboliza «siglos de luchas políticas, de cultura popular y de dignidad humana que se borra de la memoria» (Bassi, 2017); por lo mismo, considera que es, ahora, más imprescindible que nunca, porque la democracia «se está muriendo de conformismo y de falta de rebeldía auténtica» (Bassi, 2017). Además, critica que ya no existen bufones que puedan defender a las sociedades con su humor irónico y combativo, porque los actores cómicos actuales suelen seguir la narrativa oficial y por ello pueden gozar de gran éxito. «Maleabilidad y sumisión son las cualidades más cotizadas y la libertad radical de los Bufones nunca cuadra con las intenciones del patrocinador» (Bassi, 2017). Para este cómico, la figura del bufón no es nihilista, sino utópica y vive con la esperanza de poder cambiar la realidad a partir de poner en duda el orden establecido. «Es un ser infinitamente orgulloso, quien, por narices, no le da la gana de arrodillarse frente a nadie y vive con una enorme responsabilidad su peculiar misión trascendental: Reírse del Poder» (Bassi, 2017).

El Paticano es un espacio híbrido entre foro teatral, templo religioso y espectáculo de calle, porque muchas de las situaciones que se viven los domingos pasan en plena vía pública. En su ceremonia paticana, Leo Bassi sabe escoger las palabras y las gracias para que revelen verdades que dejen muy en clara su posición frente al catolicismo (en su propuesta, no habla de ningún otro tipo de religión). No obstante, calcula el nivel de sus fuerzas discursivas. Sabe o intuye que, como sucedía en la Edad Media, cualquier señal que pudiese dañar realmente al poder pone al bufón en riesgo de muerte (en el caso de Bassi, que pueda significar el enojo de algún grupo fundamentalista). Por eso, en su propuesta dominical, critica verbalmente a la iglesia católica, pero su acto ceremonial –aunque aparentemente lo hace– no imita con exactitud la liturgia católica. Y Leo Bassi juega con los límites: tiene imágenes que muestran la génesis del patolicismo o da la bendición diciendo: «En el nombre del pato, del huevo y del espíritu ganso». Al interior del Paticano también hay vitrinas donde se ven los restos quemados de unos patos de goma. Son los sobrevivientes del atentado que sufrió el templo en 2016 y que le dejó, dice Bassi, sus primeros mártires. También hay reliquias. Se trata de objetos que pertenecieron a legendarios artistas

*clown*, como Oleg Popov, o fotografías de Slava Polunin y Charles Chaplin. Con ello, el Paticano también puede ser visto como un sitio de culto para los *clowns* y los bufones, figuras que, a lo largo de la historia, han sido altamente despreciadas por la considerada «alta cultura».

Quizá por esto último, a este lugar suelen llegar artistas cómicos de diferentes partes de España y del mundo. Así ocurrió el 25 de febrero de 2018. Mientras un grupo de gente hacía fila para que se abrieran las puertas del Paticano y poder participar de la «misa» de ese domingo, por la calle apareció un personaje autonombrado «Don quijote quitamanchas» –portaba aditamentos para la limpieza del hogar– que llegó a ese lugar para que Leo Bassi lo nombrara «caballero». En un momento, las puertas de la iglesia paticana se abrieron y Bassi salió a la calle; se encontró con el personaje cervantino. «Sentirse, como bufón, conectado también a Cervantes es como un honor que me supera» (Bassi, 2018), contestó Leo Bassi como respuesta a la petición. Además, se dijo sorprendido porque el encuentro era casual, no estaba previsto ni ensayado: «Sólo en Lavapiés se puede encontrar dos personas como nosotros» (Bassi, 2018). Ante la insistencia de «Don quijote quitamanchas» para que lo hiciera caballero, Bassi mostró su posición política y su crítica al sistema de gobierno actual español: «eso complica las cosas, porque somos republicanos a tope [...] Te puedo nombrar primer secretario del partido» (Bassi, 2018).

Antes de permitir que el público asistente pasara al interior del Paticano, Leo Bassi les aclaró que no todos iban a poder pasar, porque sólo cabían 36 personas. «Hay muchas razones por las cuales esto es muy pequeño. El mensaje que yo comunico es muy poco importante, un lugar más grande sería en desproporción de lo importante, del impacto, del mensaje que tenemos» (Bassi, 2018). Por otro lado, les aclaró que en ese lugar son ateos y que «el pato [era] una gillipollez» (Bassi, 2018). En una charla que tuve con él, en septiembre de 2017, me explicó que cuando se le ocurrió la idea de hacer un templo que no fuera religioso no sabía qué figura poner al centro para que fuera «adorada». Él quería un objeto que fuera reconocido por todas las personas del planeta, así que su primera idea fue una botella de Coca-Cola, pero eso sería hacerle publicidad a esta marca transnacional y ello iba en contra de todos los discursos anti-empresariales que había estado haciendo en otros espectáculos, como *Instintos Ocultos*, que presentó en la Ciudad de México. Fue por esa razón por la que pensó en el pato de goma, porque es identificable en cualquier sitio. Lo interesante de esta figura es que al ser resignificada por este artista cómico adquirió la potencia para convertirse en un símbolo paródico, que le ha permitido a Leo Bassi «jugar» con el dogma católico. Uno de los momentos más graciosos de una de las misas que presencié, en septiembre de 2017, fue cuando Bassi nos contó que un día, en una mañana, mientras él se estaba duchando, el pato de goma le habló. Fue algo así como la aparición de un santo o una virgen. Y fue, a partir de ese momento, cuando decidió que tenía que fundarle su templo a esa figura que se le había revelado.

## 2. «HOMILÍA» AL ESTILO *STAND-UP COMEDY*

Leo Bassi no es ni el primero ni el único artista que ha sido crítico con el catolicismo. Hay una lista grande de creadores que lo han hecho y, muchos de ellos, han sufrido las consecuencias. Por ejemplo, en 1965, el artista plástico León Ferrari presentó la escultura *La civilización occidental y cristiana*, donde mostraba a un Cristo crucificado sobre un avión bombardero estadounidense. En 2004, se presentó una retrospectiva de este artista en el Centro Cultural Recoleta, de Buenos Aires (Argentina), la cual tuvo que cerrar por presiones de la comunidad católica.

En 2014, el artista español Abel Azcona realizó un acto performático donde escribía «pederastia» con hostias consagradas, que consiguió en 242 misas distintas, y con la que ganó una reacción gigantesca en redes sociales, con insultos y amenazas. En México, en 2017, una escultura llamada *Sincretismo*, del artista jalisciense Ismael Vargas causó revuelo por mostrar una fusión entre la diosa prehispánica Tonantzin y la Virgen de Guadalupe. En 2018, una gala del Museo Metropolitano de Nueva York resultó polémica, porque artistas famosas portaron vestidos inspirados en temática católica; entre ellas, la cantante Rihanna utilizó un vestido que hacía referencia al atuendo papal y la cantante Katy Perry portó un vestido con alas que simulaba a un ángel.

Hasta la fecha, Leo Bassi ha podido llevar a cabo decenas de celebraciones en su templo patológico, una de ellas es la boda entre una mujer y su perra, la cual fue definida por el cómico como lésbica y zoofílica. Uno de los recursos que Bassi utiliza para su «misa» dominical es la comedia de *stand-up*. Para Lawrence E. Mintz esta es, «seguramente», la más antigua, básica y universal forma de las comedias. Encuentra sus raíces en los chamanes, los *fools*, los *jester* y los *clowns*. Esencialmente, se trata de una actuación en vivo, donde un comediante desarrolla un discurso y hace bromas con intención de generar risa o, incluso, ridículo (Mintz, 2005: 575). Lo fundamental es que debe hablar de temas que sean familiares para la audiencia o de conflictos sociales/políticos que sean fácilmente reconocibles por quienes participan del monólogo.

El domingo en que apareció «Don quijote quitamanchas», Bassi celebró la misa número 195 «de la era patológica» que, según recordaba parado en el «púlpito», inició el 28 de diciembre de 2012. «[Fue] una manera para joder la iglesia... pero ¿cómo me podrían acusar de ser blasfemo abriendo una capilla dedicada a un dios de plástico, a un pato, el día de los Santos Inocentes?» (Bassi, 2018). Argumentaba que no se le podía tomar en serio porque esa fecha «es un chiste legalizado por el calendario cristiano» (Bassi, 2018). Además, le recordaba a su audiencia que esa capilla está hecha con basura que la gente de Lavapiés ha tirado a la calle y que ha sido reciclada con la ayuda de muchas personas, compañeros de teatro y escenógrafos, principalmente. «De la basura hemos conseguido crear espiritualidad. Hay otra iglesia que de la espiritualidad han hecho basura» (Bassi, 2018). También

le decía a su público que su «misa» tiene una dimensión seria porque él es bufón y es payaso –se autoidentifica con las dos figuras– y su función es hacer reír. Eso le parece sagrado. «Una de las cosas más sagradas es comunicar la risa, por razones, incluso, psicósomáticas [...] quizá hay algo de sacerdote en eso» (Bassi, 2018).

Es quizá esto último que dice Bassi una de las razones por las cuales, a pesar del atentado de 2016, la iglesia patólica no ha tenido miles de reacciones furiosas, como las que se han visto en otros proyectos artísticos o, cuando menos, no he hallado evidencia alguna de que alguien se haya quejado con el Vaticano para que se cierre este templo. Y es que la risa que deriva de payasos y bufones puede llegar a ser vista como inocente, como poco peligrosa, sin riesgos para quien ostenta cualquier poder que, incluso puede llegar a reírse de sí mismo. Es como se puede entender la pervivencia de este proyecto o que películas, como las de Charles Chaplin, hayan sido asimiladas por la gran industria capitalista, a pesar de que este artista cómico hacía fuertes críticas a este sistema económico desde el corazón mismo del mundo capitalista.

Otra de las posibles razones de la existencia de la «misa» patólica es que tiene mucho de *stand-up comedy*, no sólo porque es un monólogo en tono jocoso, sino porque sigue muchas de sus reglas; una de ellas es la de provocar la risa en todo momento, sin dejar espacio a la seriedad, aunque en el Vaticano en algunos momentos esta norma se rompa, según el tema que aborde Bassi o del «santo» o «santa» a quien se dedique la ceremonia del día, porque lo que este artista pretende es mantener una educación popular y recuperar la memoria histórica. En este punto, Bassi se diferencia de otros artistas de *stand-up comedy*, quienes tratan temas con relativa superficialidad para no perder la atención de su público. Así lo señala Marco Tulio Luna:

Los Stand-up comedy que llevan a los asistentes a un espacio de crítica social o de reflexión y autocrítica más profunda terminan por no ser más interesantes que un discurso político o social que aburre a los que gustan del Stand-up solamente, ya que en el momento en que el Stand-up se adentra en temas más densos, hay que comprometerse en poner atención y tomar partido, en sentir, reflexionar y criticar, llegando incluso a concluir o a llevarse el tema para la casa (Luna, 2018: 296).

La *stand-up comedy*, que también se conoce como monólogo cómico, se ha estudiado poco desde la academia, aunque el interés va en aumento. Se trata de espectáculos que buscan la complicidad de quien los presencia. El vínculo entre artista y público se da gracias a que se abre un espacio de relajación y broma, donde se piensa que se pueden decir las cosas sin límites y donde uno de los juegos que se establece es el de hablar mal del ausente o de sí mismo (en el caso del artista de monólogo). La risa, en la misa dominical de Bassi, tiene otro componente más: la travesura, el sentir que uno está participando, a escondidas, de un acto prohibido. Esto

último es evidente sobre todo en el público que llega por primera vez al Paticano; se le mira emocionado, ansioso por entrar y saber de qué va esta propuesta cómica. La mayoría llega con una alta disposición a la risa, a vivir el acto con relajación, a sentir que está siendo transgresor por el sólo hecho de estar ahí.

El rompimiento de la llamada cuarta pared es otra de las características de la *stand-up comedy*; es decir, el artista se comunica directamente con el público y lo que pretende es lograr su empatía (Luna, 2018: 287), a través de la palabra, aunque también puede admitir la participación del cuerpo (Luna, 2018: 288). El contenido suele estar ligado al actor que está en escena; «aunque sea de manera sugerida, siempre hay un hilo sensible que hace que el público empatice con el ejecutor, incluso llegando a identificarse por acto de rechazo o de reflejo inconsciente con lo que está contando en la escena» (Luna, 2018: 289). La *stand-up comedy* rompe la lógica, alcanza el «absurdo conductual y psicológico, se adentra en la inconexión deductiva, y se permite los saltos espacios-temporales de lo que se discursa» (Luna, 2018: 290). Para Marco Tulio Luna, es quizá la simplicidad y cotidianidad del lenguaje lo que hace que el público en general conecte con el artista, «ya que parece que no se le exige nada al asistente al espacio donde sucede el *stan-up*; solo el hecho mismo de su presencia le garantiza un anonimato (casi siempre), y le permite entrar a escuchar el discurso casi como eximiéndose de cualquier *deber* con el arte mismo» (Luna, 2018: 290).

Asimismo, la *stand-up comedy* no necesariamente requiere una «interpretación identificable», es decir, de un actor que represente un personaje, sino que el público conecta con cualquier persona que cuente sus ideas, historias y opiniones, como si lo hiciera en cualquier otro lugar cotidiano (Luna, 2018: 290). En este sentido, Leo Bassi maneja elementos de parodia y ficción que dialogan con signos que sugieren el universo católico; por ejemplo, aunque él aparece vestido parodiando al papa católico, el público no deja de ver a Bassi en todo momento, su personalidad, sus ideas, su historia, su posición política. Hay en este tipo de comicidad un juego entre la ficción y la realidad que queda patente en Bassi desde que aparece vestido como «religioso», pero hablando como él mismo, y es él mismo quien hace un discurso sobre lo que le interesa o incomoda o que hace crítica abierta a los acontecimientos políticos del momento; incluso, como mencioné antes, relata acontecimientos de su propia familia o hace una auténtica conferencia sobre el personaje elegido para ser «santo» del Paticano, sin mentir (de hecho, reta al público a que, mientras habla, verifique en sus teléfonos móviles la información que él les está diciendo).

Es 25 de febrero, por ejemplo, la «misa» estuvo dedicada al emperador japonés Meiji Tennō, nacido en 1852. Al mencionar esta fecha, Bassi confesó a los asistentes que le resultaba fácil recordar ese año, porque él nació exactamente 100 años después. Su monólogo consistió en hablar de este santo elegido para ese día, del contexto en que vivió y las aportaciones que hizo a la humanidad. En el caso de Meiji, Bassi concentró su discurso en hablar cómo llevó de la era medieval a la modernidad a

Japón y de cómo fue conocido por ser un poeta y un filósofo, además de crear una de las primeras empresas capitalistas japonesas: Mitsubishi.

Para Heraclia Castellón, el monologuista o standupero encarna o representa a un colectivo, aunque en el escenario se ve a una sola persona, es decir, «adopta un rol genérico desde el que construye su mofa» (Castellón, 2013: 42). En su marco estructural responde a dos modelos básicos: uno que parte de supuestas experiencias vividas, anécdotas o peripecias personales –pueden ser ficticias o reales–, donde el autor va glosando los acontecimientos que se presentan. Por otro lado, el monólogo puede ser una disertación acerca de ciertas cuestiones que llaman la atención del autor, «sobre las que irá también desarrollando una curiosa e hilarante explicación» (Castellón, 2013: 43). Como he dicho antes, Leo Bassi asume ambos roles. Por un lado, habla de supuestas experiencias vividas personalmente, como aquel momento en que el pato se reveló ante él y gracias a ese momento fundacional comenzó su iglesia y toda su doctrina; por supuesto, el público se ríe divertido de la historia porque sabe que es una escena ficticia. Por otro lado, gran parte de la gran «homilía» de Bassi está basada en disertaciones sobre el «santo» del día y los acontecimientos políticos de la semana. El artista, entonces, asume el papel de crítico político. Para que la comicidad funcione es indispensable que haya empatía en los valores y visión de mundo entre el artista y su público.

En cuanto a estructura, la «homilía» responde a la descripción que Castellón hace de los tipos de textos que se presentan en los *stand-up* o monólogos cómicos. De acuerdo con su propuesta, hay tres tipos: expositivos, expositivos descriptivos y argumentativos. En todo caso, se trata de presentar cuestiones cotidianas, para subvertirlas (Castellón, 2013: 44). Leo Bassi basa su discurso en la exposición, la argumentación y la crítica en tono de humor. Resalta en él no sólo la ocurrencia de algún chiste fácil –que también los tiene–, sino la capacidad de organizar un discurso que ha sido investigado, analizado y reinterpretado en este tono de comicidad. En la misa patológica, además de que se abordan los temas políticos, de carácter local o internacional, suele dedicar bastantes minutos a hablar de sí mismo y de su familia cirquera, pero también habla del otro o de los otros, de los que tienen poder o, en particular, de la iglesia católica, institución que ostenta el poder hegemónico político e ideológico en el mundo occidental, pero que no se encuentra físicamente presente de ninguna manera en ese espacio. Y en esto, también tiene similitudes con algunos monólogos de los personajes cómicos del teatro del siglo de oro español. En muchas de esas obras, en ciertas escenas, la acción dramática quedaba en suspenso, para que el personaje gracioso o graciosa pudiera hablar directamente al público y criticara al poderoso, pero que se encontraba ausente en el escenario. De esta manera, el amo –quien tiene el poder– jamás se entera de lo que se dice a sus espaldas, pero el personaje que lo critica –generalmente, el gracioso– establece la complicidad con su público. En la Iglesia Patológica el efecto es similar, Bassi habla de quien tiene el rol del poder –la Iglesia Católica– a sabiendas de que se encuentra ausente y no se manifiesta en ningún momento sobre la crítica y parodia de la que es objeto; con ello,

sigue manteniendo intacta su posición hegemónica y, entonces, el espectáculo de Bassi no le representa ningún riesgo real.

Por su parte, para la comunidad, Leo Bassi se convierte en una especie de héroe cómico que parece transgredir una de las reglas más difíciles de sobrepasar para una sociedad: la de la religiosidad, acostumbrada a normas rígidas y divinizadas. Y la risa le permite hacerlo sin correr grave peligro (esto, insisto, a pesar de que el local ya fue incendiado hace algunos meses y le dio como resultado a sus primeros mártires: unos patitos de goma quemados). Incluso, Bassi ha podido presentar su propuesta papal en televisión y otros lugares de España y no se han registrado manifestaciones en contra de él. Puede hacerlo, porque gracias a la comicidad, a la manera de Umberto Eco, «podemos cometer cualquier pecado y permanecer inocentes: y, de hecho, somos inocentes, dado que nos reímos (lo cual significa: nosotros no tenemos nada que ver con eso)» (Eco, 1998: 32).

No obstante, esta supuesta transgresión de los valores establecidos y de la crítica al poder opresor tiene una trampa, advierte el mismo Eco en «Los marcos de la “libertad” cómica», y es que, «para disfrutar el carnaval, se requiere que se parodien las reglas y los rituales», pero estas reglas y rituales necesitan ser reconocidos y respetados (Eco, 1998: 34). Así, siguiendo esta interpretación, la iglesia patológica podría estar funcionando a favor del mismo sistema religioso, como ocurría con el carnaval medieval, que existía porque era una «fuga» o liberación del enojo social frente a la opresión, y con los mismos graciosos del Siglo de Oro español, que pueden criticar al amo, pero no pasa nada, el orden social y político nunca se ve alterado, porque no dejan de conferirle su posición de supremacía.

Contrario quizá a lo que el mismo Leo Bassi anhelaría, su trabajo reconoce la hegemonía de la institucionalidad católica. En la «transgresión» que representa toda esta creación de signos paródicos, lo que hace es reafirmarla. Se burla de ella porque le concede esa posición de superioridad. Esa era también la función del bufón de la corte. No sólo le decía al poderoso lo que necesitaba escuchar para poder gobernar (era el representante de la voz popular sin censura), sino que, a pesar de ridiculizarlo y parodiarlo, era fundamental que le reafirmara su condición de poderoso. El bufón de la corte era, en muchos de los casos, el signo más radical de la sumisión al poder. En el caso de la misa paticana, no es que Leo Bassi sea sumiso al poder religioso católico, sino todo lo contrario, busca ser una contrafuerza –aunque sea a manera de chiste–; por ello, habla de los católicos como «sus competidores». Y es precisamente porque el proyecto de Bassi no trastoca esa posición hegemónica con que se mira a la institución religiosa que el pato de goma puede ser recibido como una especie de gracia que no logra despojar al símbolo que parodia de su valor religioso. Le mantiene intacto su lugar en el marco normativo social e ideológico cristiano, aunque ayuda a imaginar cómo era aquella iglesia medieval en la que no reinaba la seriedad y la culpa, sino la risa y el desparpajo como punto de cohesión social.



## BIBLIOGRAFÍA

- Allen, Sture (1997), «Award ceremony speech». Disponible en <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1997/ceremony-speech/> (fecha de consulta: 10/09/2019).
- Asociación Cultural CSN Producciones (2007), *Morfología del humor II. Fabricantes. Jornadas de estudio y análisis del humor desde la Antropología, la Psicología, la Filosofía y cotidianidad*, Sevilla, Padilla Libros Editores & Libreros.
- Bassi, Leo (2017), «Master Class: bufón en el siglo XXI». Disponible en <http://nuevaweb.leobassi.com/master-class-bufon-siglo-xxi-concienciar-una-nueva-generacion-la-importancia-rebelarse-humor-las-injusticias-22-25-junio-festival-de-circo-de-tarifa-andalucia/> (fecha de consulta: 15/09/2019).
- Bassi, Leo (2018), «Misa Patólica con Boda (25 Febrero 18)». Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=sgKAXiRALiU> (fecha de consulta: 20/09/2019).
- Cabral, Leonor (2014), *Leo Bassi: um bufão contemporâneo* (tesis de maestría), Universidad de Lisboa, Lisboa.
- Castellón Alcalá, Heraclia (2013), «Humor y tipos textuales. Los textos expositivos en los monólogos cómicos», en M<sup>a</sup> Belén Alvarado Ortega y Leonor Ruiz Gurillo (coords.) (2013), *Humor, ironía y géneros textuales*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 41-60.
- Centro Cultural de España en México (2013), «“Instintos Ocultos” de Leo Bassi». Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=MQWASMzbpOw> (fecha de consulta: 22/09/2019).
- Corroto, Paula (2012), «Leo Bassi inaugura la primera Iglesia atea». Disponible en [https://www.eldiario.es/Kafka/almacen/Leo-Bassi-inaugura-primer-Iglesia\\_0\\_85041527.html](https://www.eldiario.es/Kafka/almacen/Leo-Bassi-inaugura-primer-Iglesia_0_85041527.html) (fecha de consulta: 16/09/2019).
- Eco, Umberto (1998), «Los marcos de la “libertad” cómica», *La Gaceta*, 332, pp. 31-35.
- Gómez, Lula (2006), «¿Arte o blasfemia?», *Arcadia*, 7, pp. 16-17.
- Luna Ramírez, Marco Tulio (2018), *El espectáculo unipersonal: historia y teoría del actor y del personaje* (tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid.
- Mason, Bim (1992), *Street Theatre and Other Outdoor Performance*, Nueva York, Taylor & Francis.
- Massip, Francesc (1992), *El teatro medieval. Voz de la divinidad, cuerpo de histrión*, Barcelona, Montesinos.
- Mejide, Risto (2012), *#Annoyomics. El arte de molestar para ganar dinero*, Madrid, Planeta.
- Mintz, Lawrence E. (2005), «Stand-Up Comedy», en Maurice Charmey (ed.), *Comedy. A Geographic and Historical Guide. Volumen 2*, Westport, Praeger.
- Zorita Bayón, Miguel (2010), *Breve historia del Siglo de Oro*, Madrid, Nowtilus.



## EL CÓMICO A ESCENA

Almudena Ramírez-Pantanella  
*Dramaturga y directora de escena*  
almudena\_ramirez@hotmail.com

«No te lo tomes tan en serio. Afírmalo con fuerza.  
Abandónalo con ligereza.»  
Peter Brook<sup>1</sup>

He estrenado varias obras en teatros muy distintos en Madrid, alternativos, alguno de corte comercial y en teatros públicos de renombre, y sin embargo siempre me ha sorprendido y apenado la falta de público. Estrenar venía acompañado del miedo a no tener público y luchaba por conseguir que amigos y familiares vinieran a ver mi obra. Bajo presión, acababan viniendo, pero sin muchas ganas. Siempre he tenido la sensación de que la palabra teatro, en mi entorno –en donde nadie se dedica a las artes–, da mucha pereza. Creo que no ocurre lo mismo con la palabra *stand-up*, el *stand-up* es un *planazo*, todo el mundo quiere ir a ver un espectáculo de *stand-up*. Debo reconocer que siento cierta envidia por esta casi unánime aceptación popular. Me encantaría que al hablar de mis estrenos, la respuesta fuera así de entusiasta.

En España, un tipo de teatro no comercial se está convirtiendo en algo marginal y endogámico en donde entre el público siempre te encuentras (casi) exclusivamente a tus compañeros de profesión e incluso muchas veces los temas que se plantean

---

<sup>1</sup> Brook, Peter (1992), *Provocaciones*, Ediciones Fausto.

sobre el escenario tienen más que ver con nuestras preocupaciones como creadores teatrales que con temas universales que puedan interesar a toda la sociedad. El *stand-up* sin embargo forma parte hoy en día de la cultura popular. Consigue conectar con el público y ahí radica una de sus grandes virtudes. Los temas que se suelen tratar son temas con los que nos sentimos familiarizados o con los que nos sentimos de una u otra forma identificados, ya que «como en la comedia de Roma, lo cotidiano es la esencia del monólogo cómico» (Gómez Alonso, 2017: 96).

El dramaturgo y teórico José Luis Alonso de Santos en su libro *La escritura dramática* señala la diferencia que establecía Nietzsche entre la tragedia y la comedia y es que «la tragedia hace que nos planteemos los problemas del mundo y la comedia nos ayuda a vivir con ellos» (Alonso De Santos, 1998: 459-467). Y añade, «es por esta razón por la que la comedia está mucho más al servicio del pequeño personaje que somos cada día frente al espejo que al de las grandes ideas. Por eso son más hostiles a la comedia los moralistas de todos los tiempos» (Alonso De Santos, 1998: 459-467). ¿Acaso los creadores teatrales nos estamos convirtiendo en pesados moralistas? Como espectadora sí que encuentro ciertas tendencias y echo muchas veces en falta la presencia de comedia en los espectáculos teatrales contemporáneos españoles, que pecan de excesiva solemnidad y a los que a mi modo de ver les falta a veces cierta ligereza (que no simplicidad), muy presente en los monólogos cómicos de *stand-up*. No obstante, esto no deja de ser una impresión personal de lo que creo que es una tendencia en un tipo de teatro no comercial.

En todo este capítulo me limitaré a poner en palabras ciertas reflexiones entorno a los puntos de encuentro y desencuentro entre lo que conocemos coloquialmente por teatro y por *stand-up*. Como decía, estas impresiones no son más que reflexiones personales limitadas por mi trabajo en el campo creativo y no deberían tomarse dentro de un marco teórico. Al igual que la filosofía que en realidad no busca resolver problemas sino crearlos, mi objetivo es sencillamente poder abrir espacios de pensamiento entorno a la práctica escénica de la comedia de *stand-up*, descubrir qué es lo específico de esta disciplina, qué posibilidades tiene y cuestionar por qué, el teatro y el *stand-up*, aparecen como prácticas tan alejadas la una de la otra. De hecho, lo primero que me sorprendió al pensar en este tema es cómo yo misma establecí una diferencia clara entre teatro y *stand-up*. Y, sin embargo, no dejo de preguntarme: ¿por qué el *stand-up* no es considerado más abiertamente teatro?

## 1. ¿QUÉ ES TEATRO?

«Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral» (Brook, 1986: 5). Podríamos decir que lo más elemental del teatro es que se trata de una persona frente a una audiencia. Lo más elemental y obvio: sin al menos dos cuerpos, el de un actor y el de un espectador, el teatro no puede suceder. A priori, lo mismo ocurre con el *stand-up*. En este sentido y a modo de apunte, creo que todas las manifestaciones teatrales hoy en día son revolucionarias porque el teatro es el único arte que para que ocurra necesita que los cuerpos se encuentren.

Franco Bifo Berardi (2013)<sup>2</sup>, teórico comunista italiano, habla de la precariedad del cuerpo social. Debido a Internet, cada vez nos encontramos menos con el cuerpo del otro en espacios públicos. El espacio público ahora es la red, por lo tanto el cuerpo social va progresivamente desapareciendo. Desde este punto de vista, el teatro es efectivamente y en esencia renovador puesto que no hay teatro sin la reunión de los cuerpos. Existe teatro grabado, sí, pero en ese caso, diríamos más bien que se trata de una reproducción en vídeo de una obra de teatro. Vale más por su valor como documento de archivo que como experiencia. En este punto es donde creo que el teatro y el *stand-up* difieren ligeramente.

Aunque el *stand-up* también requiere del encuentro de los cuerpos en un mismo espacio, no me parece condición absoluta e indispensable para la recepción y goce del espectáculo. Sin lugar a duda es mejor verlo en vivo, pero, de acuerdo con la manera en que consumimos hoy este tipo de espectáculos, me parece que no es condición irrevocable para su disfrute. Es más, es una práctica bastante común ver *stand-up* en línea. Netflix, entre otras numerosas empresas de entretenimiento, ofrece hoy en día en sus plataformas espectáculos de *stand-up* y podría decirse que, aunque el espectáculo no nos satisfaga de la misma manera que asistiendo en vivo, sí cumple muchas de las expectativas. En teatro, sin embargo, la experiencia es radicalmente distinta.

Creo que esto se debe a un motivo muy concreto que tiene que ver con dónde reside la acción/transformación. El *stand-up* basa la mayor parte de su fuerza en lo verbal, hay una limitación de elementos en el escenario y la acción reside en el propio cómico. La transformación y el montaje (concepto que desarrollaremos más adelante) se realiza en el cuerpo del cómico mientras que en teatro, en general, la acción y el propio montaje se nutren de la composición, de la relación del cuerpo del actor con los otros actores o con la totalidad del espacio escénico, y el significado suele estar supeditado al conjunto de elementos que existen dentro de ese espacio.

---

<sup>2</sup> Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wcBryd29vP4&t=2950s>

Aunque siempre de alguna manera esté guiado por el director de escena, es el espectador el que selecciona con la mirada lo que quiere ver y dónde quiere poner la atención. Por eso una grabación de una obra de teatro nunca satisfará nuestros deseos puesto que el vídeo estará seleccionando la realidad por nosotros y condicionando nuestra percepción, ya sea a través del montaje de planos generales, medios y cortos o a través de la pérdida de información de un plano general fijo. En los espectáculos de *stand-up*, el espectador también selecciona dónde quiere mirar pero, como ya hemos señalado, la información suele estar casi siempre centrada en el cuerpo del cómico y depende menos del espacio del escenario. De ahí que la grabación del espectáculo en vídeo se aproxime más a la experiencia en vivo y permita que se pierdan menos matices.

En teatro, además, hoy es muy común encontrar piezas en las que el concepto de simultaneidad está muy presente. En el escenario hay distintos focos de acción y es el espectador el que tiene que elegir dónde dirigir su mirada. Gertrude Stein habla de la *pieza paisaje* en la que compara una obra de teatro a un paisaje y subraya que al final lo importante no reside en la historia sino en la relación entre los elementos. Aunque un paisaje no se mueva, siempre está en relación: los árboles a las montañas, las montañas a los prados... Stein trabaja el teatro «como un género eminentemente visual y sonoro donde la emoción y el tiempo son aspectos mucho más importantes que la historia. Y la acción» (Stein, 1935: 51-52). Las obras paisaje de Gertrude Stein han influenciado en gran medida el teatro contemporáneo y quizás también puedan ayudarnos a entender algunas diferencias en lo que se refiere a la concepción del espacio y el concepto de la narración entre el *stand-up* y el teatro.

A pesar de estas observaciones, sí creo que hay algo en la esencia del *stand-up* que tiene que ver, al igual que en el teatro, con el «aquí y ahora». A diferencia de la novela o el cine, en el teatro y en el *stand-up*, el universo imaginativo se presenta ante los ojos y oídos del espectador, en su presencia y en su presente. No existe un mediador. Aristóteles, en su *Poética*, distingue dos y solo dos modos de imitación: narrar lo imitado o bien presentar a los imitados como operantes y actuantes. El investigador y teórico del teatro José Luis García Barrientos (2013) lo formula de la siguiente manera:

Yo vengo sosteniendo con tanta osadía como razón que la teoría, o sea, la «visión» aristotélica de los modos es tan perspicaz que sigue vigente —y sin variación— hasta hoy, casi dos milenios y medio después; que sigue habiendo dos y solo dos modos de construir ficciones y que son los mismos que distinguió Aristóteles y que yo reformulo así: el narrativo es el modo mediato y el dramático o teatral es el modo in-mediato. En la narración el mundo ficticio pasa hasta el receptor a través de una instancia mediadora (la voz del narrador, el ojo de la cámara), mientras que en la actuación se presenta (en presencia y en presente) ante los ojos del espectador, sin mediación alguna. La distinción es nítida. Lo inmediato es lo contrario de lo mediado y viceversa.

## 2. EL PACTO DE COMUNICACIÓN Y LA ALTERIDAD

Aunque ambos pertenecen al modo in-mediato, parece que el fenómeno de la comunicación en el *stand-up* se basa en una comunicación más directa. Sin embargo, en lo que conocemos como teatro, el fenómeno de la comunicación es más complejo porque existe un pacto de doble interlocución. En concreto en las poéticas del realismo, este pacto de doble interlocución sería algo así como decir:

A habla B  
+  
A y B hablan a C

pero A (=actor) y B (=actor 2) hablan a C (=el público) sin que C se entere porque cuando C se entere de que se lo están diciendo a él, dejará de creérselo. Esto ocurre en relación con las poéticas del realismo puesto que hay muchos espectáculos contemporáneos en los que se establece una relación distinta con el público e incluso se fomenta su participación.

En el *stand-up* no existe este pacto de doble interlocución, la comunicación es más sencilla: el cómico habla directamente al público. En la historia de la comedia en vivo sí que ha habido dúos como por ejemplo el formado por Mike Nichols y Elaine May, en los que A hablaba a B frente a C. No obstante, en mi opinión, sigue existiendo una diferencia con las poéticas del realismo en teatro y es que, viendo los *sketches* de este dúo, encontramos cómo de alguna manera, aunque A y B estén hablando entre ellos, entendemos que tanto A como B son conscientes de la mirada de C y no lo ocultan. Por su actitud, en su gestualidad, por la propia colocación del cuerpo frente a la audiencia, por cómo incorporan las reacciones del público, entendemos perfectamente que se lo están contando a éste, que sí hay cierta voluntad de comunicación directa a diferencia de cómo ocurre en el naturalismo escénico en donde la cuarta pared es mucho más evidente, especialmente a partir de las ideas de André Antoine y su *Théâtre Libre* que, siguiendo la línea de defensa de Émile Zola de un escena reformada y guiada por principios naturalistas, rompe con el frontalismo de las épocas anteriores.

Otro aspecto muy curioso es cómo en el teatro se asume una alteridad. Somos muy conscientes de que el actor finge ser otro que no es. Borges dice que la profesión de actor consiste en fingir que es otro ante una audiencia que finge creerle. Como espectadores vamos al teatro a que nos cuenten una mentira, una gran mentira, pero de gran verosimilitud y vamos con ganas y con la intención de creérmola. José Luis García Barrientos (2013) apunta lo siguiente:

Esta convención constitutiva del teatro que consiste en la simulación del actor y la denegación del público produce un desdoblamiento o duplicación de todos los elementos: espacios, tiempos, actores y espectadores de la representación frente a espacios, tiempos, personajes y público representado.

En el *stand-up*, de primeras, podría parecer que no existe esta asunción de alteridad, puesto que presuponemos que el cómico se presenta tal y como es, y que lo que dice es verdad y vamos simplemente a reírnos de ello. Aunque somos conscientes de que puede no ser cierta la información que da, siempre tenemos la duda de *¿le habrá pasado de verdad?* La espontaneidad con que se presenta la narración de los hechos por parte del cómico nos hace pensar que es real. En teatro somos mucho más conscientes de que hay un texto detrás, de que lo más seguro es que el actor no sea así y que no haya vivido lo que tiene que interpretar. En los últimos años, en teatro, ha cogido mucho peso la autoficción o las dramaturgias del yo en las que se conjuga en el mismo espacio lo que es y lo que no es y se indaga en la relación entre realidad y ficción. De hecho, uno de los aspectos que definen la autoficción es que el autor es también el narrador y el personaje principal, tal y como ocurre con el cómico de *stand-up*. Sergio Blanco es uno de los dramaturgos contemporáneos más relevantes de este subgénero. En *Tebas Land*, por ejemplo, hay una mezcla de los dos planos anteriormente mencionados. Además, la obra va contando la propia escritura de la obra. El juego metateatral tiene mucha relevancia y en este sentido, me recuerda a lo que hace el cómico Miguel Noguera en su espectáculo *El Ultrashow*.

Es verdad que la forma en que percibimos al cómico y en la que percibimos al actor a primera vista es muy distinta. De un cómico siempre pensamos que él es así, que no está actuando. Y en cambio de un actor, no. El contexto nos marca ya la manera en que percibimos al personaje. No obstante, y a pesar de esto, siempre me ha parecido irrelevante este aspecto: ¿qué más me da que lo que diga el cómico sea verdad o que él sea así y se muestre tal cual es? Lo importante es que lo que cuente sea verosímil, me interese y que él sea carismático para que yo salga entusiasmada de la actuación.

Por otro lado, podríamos también decir que el actor siempre va a ser autobiográfico ateniéndonos a las reflexiones de José Luis García Barrientos (2013):

Así, el actor en el escenario es, por naturaleza, autobiográfico, puesto que se «ofrece en espectáculo», habla en presente y vive ante nosotros. Compromete siempre su persona, dado que escribe, en sentido estricto, con su cuerpo sobre sí mismo.



O quizás no y ahí es donde reside la paradoja:

Pero, desde luego, así que abre la boca, corre el riesgo de hablar y no de él mismo y de su situación actual de actor frente a nosotros, corre el riesgo de asumir un papel. Así —y ésta es la paradoja del actor—, a partir del momento en que parece estar ahí, presente y real, también asume un papel de personaje, lo cual le impide en contrapartida ofrecer un testimonio autobiográfico. O, en cualquier caso, esta comunicación autobiográfica siempre será sospechosa porque es objeto de una puesta en espacio, objeto de una elección de los materiales, de una exhibición; en resumen, de una puesta en escena del yo con fines artísticos y ficcionales (García Barrientos, 2013).

Harold Pinter, uno de los dramaturgos más influyentes del siglo XX, abrió su discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura retomando unas palabras que había escrito en 1958: «There are no hard distinctions between what is real and what is unreal, nor between what is true and what is false. A thing is not necessarily either true or false; it can be both true and false». A lo mejor los hechos que ocurren sobre un escenario escapan por definición a la dicotomía entre real e irreal, verdad y mentira y son sencillamente ambas cosas a la vez.

### 3. EL VIRTUOSISMO DEL CÓMICO

Podríamos preguntarnos por el lugar en el que sucede el teatro. Muchos de nosotros diríamos que el teatro sucede, valga la redundancia, en el teatro. Sin embargo, Mauricio Kartun (2016), galardonado dramaturgo, director de teatro y profesor universitario, sostiene que el teatro sucede en el cuerpo del actor, es más, dice que el teatro no es otra cosa que la transformación de un cuerpo. Por lo tanto, una obra no transcurre en un lugar sino en un cuerpo. Por ejemplo, la historia de Romeo y Julieta no transcurre en Verona. Podríamos eliminar todos los personajes y dejar solo a Romeo y Julieta que funcionarían igual, o, en la obra de Otelo, podríamos igualmente eliminar a todos los personajes que no importaría nada porque la obra está en el cuerpo de Otelo. Vamos al teatro a ver la transformación de un cuerpo. Creo que esta constatación se puede aplicar de manera muy especial al cómico y hay ciertos cómicos de stand-up que consiguen darle sentido a esta definición.

Seguramente esto de lo que habla Kartun esté relacionado con el virtuosismo del actor/cómico. De hecho, afirma que una de las cosas que atraen del teatro es «el placer inefable de asombrarse ante la habilidad del actor» (Kartun, 2016). Para Kartun, el actor (y yo lo extiendo al cómico) es el mejor montador de vídeo que conocemos. El actor, con su cuerpo, con la palabra, con su voz, entonación, acento, con los ritmos, con el movimiento, con el gesto, edita, crea capas y construye sentido convirtiéndose en un mecanismo editor tanto o más complejo que el mejor de los

editores de vídeo. Un ejemplo de esto ocurre cuando el cómico dice algo pero al mismo tiempo su cuerpo lo contradice. Ahí aparece además el personaje. Éste podría ser el caso más sencillo de montaje pero las posibilidades son considerables. Con un buen desarrollo de sus capacidades, cualquier actor/cómico puede ser capaz de crear distintas capas de significado solo con su cuerpo. De esta multiplicidad de capas es de donde nace muchas veces la ironía y el humor. Es por lo tanto la función editora o montadora del actor la que ayuda a aportar significado y permite además hacer significativa a lo largo del tiempo la transformación del cuerpo. Me resulta original e interesantísima la postura de Mauricio Kartun y creo que para conseguir esto, el actor/cómico necesita de una preparación rigurosa. Para ello debe desarrollar y perfeccionar al máximo su herramienta principal que es su cuerpo.

En un momento en el que se impone que numerosos actores televisivos, muchas de las veces sin preparación, acaparen los escenarios de teatros privados y públicos, es necesario reivindicar la importancia del actor virtuoso sobre las tablas, así como considero que si la comedia de *stand-up* reclama el lugar que creo que merece dentro de las prácticas artísticas, deberá también promover en sus discursos la defensa del virtuosismo, sea el que sea, de los cómicos. Me sorprende a veces escuchar reflexiones de cómicos famosos hablando sobre la práctica del *stand-up* y de los retos a los que se enfrentan desde una concepción un poco limitante. Me da la sensación de que todo gira en torno a temas como los chistes, los bloques de conceptos, y por lo general a aquello que tiene que ver con el contenido textual del monólogo. Me pregunto si no hay otros aspectos que tener en cuenta a la hora de pensar en el trabajo del cómico como artista. No está nunca de más recordar el amplio espectro de posibilidades que un cómico de *stand-up* tiene con su cuerpo y cómo pueden confluír muchas disciplinas de enorme interés en sus espectáculos, sin que todo tenga que venir estrictamente de la expresión hablada y naturalizada.

El cuerpo y la voz del cómico son los instrumentos de creación y comunicación más importantes de los que dispone el cómico en su puesta en escena. La manera en que el cómico se mueve por el escenario, por ejemplo, es, hoy en día, una de sus apuestas más fuertes en lo que se refiere al uso del espacio. Encontramos en la gran mayoría de espectáculos de *stand-up* aspectos recurrentes: no hay cuarta pared, el espacio escénico se concibe desde el frontalismo y el movimiento por el escenario suele dar testimonio de la seguridad, de la actitud e incluso de la voz propia del cómico. Cada cómico tiene su manera de estar en escena que le es propia y eso dice algo sobre su estilo. Hay cómicos más inquietos, que se mueven mucho, otros prácticamente nada, otros utilizan el espacio lateralmente para ir buscando a todos los espectadores, algunos tienden más a expresarse corporalmente con movimientos de arriba a abajo pero no utilizan el espacio de manera lateral, otros trabajan con movimientos muy grandes, amplios, rápidos, o todo lo contrario. Todos estos rasgos construyen el personaje que interpreta. No es baladí el movimiento del cómico. Se trata aparentemente de un movimiento libre por el espacio que se ve motivado e impulsado por la interacción con el público que hay en la sala ese día, pero ¿cómo

trabaja el cómico con el espacio escénico?, ¿suele tenerlo en cuenta en la creación? En numerosas ocasiones, he escuchado que un cómico de stand-up tiene más libertad que un actor de teatro, tanto a la hora de moverse como de decir su texto. En primer lugar, no creo que haya muchos cómicos que salgan al escenario a improvisar, al contrario, todo apunta a que se trata de un texto, en la gran mayoría de los casos, muy cerrado y trabajado, que se ha probado y ensayado previamente. En lo que refiere al movimiento, aunque sí que hay una aparente mayor libertad y el movimiento está de manera más notable influenciado por la relación y reacciones del público, creo que en la escena hay un concepto erróneo sobre la libertad del cómico/actor. A mi modo de ver, la libertad está en la manera en que se trabaja la energía y no en relación con la posibilidad, mayor o menor, de cambiar los movimientos o el texto. A pesar de estar limitado por un texto cerrado, por marcas de luz, por pautas de posición, el actor siempre trabaja creando de nuevo. Debe trabajar con el presente del otro actor, con la vinculación al espacio para estar en el «aquí y ahora», con el público, puede trabajar con el subtexto... Hay muchas maneras de improvisar. En cualquier espectáculo en vivo siempre hay una permanente creación, puesto que todo se destruye y hay que volver a crearlo en el presente. Por eso la energía juega un rol esencial.

Otro de los aspectos que a veces pongo en cuestión es el hecho de la naturalidad, tal y como creo que se concibe hoy en día, a mi modo de ver, asociado a un tipo de naturalidad. No hay duda de que el cómico trabaja con la palabra hablada, como el actor, y por ello se dice que el cómico tiene que ser natural. Pero ¿qué es la naturalidad? Creo que el cómico no debe buscar la naturalidad a toda costa y sobre todo no debe hacerlo en el entrenamiento, puesto que muchas veces ésta acaba convirtiéndose en una naturalidad impostada que el cómico ha aprehendido y copiado falsamente de referentes que pueda tener o de una tendencia de ese momento. Como el actor, el cómico debe trabajar la palabra, comprender la palabra y dejar que su peso actúe por sí mismo para entrar en la energía del texto e incluso dejarse sorprender él mismo. A este respecto, el director de teatro canadiense Robert Lepage (2018: 80-82), señala que

Interpréter, ce n'est pas uniquement dire de façon naturelle les intentions du texte, mais s'assurer que les mots sont compris, qu'ils sont articulés, que le phrasé, les pauses, les respirations regroupent les mots pour que le sens émerge, que les mots rayonnant rayonnent et que ceux qui n'ont pas à rayonner rayonnent moins.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Traducción de la autora: «interpretar no es únicamente decir de manera natural las intenciones de un texto, sino asegurarse de que las palabras sean comprendidas, que sean articuladas, que el fraseo, las pausas y las respiraciones agrupen las palabras de tal forma que el sentido emerja, que las palabras que tienen que brillar, brillen, y, que las que no tienen que brillar, no lo hagan.»

Si no se impone la naturalidad de primeras, sino que se trabaja con la acentuación y la prosodia, la naturalidad, auténtica y singular de cada cómico, aparecerá. Hay sin embargo algo en el uso de la palabra, en cómo el cómico hace uso de la palabra que me parece muy acertado. Tiene que ver con la concreción. Por lo general, un cómico es muy concreto pero sin por ello ser explicativo o lógico, y creo que esa es una virtud importantísima y que suele encontrarse a menudo en los escenarios. No obstante, es bueno siempre plantearse si existen convenciones, reglas o modelos que aprisionan, y que hay que tener la libertad para salirse de ellas.

#### 4. LA PUESTA EN ESCENA DEL CÓMICO

En la línea de lo anterior, también podríamos decir que un espacio escénico no debe ser un lugar en el que se fija una forma. Aunque esta forma sea perfecta, debe ser tan perfecta como para destruirse. ¿Qué pasaría si en lugar de una banqueta de pie, la banqueta está tirada en el suelo todo el rato? ¿o si hay dos banquetas? Puede parecer absurdo, pero cambia radicalmente la percepción de un espectador que está acostumbrado a un tipo de convención espacial. Entiendo que la puesta en escena imperante en lo que se refiere al espacio escénico del *stand-up* funciona, pero quizás es tan perfecta que podría plantearse su destrucción. Soy de la opinión de que en la capacidad de plantearse y rediseñar la estructura espacial pueden encontrarse nuevos caminos.

Normalmente, en los espectáculos de *stand-up* encontramos contados elementos sobre el escenario: un micrófono, un pie de micro, un taburete y una botella de agua, indicativos de que se trata de un espectáculo de *stand-up*. Seguramente estos pocos elementos y esta neutralidad en lo que se refiere a la escenografía e incluso al vestuario del cómico tengan que ver con el objetivo del cómico de centrar la atención del público en él y en concreto en su discurso, en el texto. No obstante, creo que existen infinidad de opciones que el cómico podría buscar si este aspecto de la escenografía y puesta en escena canónica y tan vista del *stand-up* no se adoptara con tanto empecinamiento. He notado en los últimos años que algunos cómicos sí buscan distintas formas. Por ejemplo, algunos añaden elementos nuevos sobre el escenario, aunque tengo la impresión de que en ocasiones la elección se hace en función de criterios meramente decorativos. Por esta razón quizás no me parezcan los elementos acertados. Cualquier cosa sobre un escenario tiene su relevancia y es potencialmente un elemento dramático que crea significado. Y esto hay que tenerlo en cuenta para no recurrir a *cualquier cosa*. Si son significativos, la presencia de elementos nuevos resulta atractiva y considero que estimula y permite una nueva aproximación que fomenta el pensamiento sobre la relación de esos elementos con la palabra. Son interesantes las imágenes que pueden surgir y cómo nace la opción de jugar con mecanismos de redundancia, contradicción o yuxtaposición, entre otros. Por ejemplo, Ricky Gervais en su monólogo *Out of England* compara unas estadísticas con el libro

de niños que leyó durante años titulado *Noah*. La manera en que se relacionan el texto e imágenes del libro con lo que dice el cómico subraya la ironía. ¿Podría un espacio sonoro apoyar o contradecir la palabra y hacer nacer el humor? Pensando y teniendo en cuenta el uso que hace del objeto, del espacio sonoro o de su propio cuerpo en el espacio, el cómico puede explorar más allá de la palabra y quizás variar o implementar nuevos aspectos que puedan incluso ayudarlo a encontrar un punto de originalidad. No digo que sea condición indispensable pero seguramente merezca la pena emprender esta búsqueda.

El movimiento por el espacio y el uso que hace del mismo el cómico no siempre tienen que ver, como decíamos antes, con la personalidad o actitud del cómico y su relación con el público, a veces está ligado a la narración de los hechos que cuenta. Aunque en ocasiones lo haga sin mucho empeño (cosa que me parece muy divertida), el cómico con la palabra y con su movimiento crea espacios sobre el escenario. Por ejemplo, cuando empieza a contar una anécdota y dice «*entonces me metí en mi coche*», y el cómico hace la mímica de esa acción, ahí ya está reconstruyendo el espacio del coche en el escenario, el espectador ya *ve* un coche y *ve* en concreto el coche que cree que podría tener el cómico. Es algo muy común encontrar en los monólogos este tipo de construcciones espaciales. Se trata normalmente de un uso práctico y ocasional con el objetivo de favorecer la comprensión de la historia, pero estas construcciones no parecen ir asociadas deliberadamente a una poética general del espacio.

En teatro, la utilización del espacio suele trabajarse en relación con la dramaturgia y suele tener una aspiración poética. Este trabajo suele atribuirse al director de escena. Aunque esto no siempre fue así. Hemos hablado antes de que gracias al *Théâtre Libre* de André Antoine surgió la cuarta pared en teatro. No obstante, este creador francés no solamente aplicó cambios en la manera en que el actor actuaba frente al público. Muchas de sus aportaciones tienen que ver con la composición, es decir con la relación de todos los elementos escénicos. Como consecuencia de esta preocupación por todos los campos creativos (escenografía, iluminación, sonido, etc.), promulgó la práctica y el desarrollo del trabajo colectivo. El trabajo de grupo implicaba romper con la jerarquía imperante: acabó con la figura del gran actor o actor gerente para hacer nacer la figura del director de escena, que, aunque hoy nos parezca muy normal, no fue hasta el siglo XIX cuando apareció. La luz, el espacio sonoro, la arquitectura, la música fueron cogiendo protagonismo y se convirtieron en elementos narrativos que se consideraron al mismo nivel que el texto. Se pasa entonces del *textocentrismo* al *escenocentrismo*. Esta corriente impulsada por figuras tan relevantes como los escenógrafos Adolphe Appia o Gordon Craig o como el dramaturgo y director Antonin Artaud replantearon la práctica escénica rescatando el arte teatral del dominio excesivo y absoluto de lo verbal y poniendo en valor la puesta en escena. Frente al *textocentrismo*, la concepción *escenocéntrica* considera la puesta en escena como realidad primera y principal. Hoy en día ha evolucionado de tal manera que incluso esta concepción escénica se basa en que no hay nada ni

subordinado ni dependiente del texto. Las imágenes y atmósferas, construidas con la iluminación, con el espacio sonoro y escenográfico ocupan un lugar tan importante como el texto. Entre otros nombres de este tipo de teatro hoy en día, podríamos citar a Bob Wilson o a Robert Lepage, aunque la lista es muy larga.

En lo que se refiere a la puesta en escena, esta es para mí la gran diferencia de lo que conocemos como teatro (especialmente notable en un tipo de teatro alejado por lo general del circuito comercial) y el *stand-up*. En el *stand-up*, como ya hemos apuntado, hay un predominio absoluto de la palabra y del texto frente a la puesta en escena. No dudo de la inteligencia lingüística de muchos cómicos que además beben del propio idioma, y de la validez de este tipo de praxis, pero me pregunto si es posible que esta preponderancia del texto frente a otros elementos impida de alguna forma que nazca una concepción distinta del tiempo, además de imposibilitar que la imaginación del espectador se desarrolle de otra manera. En ocasiones, y a mi modo de ver, ciertos cómicos de *stand-up* abusan del chiste. El escritor argentino César Aira (2013) sostiene de esta manera su opinión sobre el humor en literatura: «el humor me parece peligroso porque el humor busca el efecto. La literatura no tiene que buscar tan directamente el efecto, tiene que dejar que en el lector haya efectos un tanto más indefinidos». Es cierto que hay distintos mecanismos, pero en ocasiones sí noto que la búsqueda y presencia del chiste en los monólogos de comedia en vivo española es excesiva y se busca en demasía el efecto. Podrían, tal vez, encontrarse otros lenguajes en la puesta en escena, más allá del efecto de la palabra, que, sin renunciar a lo específico del *stand-up*, puedan conectar de otra manera con el espectador. En este sentido, Miguel Noguera me parece uno de los cómicos más interesantes por la forma en que en sus monólogos dialogan diferentes elementos, por su rareza, y por la peculiar y a su vez original manera en que se presenta y se relaciona con el público. Asimismo, me resulta muy interesante cómo en la puesta en escena de algunos de sus espectáculos incorpora procesos de trabajo, rectificaciones, la propia investigación, el archivo, las fuentes o los materiales con los que ha trabajado y que muy a menudo en el resultado final de los monólogos no suelen aparecer. Su trabajo tiene para mí resonancias con un subgénero de la performance que nace en los 60 pero que ha adquirido mayor reconocimiento en los últimos años y que se conoce como *conferencia performativa* o *conferencia dramatizada*, en la que destacan figuras como Erik Bünger, Cris Blanco o Esther Ferrer. Tal y como lo explica Manuel Oliveira, director del MUSAC, en una *conferencia performativa* se dan los siguientes aspectos: se maneja información, es importante la reunión y hay interacción directa. Además, suele existir una contradicción y un acercamiento irónico y punzante en estas prácticas artísticas contemporáneas. No hay más que fijarse en algunos títulos: *Everything you have heard is wrong* de Carey Young o *A lecture on nothing* de John Cage. No se ha llegado a un consenso en la nominalización de esta práctica ya que se trata de un territorio de hibridación en el que algunos artistas recurren a la performance, otros a estrategias de publicidad, a prácticas teatrales y parateatrales o a artes vinculadas a las artes vivas como la danza, por ejemplo. Creo que este tipo de

prácticas híbridas puede ser de gran inspiración para abrir nuevos horizontes en lo que se refiere a la puesta en escena del *stand-up*. Aunque la palabra *performance* parece tener mucho peso y alejarlo, lo específico de la *conferencia performativa* es que ya no se centra en el cuerpo, -la interacción del cuerpo con el espacio, la interacción del cuerpo del artista con otros cuerpos, como lo hacía históricamente la *performance*-, sino que se centra en la información, tal y como podríamos decir que ocurre en el *stand-up*. Se trata de una experiencia social y, como subraya Miguel Olveira (2014), es necesaria en la medida en que tiene mucho que ver con la transformación:

La performatividad tiene que ver con la idea de cambio, con como con tu palabra cambias el mundo. [...] Ese poder de la palabra de cambiar el mundo y ese poder de la performatividad de que con discursividad cambiamos el mundo, aunque parezca atrevido, es realmente muy importante porque es empoderar al arte y a las personas de cara a generar situaciones transformadoras a nivel personal o colectivo.

Me pregunto si el *stand-up* dejará de lado la obsesión por la acumulación de chistes (que no niego que haya tenido su momento con grandes cómicos) y pudiera indagar en otras formas de conectar a través de la comedia con el público; si no sería mucho más efectiva a la hora de generar cambios en la sociedad, o, en cambio, si realmente su objetivo no es buscar este tipo de efectividad sino solamente fomentar una actitud irreverente que nos permita reírnos de nuestros problemas. Que ya es mucho.

## 5. REFLEXIONES FINALES

Son muy numerosas las similitudes entre el actor y el cómico. A mi modo de ver el cómico es un actor, pero también suele ser dramaturgo y director de escena puesto que, salvo en casos concretos en los que se da que el cómico dispone de guionistas que escriben por él, normalmente es él mismo el que escribe el contenido y es él mismo el que hace la labor de dirección de escena. Entiendo que no hay nadie mirando desde fuera, guiando su actuación y dando notas sobre la puesta en escena. No sé si es por este motivo por el que a veces es más difícil la crítica en el proceso de creación ya que, a pesar de los *open mics* y de los consejos de otros cómicos, el trabajo del cómico no está forzosamente sometido a la mirada del otro como lo está la del actor que es inevitablemente parte de un equipo. Lo que sí creo es que el actor y el cómico comparten mucho y podrían beber el uno del otro, no debería existir el distanciamiento que parece que existe entre ambas prácticas. He tenido la oportunidad de trabajar en teatro con la cómica Virginia Riezu y considero que el trabajo que hace como actriz es impecable. No creo que sea éste un caso aislado: el

cómico, al enfrentarse al público como lo hace, desarrolla una serie de herramientas que son muy propicias para la escena.

Para escribir este capítulo he intentado familiarizarme al máximo con la práctica del *stand-up*, de la que era mera espectadora ocasional. Ha sido muy interesante acercarme a cómicos de ahora y del pasado, de España y del extranjero y descubrir similitudes con la práctica teatral. Me ha sorprendido la manera en que Lenny Bruce utiliza el ritmo, la sonoridad y el juego de palabras en *To is a preposition, come is a verb*. Me recordaba por momentos a trabajos de Gertrude Stein como el que hace con los *Portraits*, entre ellos, por ejemplo, *If I Had Told Him a Completed Portrait of Picasso*, o a la famosa pieza *Not I* del escritor inglés Samuel Beckett. Los juegos de palabras que utiliza Rodrigo García en *Haberos quedado en casa, hijos de puta* también tienen resonancias con algunos monólogos de *stand-up*. Seguramente el hispano-argentino Rodrigo García sea uno de los dramaturgos que más asocio a la práctica del *stand-up* en lo que se refiere a los textos. Sus monólogos *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier otro hijo de puta* o *Jardinería humana*, que empieza con un «Hoy estoy jodido» y a hablar de su perro, me recuerdan enormemente a la manera de contar, a la cotidianidad y a las temáticas del *stand-up*, aunque en las puestas en escena de estos textos sí encontremos una aspiración poética espacial distinta.

En la charla *Talking funny*, los aclamados Louis CK, Chris Rock, Ricky Gervais y Seinfeld hablan sobre las características y aptitudes de un buen cómico y citan entre otros aspectos cosas como la actitud, el ritmo, el jugar con el *beat*, quedarse en el *beat*, la búsqueda de estrategias, como trabajar la repetición para que una broma se entienda, o incluso se mencionan frases como «un cómico debe encontrar su propia voz», que es exactamente lo que se le pide a un dramaturgo, a un director o a un actor y en general a cualquier artista. No obstante, creo que si la práctica del *stand-up* quiere empujar los límites y cuestionar en qué y por qué es una práctica artística, debería también pensar en cuál es su función y su lugar dentro de las artes vivas.

Con motivo de la conferencia *Humanidades en transición* en la Fundación Juan March, la filósofa española y profesora de universidad Marina Garcés (2017) se pregunta sobre el papel que juegan hoy las humanidades –conjunto de actividades a través de las cuales damos forma y sentido a la experiencia humana y afirmamos su libertad y su dignidad– y cuáles son los retos que tienen que afrontar en un momento de crisis civilizadora que está poniendo en cuestión el sentido mismo de lo humano. Marina Garcés plantea si cabría preguntarse si la cultura está quedando en desuso porque no está ejerciendo una función cohesionadora ni crítica, funciones que ésta debería cumplir para no alejarnos de la relación saber-emancipación.

En relación con estas declaraciones, me parecen significativas –en cuanto a que son sintomáticas de un tipo de pensamiento muy en boga hoy– las opiniones que daba una joven concursante de un *reality* de televisión. Con motivo de una entrevista, dejaba entrever una reflexión sobre la función de la ficción y decía que la ficción «te



enseña lo que te está pasando a ti, que al final eso es lo que buscas en las películas y en las series». Me cuesta mucho concordar con este tipo de razonamientos, que pueden llegar a parecerme incluso perversos. Pensar que lo que esperamos de las ficciones es encontrar lo que nos está pasando a nosotros no es sorprendente, todo lo contrario, resulta incluso tristemente apropiado de esta época narcisista. Creo que el aspecto cotidiano del *stand-up* y el hecho de que hablemos comúnmente de que en los monólogos nos queremos sentir identificados puede entenderse de una forma errónea. Las ficciones están justamente para vaciarse de uno mismo y escuchar la historia de otro –otro distinto a mí– y en ese olvidarme de mí mismo es donde puedo empatizar con el otro y verme reflejado o sentirme identificado. Pero este sentirse identificado tiene que pasar por el otro en primera instancia. No debo ir buscando en la historia del otro aquello que me atañe. Sin duda, este pensamiento nace y se ve influenciado por la sociedad en la que vivimos, donde la figura del otro está desapareciendo y donde todo tiende a resumirse en uno mismo. Nos estamos acostumbrando a no dejar espacio *al otro*, vivimos un infierno de lo igual, de la normalización cuando, sin embargo, la idea del otro necesita de la diferencia. Precisamente por ello, en este momento en que parece que quiere aniquilarse y destruirse la diferencia y la negatividad, la función del cómico, o la del *clown*, en la que el fracaso es inherente a su esencia, se convierte en pieza destacada y en una oportunidad de supervivencia. No comulgar con todo, poner en cuestión cada aspecto por irrelevante que parezca, la queja, la negatividad en los discursos y aquellas peculiaridades del cómico que lo hacen distinto a uno mismo son para mí los especiales alicientes de estos artistas. René Char afirmaba «desarrollad vuestra legítima rareza». Hay muchos cómicos españoles hoy en día que encajan con esta frase y que con sus estilos diferentes, pero incontestables, desarrollan un trabajo excepcional. A Ignatius Farray o a Miguel Noguera nadie puede negarles su peculiaridad, pero creo que, con otro tipo de estilo más tradicional, cómicos como David Broncano, Pablo Ibarburu o Valeria Ros también son cómicos que han sabido desarrollar su legítima rareza.

El *stand-up* tiene gran atractivo y aceptación popular y auguro que siga siendo motivo de éxito y que pueda aflorar un entorno activo que reflexione sobre sus características y su lugar en el panorama artístico. El dramaturgo español Juan Mayorga sostiene que parte del trabajo que se hace en el teatro es que la gente pueda oír su lengua y asombrarse de sus posibilidades y límites. Posiblemente también, siempre debemos explorar cuáles son los límites y las posibilidades del trabajo que hacemos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César (2013), «Formas ajenas a la novela». Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=AF0mdPXw7Hk> (fecha de consulta: 10/10/2019).
- Alés, Dani y Rosa María Navarro Romero (coords.) (2017), *Micro Abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, UAM Ediciones.
- Alonso de Santos, José Luis (1998), *La escritura dramática*, Madrid, Editorial Castalia.
- Antoine, André (1890), «From the Free Theatre», en Richard Drain (ed.) (1995), *Twentieth Century Theatre*, Londres, Routledge, xvii-xviii.
- Aristóteles (2000), *Poética*, traducción y notas de José Alsina Clota, Barcelona, Icaria Editorial.
- Bentley, Eric (ed.) (2008), *The Theory of the Modern Stage*, England, Penguin Books.
- Bifo Berardi, Franco (2013), «Public Lecture». Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=wcBryd29vP4&t=2950s> (fecha de consulta: 10/10/2019)
- Brook, Peter (1986), *El espacio vacío*, traducción al español de Ramón Gil Novales, Barcelona, Ediciones Península.
- Drain, Richard (ed.) (1995), *Twentieth Century Theatre*, London, Routledge.
- Garcés, Marina (2017), «Humanidades en transición». Disponible en <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=100952&l=1> (fecha de consulta: 10/10/2019)
- García Barrientos, José Luis (2010), *Actuación y escritura*, México, Paso de gato.
- García Barrientos, José Luis (2013), *Claves del arte escénico*, México, Paso de gato.
- García Barrientos, José Luis (2013), «Llenguatges escènics». Disponible en [https://www.tnc.cat/uploads/20181005/Garci\\_Aa\\_Barrientos\\_\\_Jose\\_A\\_Luis\\_\\_Autoficcio\\_An\\_y\\_teatro\\_Tebas\\_Land.0.pdf](https://www.tnc.cat/uploads/20181005/Garci_Aa_Barrientos__Jose_A_Luis__Autoficcio_An_y_teatro_Tebas_Land.0.pdf) (fecha de consulta: 10/10/2019)
- Gómez Alonso, Juan Carlos (2017), «Retórica y ética del monólogo cómico», en Dani Alés y Rosa María Navarro Romero (coords.), *Micro Abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, UAM Ediciones, pp. 87-98.
- Kartun, Mauricio (2016), «Teatro y comunicación». Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=o7LPxi8RWg0&t=2167s> (fecha de consulta: 10/10/2019)
- Lepage, Robert (2018), *Entretien et présentation par Ludovic Fouquet*, Francia, Actes Sud-Papiers.
- Olveira, Manuel (2014), «La conferencia performativa como una forma crítica de releer el mundo e intervenir en él». Disponible en <https://vimeo.com/88993125> (fecha de consulta: 10/10/2019)
- Stein, Gertrude (1935), «From plays», en Richard Drain (ed.) (1995), *Twentieth Century Theatre*, Londres, Routledge, pp. 51-52.
- Witkiewicz, Stanislas Ignacy (1920), «From a new type of play», en Richard Drain (ed.) (1995), *Twentieth Century Theatre*, Londres, Routledge, pp. 35-37.

# **OPERACIONES TRANSLATICIAS EN LO COTIDIANO Y EN LA ACTUALIDAD: METÁFORAS, ANALOGÍAS, PARODIAS Y LO GROTESCO EN COMEDIA<sup>1</sup>**

Javier Rodríguez Pequeño  
*Universidad Autónoma de Madrid*  
francisco.rodriguez@uam.es

La metáfora es el procedimiento retórico y poético más importante y complejo (Pujante, 2016), pero su influencia va más allá de esas dos disciplinas, afectando a todas las artes del lenguaje, sean o no literarias o estrictamente retóricas, y juega además un papel fundamental en los estudios de la cultura, de los que la Retórica cultural es uno de los más importantes (Albaladejo, 2016; Chico Rico, 2017; Gómez Alonso, 2017; Martín Cerezo, 2017; Fernández Rodríguez y Navarro Romero, 2018). La Retórica cultural, que adopta el sistema retórico como base para analizar el papel de la cultura en los textos tanto retóricos como literarios, se ocupa del estudio de la forma en la que la cultura se ve reflejada en los discursos, en cómo influye en la creación, en la comunicación y en la recepción de los textos, teniendo en cuenta que en esa comunicación pueden aparecer otros textos representados, dando lugar a lo que llamamos interdiscursividad (Albaladejo, 2011).

---

<sup>1</sup> Este trabajo es resultado de investigación llevada a cabo en el proyecto de investigación «Analogía, equivalencia, polivalencia y transferibilidad como fundamentos retórico-culturales e interdiscursivos del arte de lenguaje: literatura, retórica, discurso» (Acrónimo: TRANSLATIO. Referencia: PGC2018-093852-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

El estudio de la función de la metáfora como mecanismo cultural y como construcción cultural dinamizadora de la sociedad es uno de los campos de estudio de la Retórica cultural (Chico Rico, 2015). En este trabajo me centro en algunos ejemplos que muestran la dimensión translaticia (también) de textos no intrínsecamente retóricos ni literarios pero cercanos a la literatura y al discurso oratorio: la comedia de situación (*Seinfeld*), el monólogo cómico (Louis C. K., Dani Alés, José Juan Vaquero, Raúl Cimas), el tuit y la comedia de radio (en este caso, *La vida moderna*, en particular el aspecto grotesco de Ignatius Farray). Aparecerán en estos discursos mecanismos metafóricos (que culminan en la sustitución) y cuasimetafóricos (la comparación) que se proyectan translaticiamente en un espacio discursivo e interdiscursivo gracias a los principios de equivalencia y de semejanza para producir humor. La analogía, que es el factor que posibilita la sustitución y la comparación, presenta una transferencia semántica y pragmática que favorece la comunicación, pues actúa en la producción y también en la recepción e interpretación de dichos textos. Esos elementos de transferibilidad y los mecanismos translaticios como generadores de comicidad son los que me interesan.

El 5 de julio de 1989 se emitió en Estados Unidos el episodio piloto de *Seinfeld*, una miniserie de cinco capítulos en la que pocos creían y que fue uno de los mayores éxitos de la historia de la televisión, la comedia de situación por excelencia, en la que cuatro neoyorquinos apenas hacían algo, solo hablar de sus manías y de las cosas cotidianas, basadas muchas veces en situaciones reales de sus creadores Jerry Seinfeld y Larry David. A ambos, al quisquilloso Jerry (el cómico Jerry Seinfeld, en una versión ficcional de sí mismo), y a su neurótico amigo George (basado en el cocreador Larry David), se suman el excéntrico vecino Kramer (Michael Richards), y Julia Louis Dreyfus en el papel de la expresiva Elaine, personaje femenino impuesto por la NBC, que encargó cuatro episodios más, dando forma a una temporada breve pero impactante, que acabó funcionando y que, especialmente a partir de la quinta temporada, se convirtió en un referente del entretenimiento televisivo y en una nueva forma de hacer comedia que no trataba de nada o, más exactamente, que trataba de las pequeñas cosas cotidianas que, como a todos nosotros, les pasan a cuatro personajes que no tienen nada especial, como todos nosotros. No hay asuntos importantes, trascendentes, ni para los espectadores ni para los propios personajes. Aunque la cuarta temporada arranque con dos episodios titulados *El viaje* (*The Trip*, T4 E1 y E2) que relatan una aventura policial en Los Ángeles un tanto excepcional, la norma son capítulos como *El metro* (*The Subway*, T3 E13) en el que se nos cuentan entrelazadamente las historias que les suceden a los cuatro amigos cuando se separan en el metro.

Con *Seinfeld* (y con *Cheers*, también emitida en la NBC entre septiembre de 1982 y mayo de 1993) nace la comedia moderna que triunfó después en EE. UU. y en todo el mundo con obras como *Frasier*, *Friends* o *Louie*, comedia esta última además muy interesante porque se mueve en los límites del humor.

*Seinfeld* trata sobre los problemas de la vida en la gran ciudad: la soledad, las difíciles relaciones con los demás, nuestras obsesiones, nuestros miedos y hasta nuestros problemas existenciales (William, 1999; Armstrong, 2016). *Seinfeld* posibilita la entrada de la gente normal a la televisión, un espacio que hasta entonces estaba reservado para agentes secretos, superpolicías de diferentes tipos u hombres extraordinarios que actúan en espacios extraños para los espectadores. Hasta *Seinfeld*, en la televisión siempre salía gente que hacía cosas más interesantes que las que hacemos nosotros. Así lo expresa en el monólogo que abre *El mensaje*, el capítulo cuatro de la segunda temporada (*The Phone Message*, T2 E4). La serie se mueve en el mismo espacio que creó en el cine Woody Allen con películas como *Annie Hall* o *Manhattan*. «La gente no quiere series sobre fenómenos» dice en *El gancho/La multa* (*The Picht/The Ticket*, T4 E3 y E4). La serie es de charlas, sin argumento. «Todo el mundo hace cosas, nosotros no haremos nada» le dice George Constanza (trasunto de Larry David) a Seinfeld, y le cita como ejemplo de la serie lo que les ocurrió en el restaurante chino, en un buen ejemplo de metaficción. El nuevo (anti)héroe está caracterizado por las cosas del día a día: sus dudas, sus comidas, su ropa, sus palabras y sus ideas, sus ocurrencias. *Seinfeld* es una comedia en la que los personajes no hacen, sino que hablan. El éxito radica en unos diálogos que muestran los eternos problemas del ser humano que aparecen no en lo extraordinario sino en lo cotidiano, y no en acciones sino en diálogos. El humor se genera en lo particular, en la experiencia individual e insignificante que sin embargo se universaliza porque es en realidad la vida de todos. Pero lo hace mostrando lo cotidiano de otra forma, a veces con operaciones translaticias, otras con la presentación de la más cotidiana realidad.

*El restaurante chino* (*The Chinese Restaurant*, T2 E11), episodio en el que los protagonistas hacen tiempo mientras esperan mesa en un restaurante chino, es un capítulo genial sobre la nada, como *El parking* (*The Parking Garage*, T3 E6), en el que después de comprar el aire acondicionado más barato del mercado, Kramer no sabe dónde ha aparcado el coche y todos los protagonistas se pasan el capítulo intentando encontrarlo. La serie no pretende dar respuestas filosóficas, no aporta soluciones de ningún tipo; simplemente, nos sitúa ante los pequeños problemas de todos los días, situaciones aparentemente banales como la apuesta que hacen Jerry, George, Kramer y Elaine en *El concurso* (*The Contest*, T4 E11) para ver quién aguanta más sin masturbarse. Elegido por varias publicaciones como uno de los mejores episodios de la historia de la televisión, este capítulo creó además una fuerte polémica previa sobre la conveniencia de emitirlo.

Lo novedoso fue hacer una serie sobre gente normal que hace cosas normales, nada extraordinarias, sobre las irrelevantes dudas vitales de un cómico joven en la Nueva York de los años 90. Esta es una cuestión que nos remite directamente al concepto de autoficción y a la relación entre ficción y realidad, tratados en España muy acertadamente por Manuel Alberca (2007, 2012), Alfonso Martín Jiménez (2015, 2016), Ana Casas (2012) y José M<sup>a</sup> Rodríguez Santos (2019).

Como en el método socrático, las preguntas y la ironía son tanto (o más) importantes que las respuestas en *Seinfeld* (William, 1999). ¿La sopa es una comida? ¿Cuál es el botón más importante de una camisa? ¿Cuáles son las reglas para romper con alguien por teléfono? ¿Superman tiene supergracia? ¿Hacer lo opuesto a lo que harías habitualmente es el secreto para mejorar tu vida? ¿Qué usarían de papel higiénico en la Guerra de Secesión? Este énfasis en lo elidido (Albaladejo, 2013) se aprecia claramente en el capítulo *Bla, bla, bla* (*The Yada Yada*, T8 E19), en el que se destaca precisamente lo no dicho por medio del empleo por parte de la nueva novia de Constanza de la expresión *yada yada yada* (algo así como nuestro *bla bla bla* o *etcétera*) que usa constantemente para omitir detalles, por ejemplo cuando ella le cuenta que la noche anterior estuvo con su antiguo novio «y yada yada yada, hoy estoy cansadísima». O en el capítulo *La estatua* (*The Statue*, T2 E6) en el que aunque todo parece girar en torno a si el limpiador de la casa de Seinfeld ha robado o no una figura a la que Constanza tiene mucho cariño, la historia termina sin resolver la duda. La novedad en *Seinfeld* es que nos riamos de lo que nos estamos riendo. Pero ese humorismo surge del empleo de procedimientos y figuras tales como la desautomatización y la metáfora.

Además de la elipsis, la figura de la ausencia es principalmente la metáfora, empleada con acierto en la serie. El episodio *El sofá* (*The Couch*, T6 E5) presenta dos discusiones sobre el aborto. Una primera evidente entre Elaine y Jerry (que concluirá con la ruptura entre Elaine (proabortista) y su novio Poppie (antiabortista) y otra encubierta gracias a una metáfora en la que la pizza es el elemento presente (*vehicle*) y el aborto el ausente (*tenor*) (Richards, 1986: 85 y ss.). Kramer y Poppie deciden (Kramer ya anuncia esta idea en *Enemistad masculina* (*Male Unbonding*, T1 E4) poner una pizzería en la que el cliente puede hacer su propia pizza añadiendo los ingredientes a su gusto. Para probar, Kramer hace una pizza con pepinos. Poppie dice que una pizza no puede llevar pepinos y Kramer dice que la idea es precisamente que cada uno hace la pizza que le da la gana. «Sí, ¡pero no podemos darle a la gente el derecho de elegir cualquier ingrediente!», grita Poppie y da lugar al siguiente diálogo:

Kramer: —¿Qué te da el derecho a decirme cómo hacer mi propia pizza?

Poppie: —¡Porque es una pizza!

Kramer: —¡No es una pizza hasta que sale del horno!

Poppie: —¡Es una pizza desde el momento en que pones las manos en la masa!

Kramer: —¡No lo es!

Poppie: —¡Sí lo es!

Esta discusión provoca (también) la ruptura de la sociedad entre Kramer y Poppie, lo que continúa la metáfora y sugiere la alegoría. Sin nombrar el aborto, se plantea el problema: ¿una persona lo es desde el momento mismo de la fecundación

o solo cuando nace? Los modernos estudios sobre la metáfora y las figuras (Fauconnier, Turner, 2002; Fludernik, 2013; Barei, 2006; Pujante, 2003, 2016; Arduini, 2007; Albaladejo, 2015; Seitz, Posselt, 2017; Chico Rico, 2017; Baena, 2007) abandonan el estudio exclusivo de la sustitución, ofreciendo mayores y mejores posibilidades. Max Black en su libro *Models and Metaphors* aúna las perspectivas sustitucionista y la comparatista y propone una perspectiva interactiva, que se basa en la presentación simultánea de dos temas, uno principal y otro secundario, siendo en esta presentación más importante el fortalecimiento de la percepción del asunto principal que la ocultación o la comparación (Black, 1968: 25-47). Es evidente que la metáfora no es solo un asunto de estilo, sino que tiene que ver principalmente con nuestro pensamiento, con nuestra comprensión y organización del mundo (Fernández Cozman, 2008: 17). Larry David y Jerry Seinfeld lo saben y lo ponen de manifiesto, aunque, por supuesto, no den la respuesta a si una pizza es una pizza desde que la amasas o cuando sale del horno.

En *El novio* (*The boyfriend*, T3 E17 y 18), Kramer y Newman explican a Elaine cómo les escupió el jugador de béisbol Keith Hernández. La descripción de la trayectoria del escupitajo es hilarante y Elaine está sorprendida. Seinfeld, que ha oído muchas veces esa historia, no la cree y reconstruye los hechos según la teoría de Kramer y Newman.

Hernández pasa de largo y empieza a caminar rampa arriba. Entonces dices que te dio (a Kramer) en la sien derecha. Entonces el escupitajo procede a rebotar de la sien, golpeando a Newman entre la tercera y cuarta costilla. La saliva salió de la costilla, giró a la derecha, dándole a Newman en la muñeca derecha, haciendo que él soltara su gorra de béisbol. Entonces la saliva salpicó desde la muñeca, se detiene en el aire, gira a la izquierda y aterriza en el muslo izquierdo de Newman. Eso es un escupitajo mágico.

- Bueno, así es cómo ocurrió, dice Newman.
- ¿Qué le pasó a tu cabeza cuando recibiste el impacto? –le pregunta Jerry Seinfeld.
- Bueno, mi cabeza se fue para atrás, a la izquierda.
- Repite eso.
- Atrás y a la izquierda.
- Atrás y a la izquierda. Atrás y a la izquierda.
- ¿Qué estás diciendo? –pregunta Elaine.
- Digo –dice Jerry– que la saliva no pudo haber venido de atrás. Que tuvo que haber un segundo escupidor. Tras los arbustos, en el camino de arena. Si el escupidor estaba detrás de ti, como dices, habría hecho que tu cabeza se fuera para delante.
- Así que el escupitajo solo pudo venir de delante y por la derecha, dice Elaine.
- Pero eso no es lo que les harían creer.
- Me marchó, dice Newman.
- Espera, dice Kramer.

- Lo triste es que puede que nunca sepamos la verdad, concluye Jerry.

Evidentemente, la escena es una parodia, basada en la analogía y que incluye una relación traslaticia (Albaladejo, 2018, 2019a, 2019b, 2019c; Chico Rico, 2019), sobre la teoría de la bala mágica o teoría de un solo disparo que introdujo la Comisión Warren para explicar el asesinato de Kennedy, reforzada por elementos intertextuales como la presencia de Wayne Knight (en el papel de Newman) quien en su papel como Numa Bertel participa de la reconstrucción de la teoría de la bala mágica en el alegato de Jim Garrison (interpretado por Kevin Costner) en la película *JFK* (1991) de Oliver Stone.

Parece que la serie, que iba de reírse de nada, lo que propone es reírse de todo, para lo que en este caso es imprescindible que el espectador conozca la teoría de la bala mágica en la conspiración para matar a JFK. En caso contrario toda la escena puede parecer ridícula y grosera. Hay que decir que *JFK: caso abierto* se estrenó en 1991 y el capítulo de *Seinfeld* se emitió el 12 de febrero de 1992. Por si no ha quedado claro, en una de las conversaciones del capítulo doble, el jugador de béisbol invita a Jerry a ir al cine: a ver *JFK*. Los espectadores tienen reciente la teoría de la bala mágica y la del segundo tirador, que defendían los críticos con la posición de la Comisión Warren. La polémica que envolvió la película desde antes incluso de su estreno y el éxito que tuvo (la película de Stone ganó dos premios Oscar y fue nominada para otros ocho, incluido el premio a la mejor película) garantizaban la popularidad de la teoría de la bala mágica y por consiguiente facilitaba la interpretación del espectador medio de la serie. Una conexión parecida se establece en este capítulo doble entre ayudar a Hernández a hacer una mudanza y las relaciones sexuales («¡Si solo hemos tenido una cita!»), con el refuerzo cómico de que la relación es entre Seinfeld y Hernández, dos hombres.

La comprensión de los estereotipos culturales es imprescindible en la construcción, en la comunicación y en la interpretación del cuidado bloque que Dani Alés dedica a ironizar sobre el feminismo a partir de dos metáforas<sup>2</sup>. Un coche va por el carril de la izquierda en una gran avenida de Madrid con cuatro carriles. De repente, gira a la derecha para tomar una salida, con lo que casi provoca un accidente con el monologuista, que evidentemente lo cuenta como si le hubiera sucedido. Tras una eficaz descripción de los procesos neuronales que se producen en el sistema simpático y en el parasimpático relata cómo iba a llamar *zorra* a la persona que conducía ese coche pero, que tras comprobar que era un hombre, su hipotálamo, respetando lo gramatical, le hizo llamarle *zorro*, con el evidente cambio de significado, de ‘prostituta’ a ‘astuto’ (reforzado en este caso porque el cómico había mencionado anteriormente al zorro, héroe de ficción que favorece a los pobres y humilla a las autoridades) que visibiliza el machismo que se esconde en nuestra

---

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=QFOMI0tSgqw> Visto el 5 de agosto de 2019.



sociedad y en el que caemos incluso inconscientemente, con lo que el cómico pone el foco de atención en lo importante que es el lenguaje en la percepción del mundo. La tensión que crea alrededor de su persona (si es machista o no lo es) se resuelve en una cuestión más importante y que no es individual, sino que afecta a todos los presentes en la sala.

Louis C. K., un cómico genial y polémico a partes iguales, valorado en el escenario y denostado por su vida privada, en un monólogo en *Saturday Nigth Live* utiliza la analogía cuando compara la vida con la casa de Dios, nuestro padre, que nos cuida como un marido divorciado, sin su exmujer, a cuya casa vamos cuando morimos. La vida es vivir con nuestro padre (Dios), el cielo es vivir con nuestra madre.

¿Cómo es posible que no tengamos madre? Tal vez Dios está divorciado. Tal vez tiene una exmujer. Dios es un padre soltero, nos está cuidando solo. Y nosotros estamos rezando, y él: estoy aquí solo, ¿qué queréis que haga? Tal vez eso es lo que pasa. Tal vez la vida es... Este es nuestro fin de semana con papá. Eso es la vida. Es el fin de semana. Y luego cuando mueres vas a casa de mamá<sup>3</sup>.

En el monólogo que abre el programa que celebra el cuadragésimo aniversario de *Saturday Nigth Live*, Louis C. K. compara a sus dos hijas con Israel y Palestina<sup>4</sup> y en una de sus actuaciones<sup>5</sup> dice que le encanta el divorcio, que es la mejor parte de una relación y que compara con una rama de roble:

El matrimonio es como la fase larva de la felicidad de verdad, que es el divorcio. Porque te dejas llevar y todo está bien. El divorcio es para siempre. Es así. El matrimonio es para el tiempo en el que puedas piratearlo. Pero el divorcio se hace cada vez más fuerte, como una rama de roble. Nadie dice nunca “mi divorcio se está desmoronando. Está acabado. No puedo soportarlo”. Si tienes un matrimonio bueno, continúa. Si tienes el mejor matrimonio de la historia, consérvalo. Solo digo que si te han largado, es lo mejor. Es un hecho, lo siento pero es verdad. Todo es mejor. Es la época en la que mejor nos conocemos mi mujer y yo. Somos buenos padres compartidos porque vivimos separados y somos amigos. Mis hijas se van con ella media semana y conmigo la otra media. Y soy un padre atento, centrado y responsable. ¿Saben por qué? Porque les digo adiós a esas niñas todas las semanas. ¿Me toman el pelo? Es la fantasía de cualquier padre. ¿Quién no puede ser buen padre media semana?

Si hacemos caso a los profesionales de la comedia, *Seinfeld* revolucionó la comedia de *stand-up* (en las primeras temporadas, cada episodio empezaba y

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=kVmottLAjAo> Visto el 4 de julio de 2019.

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=yzh7RtIJKZk&t=458s> visto el 5 de agosto de 2019.

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=PvCegvv2GQM> visto el 5 de agosto de 2019.

terminaba con un pequeño monólogo de Jerry Seinfeld relativo al tema del capítulo en cuestión) dignificándola, y la construyó a partir de la observación. *¿No os ha pasado alguna vez que...?* es el culmen de la comedia observacional, iniciada tal vez con George Carlin, y que en España tiene gran éxito de la mano de Goyo Jiménez, Luis Piedrahita, Dani Alés o Joaquín Reyes.

*Seinfeld* está en el origen de *El fin de la comedia*. En España los espectadores (tras pasar casi desapercibida por Telemadrid y Canal 9) valoramos la adaptación de *Camera Café*, una original serie francesa de capítulos de unos cinco minutos en la que, a través de la cámara de la máquina del café, asistimos a las conversaciones de los empleados de una empresa más o menos típica. También vimos *¿Qué fue de Jorge Sanz?*, una versión ficcional de la vida del actor que, tal vez por ser emitida en canal de pago, no tuvo la repercusión que merece. Creada en 2010 por David Trueba, la serie basa el humor en la degradación, en la presentación humillante del protagonista, un actor en otro tiempo muy exitoso pero ahora venido a menos. El diálogo y el realismo, la vida diaria son muy importantes pero serán las dos temporadas (2014 y 2017) de *El fin de la comedia* las que aporten una comedia española en la que no pasa nada, sin argumento, como en *Seinfeld*. Ignatius Farray, Miguel Esteban y Raúl Navarro crean una serie que muestra la vida fuera de los escenarios de Ignatius Farray, o, mejor, de Juan Ignacio Delgado Alemany. La primera temporada muestra a un hombre de mediana edad, divorciado y con un hijo, sus visitas al médico, sus problemas económicos, la lucha por la custodia de su hijo, mientras que la segunda temporada se centra en la enfermedad cardiaca del protagonista. La originalidad de la serie está en que busca la comicidad no a través del chiste o de situaciones más o menos preparadas para provocar risa sino a partir de los diálogos en principio anodinos de los personajes y del forzamiento de algunas situaciones normales en la vida de cualquiera, al menos de cualquier cómico. Es una comedia que ni siquiera parece que pretende hacer reír. Da la sensación de que busca más la ternura y la comprensión que el humor, que en cualquier caso surge de lo patético, muy del estilo de Farray (Rodríguez Pequeño, 2017). Es una comedia que hace reír a partir de nada (bueno, del personaje, de su relación con los demás personajes, muchas veces muy conocidos por los espectadores: Iñaki Gabilondo, Javier Cansado, Joaquín Reyes, etc.) pero a diferencia del humor al que Ignatius nos tiene acostumbrados, no nos dice lo que no queremos oír. Simplemente, no nos dice. Nos deja ver y oír. Es un humor familiarizado, no desautomatizado, en el que la realidad se presenta tal cual es y no se hace nada por disimularla o presentarla mejor o diferente. Nada que ver con los monólogos del humorista canario, quien, aunque nos cuente las cosas de su día a día, nos las ofrece de forma extraña para nosotros, como algo ajeno, algo que le pasa a él y solo a él, para, en una operación compleja, hacernos comprender que su rareza es también la nuestra, que él somos nosotros («yo soy tu futuro»), haciéndonos pensar en cosas que nunca habíamos pensado, entre otras razones porque son aspectos

incómodos de nuestra vida, de nuestra salud, de nuestra vida social, de nuestras propias ideas<sup>6</sup>.

El humorismo es la forma cómica, ridícula o risible de presentar o analizar la realidad pero no hay una única forma de hacerlo. Una misma situación cómica puede ser expresada y representada de forma diferente por distintos cómicos, cada uno con su estilo y desde su posición, obteniendo el material, los temas, los chistes y el humor de distinta procedencia: lo cotidiano es una de ellas pero también puede serlo lo actual o el lenguaje, por ejemplo, aprovechando esos motivos, esos recursos o esa información para objetivos también diversos, entre los que la crítica política se destaca en los últimos tiempos. La crítica no va unida intrínsecamente a lo cotidiano, ni siquiera a la actualidad, pero es una forma de afrontar la realidad y una forma de hacer humor.

Por una parte, hacer humor de lo cotidiano te ofrece su universalidad pero también su tiranía (tópicos, redundancia, falta de originalidad). La actualidad te ofrece humor a veces sin esfuerzo (los políticos, con frecuencia y por desgracia, son auténticos humoristas involuntarios) pero se hace vieja al día siguiente, es un material perecedero que puede dejar de interesar muy rápidamente.

Lo cotidiano por sí mismo no produce risa, hay que forzarlo, trabajarlo hasta ofrecer una visión renovada de aquello que todos conocemos:

- ¿Alguien sabe a cuántos minutos humanos equivale el último minuto de la lavadora?<sup>7</sup>
- ¿Qué tal tu padre?
- Se debate entre la vida y la muerte.
- Que no sea tonto, que elija vida<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Algo similar ocurre con *Mira lo que has hecho* (El Terrat, 2018), que supone una evolución de este formato de comedia de la vida cotidiana. Con una mezcla evidente de realidad y ficción que gira en torno a la nueva vida de Berto Romero y su mujer tras el nacimiento de su primer hijo y alrededor del embarazo de gemelos en la segunda temporada. La fusión de la realidad del actor y del personaje y lo cotidiano es también la materia que articula las acciones y los diálogos de todos los capítulos, otorgando una gran importancia a la presentación dual de todas las cuestiones: la paternidad no es ni lo más bonito del mundo ni un infierno, como le ocurre al matrimonio y a la relación con la familia o la elección de la guardería. No hay intención de explicar las situaciones (derivadas casi todas del hecho de ser padres trabajadores y a los cuarenta), el remate tienen que completarlo los espectadores porque el guion está preparado para mostrar, sin lecciones. Es también una comedia romántica que arranca donde acaban las demás. El humor no proviene de los malentendidos sino de la rutina, de los problemas, pequeños pero importantes, de una casa cualquiera en la que reinan el caos y la falta de intimidad. Narrativamente la serie es también innovadora pero destaca por ofrecer una nueva cara de lo mismo de siempre, del día a día. Ver los asuntos eternos de los nuevos padres por los ojos de Berto Romero es el principal activo de la serie, que consolida lo cotidiano como materia cómica.

<sup>7</sup> Tuit de *Madamcurri* de 21 de agosto de 2018.

<sup>8</sup> Tuit de *BING* de 26 de noviembre de 2018.

—Un día eres joven y al día siguiente estás viendo en una peli cómo hacen unos huevos revueltos y sólo piensas: “por dios, con espátula de metal no, que se jode la sartén”<sup>9</sup>.

—Mi endocrino dijo que redujera el tamaño de los platos y ahora se me sale el cachopo por los lados<sup>10</sup>.

—Año 2253: los yogures vacíos se siguen volcando cuando dejas la cucharilla dentro<sup>11</sup>.

La comparación, el remate cómico inesperado por la premisa trágica, la confusión de universos y el lenguaje y la proclamación de nuestra eterna torpeza son los motores de la comicidad en estos casos, en los que los motivos son estrictamente cotidianos. Otras veces la ironía es el artificio que genera la comicidad, unida en este caso al extrañamiento que supone la utilización de un lenguaje y una visión impropias:

—Cariño, que el niño dice que la existencia es un pozo de desolación, un paréntesis cruel entre la nada y que no halla consuelo en este mundo carente de sentido.

—Pues ya verás cuando sepa que además hay coliflor para cenar<sup>12</sup>.

Los siguientes tuits funcionan gracias a la sorpresa producida por la ambigüedad del lenguaje y la antítesis irónica que producen una situación absurda que se resuelve de forma distinta a la esperada.

—Me gustaría tener hijos un día. Máximo una semana<sup>13</sup>.

—He comprado una sal del Himalaya cuyo origen según el envase es de hace 250 millones de año y resulta que caduca en noviembre. Y luego iréis por ahí diciendo que vosotros tenéis mala suerte<sup>14</sup>.

Lo cotidiano y lo actual a veces confluyen pero en cierto sentido se contraponen. Lo cotidiano es lo que sucede todos los días y lo actual es lo que irrumpe en lo cotidiano. Lo cotidiano permanece, es eterno mientras que lo actual es efímero. Lo cotidiano sirve de punto de intersección, de lugar de encuentro entre el universo del

<sup>9</sup> Tuit de *Borde y peligrosa* de 17 de junio de 2018.

<sup>10</sup> Tuit de *Ave* de 20 de junio de 2018.

<sup>11</sup> Tuit de *Clausman* de 15 de febrero de 2016.

<sup>12</sup> Tuit de *Carlos Langa* del 22 de agosto de 2018.

<sup>13</sup> Tuit de *Pin™* de 19 de mayo de 2018.

<sup>14</sup> Tuit de *Amorten* de 6 de enero de 2018.

cómico y el del público, en realidad, del universo de cada uno de los espectadores. No hay espacio más compartido que lo cotidiano.

Lo cotidiano y lo actual además permiten al cómico no incidir en la descripción de los acontecimientos (públicos: votamos, nos manifestamos... o del ámbito estrictamente privado pero compartido, es decir, todos nos duchamos, vemos series de televisión, nos enfrentamos a los cajeros del supermercado...) y centrar sus esfuerzos en la interpretación de lo cotidiano y lo actual, en la particular visión del cómico de algo que vivimos todos: los *runners*, las vacaciones, la crisis económica...

«No entiendo que a la gente le ha dado por correr todo el rato, no entiendo a los *runners*, no entiendo la opción de correr existiendo la opción de no hacerlo» dice Dani Alés<sup>15</sup>.

«El verano es para descansar, ¿no? –dice Piedrahita. Pero a los niños les damos una pala y un rastrillo y, hala, a cavar zanjas, que solo falta que les demos un botellín de Mahou»<sup>16</sup>.

«Un tío va a la carnicería y pide un cuarto de pollo.

-Usted lo que quiere es una jaula.»

Con el pretexto de que él es muy de chistes, así empieza José Juan Vaquero el bloque de comedia de *stand-up* más aplaudido en los últimos meses<sup>17</sup>. A continuación, explica el chiste y cuenta otro:

Un tío que va al banco y le dicen: para que le demos la hipoteca necesita dos avales.

–Ah vale, ah vale.

Con esto que refuerza la idea de que a él le gustan los chistes cortos, como los dos que ha contado, aparentemente independientes. Pero en realidad está elaborando una estrategia discursiva muy interesante. Critica duramente a Campofrío, que hace un anuncio sobre la idea de que nos tenemos que reír de todo pero no contrata a Dani Mateo (recuérdese su polémico *sketch* sobre la bandera). Su teoría es que nos tenemos que reír pero solo por joder.

Porque nos han quitado las casas, los coches, la libertad y les sigue jodiendo que nos riamos, por eso no dejéis que os influyan, vamos a reírnos, os lo pido por favor. Y

---

<sup>15</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=J1ht9RXolHA> Visto el 29 de julio de 2019.

<sup>16</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=yCe31uInbc4&t=58s> Visto el 29 de julio de 2019.

<sup>17</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=6186gtTifbw> Visto el 29 de julio de 2019.

os lo pido yo que lo viví hace quince años, cuando todo empezó, cuando entrábamos en el banco a pedir la hipoteca para comprar un piso pequeño en tu barrio y te decían que no, que te doy yo el dinero para un chalé adosado, te doy el 180% de la hipoteca, y encima, el coche tiene tres años, le vendes y te compras uno nuevo que te lo meto yo en la hipoteca y vas a amueblar la cocina porque te doy yo el dinero con la hipoteca, el doscientos quinientos mil por ciento te voy a dar de la hipoteca, y te casas y te vas de luna de miel que te lo pago yo y te lo meto en la hipoteca. No lo pongas a quince años, que es cutre; ponlo a treinta. Y tú le hacías caso, porque tú eras fontanero, economista o cómico. Tú no eras banquero, cojones. Si te lo dice el del banco, él sabrá lo que está haciendo. Y llegabas y le hacías caso, y ponías esa letra a treinta años. Empezabas a pagarlo ahogado, ahogado... Y de repente, ¡pam!, el gobierno habilita el despido, les facilita el despido a los empresarios y tú te vas a la puta calle y el banco te quita el chalé, el coche, las putas fotos de la luna de miel... ¿Sabes lo que no te quita? La deuda. Tienes que seguir pagando esa deuda sin ninguna de las cosas que estás pagando para que el gobierno y los banqueros llenen un yate de putas y farlopa y se vayan a divertir. Porque ese día fue el que nos quitaron la libertad, el día que entramos en el banco a pedir humildemente un cuarto de pollo y nos dieron una puta jaula.

La idea es desfamiliarizar lo cotidiano, buscar la novedad dentro de la repetición inherente a lo cotidiano, singularizar lo plural. Pero lo hace separando las dos premisas, planteando dos situaciones antitéticas que se resuelven en una dura crítica basada en una comparación en la que utiliza los elementos que había manejado en sus dos chistes iniciales, el cuarto y la jaula, unidos gracias a la metáfora analógica.

José Juan Vaquero, uno de los cómicos más naturales y espontáneos, también uno de los menos cultivados, sabe utilizar sin embargo procedimientos analógicos:

José, un gitano, coge el coche y se pone a 240 por la carretera. Le para la Guardia Civil:

- Va usted a 240 kilómetros por hora por la carretera.
- ¡Ay, cómo no voy a correr si llevo una pistola en la guantera!
- ¿Una pistola en la guantera?
- Sí, es normal, tengo droga en la alfombrilla.
- ¿Droga en la alfombrilla?
- Sí pero no es mía, es del cadáver. Pum, pum. Le tengo en el maletero.

El guardia civil llama a los refuerzos y dice: Este hombre tiene una pistola en la guantera. Abren y no hay nada. Pero tiene droga en la alfombrilla. Levantan y no hay nada. Pero tiene un cadáver en el maletero. Levantan y no hay nada. Dice el gitano:

- ¡Ay, el payo loco! ¡Y ahora dirá que iba a 240 por la carretera!<sup>18</sup>

<sup>18</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=zYa3NQT9VTU> visto el 4 de agosto de 2019.

Raúl Cimas construye para el programa de *Late Motiv* del 17 de junio de 2019<sup>19</sup> un discurso plagado de ingeniosas comparaciones: la tonsura de un arzobispo es como un *green* de un campo de golf, el solideo, como un cuenco para pistachos, hacer exorcistas a los curas mayores es como si el rey Juan Carlos tuviera que hacer la mili ahora, los endemoniados con la cabeza dada la vuelta son como los *playmobiles* abandonados. Ponerles bien la cabeza es complicado, como cuando tienes que hacer café y la cafetera está muy apretada. Dice que detecta niños endemoniados en la primera comunión: les da una oblea y si están endemoniados la echan como las máquinas cuando te devuelven el billete, entonces la frota en la cabeza y la vuelve a meter, como si fuera una moneda. Para referirse a un arzobispo al que cortaron una oreja utiliza una metáfora: ahora le llaman «el taza», apoyando la figura en el corte «a tazón» de los religiosos, que elide.

Otros motivos nos remiten a una forma muy efectiva de hacer humor popular gracias a la presentación desautomatizada de la realidad: el realismo grotesco, que tiende a degradar, a vulgarizar, a corporizar, a materializar lo noble, lo elevado, lo ideal y lo abstracto. Esta es la principal característica de la cultura cómica popular y la principal diferencia con las formas «nobles» u oficiales de la literatura o del humor, porque en lo grotesco no hay tabúes, no hay jerarquías, no hay tratamientos de cortesía porque todos somos iguales, como en carnaval (Baroja, 1986; Redondo, 1978; Gutiérrez Estévez, 1989; Huerta Calvo, 1989; Gaignebet, 1974; Heers, 1988). Este humor grotesco se pone de manifiesto muy claramente en la utilización de un lenguaje caracterizado por la libertad, la ruptura de todo tipo de barreras y reglas, por la contraoficialidad, y entre otras, su desarrollo en la plaza pública (Huerta Calvo, 1989: 25), en la calle u, hoy, en las redes sociales. Y se puede hacer para criticar o sin buscar ningún sentido práctico, simplemente para provocar la risa, una risa ambivalente, que degrada y que eleva, que surge de la comparación y la contraposición, una risa sobre un mundo en el que están incluidos los que ríen.

Ignatius Farray es también el mejor ejemplo de esta forma de hacer humor, tan de bufón, tan carnavalesca, tan grotesca, tan medieval. En lo visual la vestimenta y la puesta en escena de este cómico tienden siempre a la degradación propia, a las aproximaciones a lo bajo (el pantalón corto, por ejemplo), representado típicamente por los órganos genitales, el vientre y el culo, aunque Ignatius lo centra en sus piernas y especialmente en sus varices. En su significado cósmico lo bajo es representado por la tierra, lo que supone descender, bajar, entrar en contacto con la tierra, que absorbe y procrea, porque, efectivamente, por eso habla Bajtin (1990) de ambivalencia, al degradar se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo nuevo y superior. Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo y es ambivalente porque niega y afirma a la vez, porque lo inferior es siempre un comienzo, siempre es origen de vida. Es esta una característica muy importante del

---

<sup>19</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=Go\\_6XM-aovc&t=16s](https://www.youtube.com/watch?v=Go_6XM-aovc&t=16s) Visto el 5 de agosto de 2019.

humor de Ignatius, seguramente la primera con la que le identificamos, en la que, congruentemente, tiende a humillarse bajándose los pantalones o chupando pezones. Pero Ignatius, en su línea grotesca, es mucho más que eso. Nos ofrece su famoso grito sordo, que tiene explicación también a través del realismo grotesco y lo carnavalesco, en definitiva, a través de su condición de bufón, en el sentido de que dice lo que a nadie más se le está permitido decir y se ríe de quien nadie puede reírse. A lo grotesco le interesa todo lo que sale del cuerpo, las protuberancias y las aberturas, lo que desborda el cuerpo, prolongándolo, uniéndolo a otros cuerpos o al mundo, porque no estamos aislados. Y si hay algo que rebasa ampliamente en importancia a todas las demás protuberancias u orificios es la boca, la gran boca abierta que además entronca perfectamente con lo inferior corporal. Y es que la gran boca abierta, o la garganta, órgano en el que coinciden la voz, la palabra y la risa (Gaignebet, 1984: 83), es la puerta del infierno, es la entrada y la salida de los diablos, es la abertura que comunica la tierra con el infierno, por donde se baja a los infiernos corporales (Bajtín, 1990: 292 y ss.). Dice Bajtín que la imagen de la absorción y de la deglución, imagen ambivalente muy antigua de la muerte y la destrucción, está relacionada con la boca abierta, a lo que cabe añadir la innegable relación que la boca abierta tiene con el banquete, representada en muchas ciudades todavía hoy en carnaval por el Tío Tragaldabas y la Tía Melitona. La boca, sus posturas y exageraciones, sus muecas, son algunos de los medios más habituales y tradicionales para conformar una fisonomía cómica, bien naturalmente o por medio de máscaras. No debe sorprendernos que la boca sea el principal atributo de Farray.

Además de todo esto, Ignatius Farray elabora estratégicamente su discurso, cuida mucho su lenguaje, aunque sea para (lógicamente por su condición de bufón) insultar o imprecar groseramente: «¡Juan Echanove, hijo de puta!» o «¡Entreténme, payaso!» a Pérez-Reverte o provocar una visión del mundo al revés, la unión de opuestos, la solución a través de la afirmación de la negación, la ambivalencia, aunque a veces sea tan polémica como el tuit que publicó el 28 de noviembre de 2018, en pleno juicio contra *la manada*:

Se daría un paso de gigante en el FEMINISMO el día en el que en medio de un acto contra la violencia de género un manifestante le arrimara cebolleta a una manifestante y los dos vivieran esa experiencia desde la ironía, la complicidad y la COMMEDIA.

Además de exagerar, deformar (es decir, modificar su forma), se puede hacer humor gracias a la ironía, la parodia, se puede basar en la incongruencia, en una relación inesperada o ilógica o en la ruptura de una tensión insostenible. A Ignatius le gusta mucho la analogía, operación más amplia que la metáfora, de la que es su fundamento (Aristóteles, 1974: 1457b6-20), se basa en la equivalencia (tanto si es total como si es parcial), pero no propone una sustitución sino una presentación



conjunta que opera en virtud de la semejanza. De modo que la analogía es también el fundamento de la alegoría y de la comparación, destacando uno de los dos términos de las realidades presentadas.

Es la operación que pone en marcha el motor metafórico (Albaladejo, 2015, 2016, 2018, 2019a, 2019b, 2019c) e incluso el translaticio y el figural (Chico Rico, 2019: 118) en la construcción e interpretación del relato, acciones en las que los elementos culturales juegan un papel fundamental, como vimos en el caso de *Seinfeld* y *JFK*. De esto se ocupa, entre otras cosas, la Retórica cultural y es fundamental en el discurso poético y retórico y también en el cómico.

A propósito de las elecciones al Parlamento europeo, municipales y autonómicas dice: «Los votantes de izquierda son como Led Zeppelin. Se creen mejores que los demás, elitistas porque tienen un nivel moral superior a los demás y se reúnen una vez cada quince años en Wembley, mientras que los votantes de derechas son como la *Orquesta Maracaibo*, siempre dispuestos a movilizarse en cada pueblo, por muy pequeño que sea». La conclusión es, como siempre en el genio canario, brutal:

Menos mierda de elitismo y más bailar el cocoguagua. No somos mejores que nadie. No nos podemos permitir tirarnos los pedos más altos que el culo. A los votantes de izquierda nos gusta tirarnos los pedos más altos que el culo, porque somos los mejores y los más guays, y que nos vean, sí, una vez cada veinticinco años pero nunca más. No nos lo podemos permitir. Los votantes de izquierdas no nos podemos permitir seguir siendo personas de mierda<sup>20</sup>.

En *La vida moderna* del 25 de febrero de 2019 («Hay que invertir en la pérdida»)<sup>21</sup> Ignatius incide en su gusto por la analogía en su papel de *coach* social:

Nadie se hace fuerte desde una posición fuerte sino desde la debilidad, uno alcanza el equilibrio desde el desequilibrio. El colchoncito de fracaso acumulado en la vida es lo que te va a dar la fuerza suficiente para tirar para adelante en la vida. Llevado esto a la política: ¿qué es lo que siempre lleva, inevitablemente, a una época de paz, libertad y bienestar? Una época previa de guerra, miseria y puritanismo o miedo. ¿Actualmente quién nos puede dar guerra miseria y puritanismo para que nuestros nietos puedan disfrutar de un bienestar? La derecha. La derecha se aprovecha de cómo es la gente y la izquierda de cómo nos gustaría ser, con el corolario: la derecha se aprovecha de la desesperanza de la gente, de la desilusión, y la izquierda de sus ilusiones. La derecha invierte en tus desilusiones para aprovecharse de ti, y la izquierda en tus ilusiones, también para aprovecharse de ti.

<sup>20</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=7y6ddhUvqcE> (visto el 30 de mayo de 2019).

<sup>21</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=yv3U5cNm4Sk> (visto el 30 de mayo de 2019).

La analogía es, dice el cómico canario:

la derecha sería una paja triste, sería masturbarse llorando y la izquierda sería el amor platónico, el amor romántico, idealista e inalcanzable. (O la paja con fiebre, apuntilla Quequé).

En el programa del 5 de noviembre de 2017<sup>22</sup>, Ignatius explica la historia de los últimos cien años en España comparándola análogamente con la historia que se narra en la película *Regreso al futuro*:

Marty Mcfly es España. Antes del golpe de estado de Franco y la posterior dictadura hubo la II República que podemos considerar un período de modernización que hubo en este país que luego se truncó. Muchos científicos, muchos profesores se vieron obligados incluso a ir a Bélgica (nótese la analogía en este caso con Puigdemont), muchos se tuvieron que exiliar a Estados Unidos, hubo una constitución democrática, incluso hubo los primeros estatutos de autonomía, empezaron justo en esa época. Esto se ve en las generaciones de mujeres de una familia: la abuela era moderna, como esa época, la madre, más conservadora, como el franquismo, y la hija vuelve a ser moderna como la abuela. ¿Cuál es el problema al que se enfrenta España-Marty Mcfly cuando regresa al pasado? Que sin él quererlo, Mcfly interviene en el transcurso de los acontecimientos, concretamente tiene que hacer que su padre y su madre (los dos bandos de la guerra) tienen que conocerse, tienen que enamorarse para que formen una familia y él pueda existir en el futuro. El problema es que si los dos bandos de la guerra civil no se reconcilian, el futuro de España desaparece. Marty Mcfly tiene que conseguir que fachas y comunistas se conviertan en demócratas para salvar España. Al final de la película, Mcfly pide a los futuros padres que no sean muy severos cuando tengan un hijo y prenda sin querer fuego a la alfombra del salón, lo que, según Ignatius es una clara referencia a Cataluña (o Euskadi apunta Quequé). ¿En qué desemboca todo el periodo de franquismo de Marty Mcfly? Puede volver al futuro con el régimen del 78, que es el rayo que cae en el reloj de la torre, que nos trajo la época más próspera y llena de libertad de la historia de España, con el mayor nivel de vida, bienestar y desarrollo. Parecía que todo era felicidad (la España de las olimpiadas, de la Expo de Sevilla) pero estalló la burbuja financiera, la corrupción, las desigualdades sociales. Comienzan otros problemas porque, como en la película, los hijos están teniendo problemas, los hijos no están a la altura de los padres, tenemos una sociedad decadente de la que no sabe cómo vamos a salir porque, como en el futuro, ya no se necesitarán carreteras (el DeLorean vuela), se necesitará una reforma de la constitución española.

En *La vida moderna* del 29 de mayo de 2019<sup>23</sup> Ignatius y Broncano utilizan de nuevo la analogía: cuenta Broncano que un controlador confunde derecha e izquierda

---

<sup>22</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=h\\_X6DviEZDQ](https://www.youtube.com/watch?v=h_X6DviEZDQ) Visto el 30 de mayo de 2019.

<sup>23</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=CVqA1jqCTHw> Visto el 30 de mayo de 2019.

y provoca un accidente. Imaginémonos todos ahora que somos prostitutas en la primera noche de un jovencito. Tenemos que ayudarle, dice Broncano. Qué buen símil, apostilla Quequé. Es magnífico. Es que no había otro mejor. No sé, yo así para empezar haría un chiste de actualidad, con alguna analogía, dice Broncano. Derecha, izquierda, lo tienes ahí, dice Quequé. Continúa Broncano: Un controlador aéreo confunde derecha e izquierda y provoca un accidente. Y remata: ¡Como los votantes de Madrid! Y ya está hecho el chiste gracias a la analogía.

Ignatius Farray es un perfecto ejemplo del mejor consejero: el bufón, que encarna al humorista excéntrico y transgresor que critica duramente la sociedad desde una posición aparentemente humilde. Ignatius puede ser aséptico, objetivo y solo mostrar, solo dejarse ver como en *El fin de la comedia* o crítico subjetivo que ofrece respuestas, como en los programas citados de *La vida moderna* o en los tuits del día 26 de julio de 2019, día después de la investidura fallida de Pedro Sánchez:

«Uno no se mete en política a mantenerse fiel a sus principios. Para eso te quedas en casa a escribir un libro.»

«Voté a Unidas Podemos en las últimas elecciones generales. Pero no les voté para que fueran intelectuales, sino para que fueran políticos».

«Si quiero saber lo que es la verdadera izquierda me voy a una biblioteca, por ejemplo, que hay bastante bibliografía sobre el tema».

En esta serie de tuits se aprecia también el despliegue discursivo dual, si bien en este caso el principio constructivo no es la analogía sino la oposición. Los cómicos, en España y en otros países, hoy y antes, utilizan procedimientos translaticios como mecanismos humorísticos. La metáfora, la analogía y otros procedimientos translaticios además de figuras que producen sustituciones, identificaciones o comparaciones son medios esenciales de intelección; además de formas de expresión complejas son instrumentos al servicio de la comprensión del mundo (Ortega y Gasset, 1925: 164-166). La metáfora, la comparación y la analogía sustituyen y comparan, establecen relaciones de equivalencia y semejanza pero además contribuyen a construir y a interpretar el mundo, la realidad, también la cotidiana. Las figuras, los artificios pueden ser más o menos profundos o complejos pero siempre están al servicio de la comunicación e, incluso, pueden convertir en artística una comunicación que en principio no lo es o no está considerada como tal.

## BIBLIOGRAFÍA

- Albaladejo, Tomás (2011), «Los discursos del conflicto y los conflictos del discurso: análisis interdiscursivo y Retórica cultural», en Ana G. Macedo et al. (orgs.), *Vozes, Discursos e Identidades em Conflito*, Braga, Húmus/Centro de Estudos Humanísticos/Universidade do Minho, pp. 41-60.
- Albaladejo, Tomás (2013), «La elipsis en El testigo de Pedro García Montalvo», en Manuel Cifo González (ed.), *Las cuatro estaciones. Homenaje a Pedro García Montalvo*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 52-66.
- Albaladejo, Tomás (2016), «Cultural Rhetoric. Foundations and Perspectives», *Res Rhetorica*, 3, 1, pp. 17-29. Disponible en: <https://resrhetorica.com/index.php/RR/article/view/2016-1-2> (fecha de consulta: 19/12/2018).
- Albaladejo, Tomás (2018), «Metaphors and the Metaphorical Engine», *Research Papers of the Communication, Poetics and Rhetoric Research Group of the Universidad Autónoma de Madrid*, 1.
- Albaladejo, Tomás (2019a), «El motor metafórico y la fundamentación retórico-cultural de su activación», *Castilla. Estudios de Literatura*, 10, pp. 559-583. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.559-583> (fecha de consulta: 10/06/2019).
- Albaladejo, Tomás (2019b), «Generación metafórica y redes semánticas en la poesía de Antonio Cabrera: En la estación perpetua», en Sergio Arlandis (ed.), *Contraluz del pensamiento: la poesía de Antonio Cabrera*, Sevilla, Renacimiento, pp. 160-195.
- Albaladejo, Tomás (2019c), «The Pragmatics in János S. Petőfi's Text Theory and the Cultural Rhetoric: The Extensional-Semantic Code and the Literature of the Spanish Golden Age», en Margarita Borreguero Zuloaga y Luciano Vitacolonna (eds.), *The Legacy of János S. Petőfi. Text Linguistics, Literary Theory and Semiotics*, Cambridge Scholars, pp. 92-109.
- Albaladejo, Tomás (2019d, en prensa), «El motor translaticio en el texto narrativo: una historia en pedazos de José Luis Castillo-Puche».
- Alberca, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Alberca, Manuel (2012), «Las novelas del yo», en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros S. L., pp. 123-149.
- Arduini, Stefano (ed.) (2007), *Metaphors*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Aristóteles (1974), *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid, Gredos.
- Armstrong, Jennifer (2016), *Seinfeldia: How A Show About Nothing Changed Everything*, New York, Simon and Schuster.
- Baena, Enrique (2007), *Metáforas del compromiso. Configuraciones de la poética actual y creación de Ángel González*, Madrid, Cátedra.
- Bajtín, Mijail (1990), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Universidad.

- Barei, Silvia (2006), «De la metáfora al orden metafórico», en Silvia Barei y Elena del Carmen Pérez (comps.), *El orden de la cultura y las formas de la metáfora*, Córdoba (Argentina), Universidad Nacional de Córdoba, pp. 19-33.
- Black, Max (1968), *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*, Ithaca, Cornell University Press, 4th reprint [1962].
- Caro Baroja, Julio (1986), *El carnaval. Análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus.
- Casas, Ana (comp.) (2012), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros.
- Chico Rico, Francisco (2015), «La Retórica cultural en el contexto de la Neoretórica», *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, 9, pp. 304-322.
- Chico Rico, Francisco (2017), «El espacio del arte de lenguaje en la *Institutio oratoria* de Quintiliano», *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1, pp. 1-26, <https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/view/8669> (fecha de consulta: 30/07/2019).
- Chico Rico, Francisco (2019), «János S. Petőfi's Linguistic and Textual Theory and the Recovery of the Historical Thinking about Rhetoric», en Margarita Borreguero Zuloaga y Luciano Vitacolonna (eds.), *The Legacy of János S. Petőfi. Text Linguistics, Literary Theory and Semiotics*, Cambridge Scholars, pp. 110-131.
- Fauconnier, Gilles y Mark Turner (2002), *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York, Basic Books.
- Fernández Cozman, Camilo (2008), *La poesía hispanoamericana y sus metáforas*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Fernández Rodríguez, Amelia y Rosa Navarro Romero (2018), «Hacia una Retórica Cultural del humor», *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Monográfico 2 (Retórica del humor: perspectivas desde la Retórica Cultural), pp. 188-210, <https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/view/10504/10669> (fecha de consulta: 30/07/2019).
- Fludernik, Monika (2013), «Introduction», en Monika Fludernik (ed.), *Beyond Cognitive Metaphor Theory. Perspectives on Literary Metaphor*, Abingdon, Routledge, pp. 1-16.
- Gaignebet, Claude (1974), *Le Carnaval*, París, Payot.
- Gaignebet, Claude (1984), *El carnaval. Ensayos de mitología popular*, Barcelona, Alta Fulla.
- Gómez Alonso, Juan Carlos (2017), «Intertextualidad, interdiscursividad y Retórica Cultural», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Número extraordinario 1 (Homenaje a José Enrique Martínez Fernández), pp. 107-115, <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/2104> (fecha de acceso: 30/07/2019).
- Gutiérrez Estévez, Manuel (1989), «Una visión antropológica del carnaval», en Javier Huerta Calvo (ed.), *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 33-59.
- Heers, Jacques (1988), *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona, Península.
- Huerta Calvo, Javier (ed.) (1989), *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

- Huerta Calvo, Javier (1989), «Lo carnavalesco en la teoría literaria de Mijail Bajtin», en Javier Huerta Calvo (ed.), *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 3-31.
- Irving, William (1999), *Seinfeld and Philosophy: A Book About Everything and Nothing (Popular Culture and Philosophy)*, Chicago y La Salle, Open Court.
- Jiménez, Mauro (2015), «En torno al desarrollo de la Semiótica literaria y el concepto de cultura», *Dialogía. Revista de lingüística, literatura y cultura*, 9, pp. 208-229, <https://www.journals.uio.no/index.php/Dialogia/article/view/2594/2306> (fecha de consulta: 29/07/2019).
- Martín Cerezo, Iván (2017), «La Retórica Cultural y los discursos en las obras literarias: El mercader de Venecia de William Shakespeare», *ActioNova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1, pp. 114-136, <https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/view/8574/9174> (fecha de consulta: 15/07/2019)
- Martín Jiménez, Alfonso (2015), *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, Peter Lang.
- Martín Jiménez, Alfonso (2016), «Mundos imposibles: autoficción», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 0, pp. 161-195. DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/actionova2016.0>
- Ortega y Gasset, José (1925), «Las dos grandes metáforas», en *El Espectador*, 4, pp. 157-189. Madrid, Revista de Occidente.
- Pujante, David (2003), *Manual de Retórica*, Madrid, Castalia.
- Pujante, David (2016), «Constructivist Rhetoric within the Tradition of Rhetorical Studies in Spain», *Res Rhetorica*, 3, 1, pp. 30-49, <https://resrhetorica.com/index.php/RR/article/view/2016-1-3> (fecha de consulta: 29/07/2019).
- Redondo, Agustín (1978), «Tradición carnavalesca y creación literaria. Del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Barataria en *El Quijote*», *Bulletin Hispanique*, LXXX, 1-2, pp. 39-70.
- Richards, Ivor Amstrong (1986), *The Philosophy of Rhetoric*, New York, Oxford University Press.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2017), «De lo simpático a lo patético: Leo Harlem e Ignatius Farray», en Dani Alés y Rosa Navarro (comps.), *Micro abierto: Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 107-117.
- Rodríguez Santos, José María (2019), «Antonio Orejudo en la obra literaria de Antonio Orejudo», en *Castilla. Estudios de Literatura*, 10, pp. 23-50.
- Seitz, Sergej y Gerald Posselt (2017), «Theorien der Metapher: Die Provokation der Philosophie durch das Unbegriffliche», en Andreas Hetzel y Gerald Posselt (Hrsg.), *Handbuch Rhetorik und Philosophie*, Berlin, Walter de Gruyter, pp. 421-447.

# «COMO SUJETAR UNA AMAPOLA CON UN GUANTE DE BÉISBOL». *OVERGROUND, UNDERGROUND Y MAINSTREAM*<sup>1</sup>

Rosa María Navarro Romero  
*Universidad Alfonso X El Sabio*  
rnavarom@uax.es

## 1. INTRODUCCIÓN: EL HUMOR COMO RELIGIÓN Y COMO IDENTIDAD

*Lo primero y principal es ir a misa y almorzar*, dice un conocido refrán español. Y yo, que las únicas reglas que sigo son las del sentido común —siendo este el menos común de los sentidos, a pesar de estar muy bien representado en nuestra cultura a través de dichos, refranes y frasecitas— me lo tomo al pie de la letra. Así que, desde hace muchos años, mi actividad favorita del domingo es —aparte de tomar el vermú— ir a misa. Pertenezco a una iglesia sita en la calle Travesía de Primavera, en el madrileño barrio de Lavapiés. Allí, cada domingo, nuestro Padre Leo Bassi, envuelto en un estrambótico traje y coronado con una no menos singular mitra, se sube al altar del Paticano y pronuncia su particular misa atea. El público, un grupo de fieles adoradores del Pato de Goma Redentor, profesamos nuestra fe en la cultura, la

---

<sup>1</sup> Este trabajo es resultado de la investigación llevada a cabo en el proyecto de investigación «Analogía, equivalencia, polivalencia y transferibilidad como fundamentos retórico-culturales e interdiscursivos del arte de lenguaje: literatura, retórica, discurso» (Acrónimo: TRANSLATIO. Referencia: PGC2018-093852-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

contracultura y el humor. ¿El Primer Mandamiento? La Risa es sagrada y el Arte del Payaso tiene una función que conecta con la esencia del ser humano<sup>2</sup>.

Y es que en España el humor, desde siempre, ha sido una religión y un acto de fe que cuenta, afortunadamente, con muchos predicadores, entre ellos Ignatius Farray: «Yo no vendo comedia. Yo vendo fe»<sup>3</sup>. Es la tierra de *don Quijote* y de Gómez de la Serna, de Chiquito, de Cuerda, de Mihura, de *La Codorniz* y *Mongolia*. Tenemos humor *surruralista*, *posthumor*, humor amarillo y humor *chanante*. Tenemos chistes de Tomelloso y de Lepe. Tenemos bidé y votamos por diversión. A humor no nos gana nadie, y eso que las rémoras de la censura, de los límites y de lo que está bien o está mal todavía nos cuelgan de los tobillos. Contamos con una amplia carta de humor, que incluye los clásicos —blanco, negro, absurdo, etc.— pero que también contiene productos nacionales, de cosecha propia, como el humor manchego, representado por cómicos *chanantes* como Joaquín Reyes o Ernesto Sevilla. Esta corriente, llamada también *surruralista* por la combinación de lo surrealista y lo rural en sus representaciones, tiene como uno de sus rasgos más característicos el uso de «expresiones lingüísticas y otros rasgos prosódicos propios de Castilla La Mancha» (Rodríguez Santos, 2017: 56). Nuestra cultura popular, nuestra identidad y forma de ser, en fin, nuestro humor, se ve muy bien reflejado en el nacimiento de uno de los iconos del humor español de los 90: *Humor amarillo*. La historia no tiene desperdicio<sup>4</sup>: Juan Herrera trabajaba en la radio con Miguel Ángel Coll —hijo de José Luis Coll— y recibieron una llamada para trabajar en la primera televisión privada de España. Les llamó un rumano enviado por Vasile, y así llegaron a los estafalarios estudios Moro, donde convivían —sin cuarto de baño— albañiles, Javier de la Rosa, fontaneros, las Mama Chicho y Mario Conde, entre otros. El tipo rumano, Valerio Lazarov, había comprado una buena cantidad de cintas y, al no saber qué hacer con ellas, se las pasó a ellos sin indicarles absolutamente nada. E hicieron, sobre la marcha, un montaje bestia y casero. La edición se hacía en una furgoneta aparcada en Telecinco, porque ni siquiera tenían estudio:

Lo que teníamos allí era una especie de pajar donde pusieron una mesa sin cabina ni nada. Trabajábamos con un solo micro, un omnidireccional y unos cascos. Había un

<sup>2</sup> El espectáculo que ofrece Leo Bassi puede describirse como una especie de misa bufonesca que se celebra cada domingo desde 2012. Por supuesto, también celebra bodas y bautizos con su propia liturgia. En principio, tiene estructura de monólogo cómico, pero la puesta en escena, la finalidad, la estructura y el tipo de texto son diferentes. Defendiendo ante todo la libertad, los sermones de Bassi homenajean al humanismo y ridiculizan los argumentos y la legitimidad de las creencias e ideas impuestas por el poder. La belleza está en la imperfección: «La fuerza de la obra de Bassi es situar el lenguaje irónico a un nivel de conciencia diferente, utilizando la poesía y la magia del Payaso como vehículo onírico que transforma el espectáculo en un acto cargado de ritual», en <http://nuevaweb.leobassi.com/la-gran-misa-patolica>

<sup>3</sup> <http://www.comedycentral.es/comicos/ignatius/ignatius-yo-vendo-fe/>.

<sup>4</sup> Entrevista realizada a Juan Herrera para *El Confidencial*, 16/05/2016, disponible en [https://www.elconfidencial.com/cultura/2016-05-08/humor-amarillo-humorista-juan-herrera\\_1196147/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2016-05-08/humor-amarillo-humorista-juan-herrera_1196147/)



técnico que estaba en la mesa, sin cristal, ni equalización, ni nada. Y así estábamos. Lo que pasa es que después se inundó[...] Teníamos dos banquetas de bar y nos subíamos ahí, como si fuera Venecia.

Empezaron a tener mucho éxito y decidieron poner a un realizador a trabajar con ellos, para que todo fuera más profesional. El realizador en cuestión era un becario muy tímido, apellidado Cudeiro. Les cayó muy bien y empatizaron con el gallego, así que decidieron inventar un personaje con su nombre: así nació el chino Cudeiro. Lo mejor de todo es que, en cada programa, Cudeiro era un chino distinto, es decir, era un personaje que en realidad nadie veía, que no existía, pero del que hablaban constantemente. De esta forma tan ¿absurda? nació una leyenda que actualmente forma parte de nuestra cultura. Según Herrera, hoy eso hubiera sido imposible, porque entonces disfrutaban de absoluta libertad para hacer televisión, cosa que, opina, no sucede hoy.

Pero volvamos al panorama actual de la comedia. Al igual que contamos con una gran variedad de tipos de humor, la oferta cultural de espectáculos para divertirse es también muy amplia —misas ateas, improvisaciones, *catarsis del tomatazo*, microteatros, *performance*, monólogos, etc.— y continuamente aparecen propuestas innovadoras y originales. Lo *outsider*, si es que existe, tiene cada vez más presencia. Por eso, para hablar sobre comedia alternativa o, más concretamente, sobre monólogo *outsider*, conviene que previamente dejemos claras algunas ideas.

## 2. MONÓLOGO ¿OUTSIDER?

Con monólogo, monólogo cómico o *stand up* entendemos, siguiendo a Martínez Alés (2016: 37)

[...] al tipo de representación escénica de carácter humorístico en la que el artista [...] normalmente en pie y, en principio, sin ningún tipo de decoración o vestuario especial, actúa ante un público al que se dirige directamente y cuya retroalimentación, ya sea mediante la risa, el aplauso, la sorpresa, el abucheo, o incluso mediante el diálogo activo y directo, es crucial. El propio cómico suele ser el autor del texto que representa.

Lo habitual es que en este tipo de espectáculos el cómico que representa el texto sea el autor del mismo. El monólogo, en principio, es «un espectáculo de la identidad» (Martínez Alés, 2016: 154). A través de la autoficción el cómico se presenta como protagonista del relato, como si se tratara de una narración autobiográfica, lo que confiere al espectáculo mayor intensidad y una mejor conexión con el público. Podríamos decir que el *stand-up*, generalmente, se presenta como un

espectáculo humorístico en el que el autor/protagonista adopta un tono confesional y cuenta *su propia experiencia* desnudándose ante el público.

Sin entrar en más detalles, la definición anterior serviría para describir el tipo de espectáculo que genera la mayoría de los monologuistas de nuestro país: Leo Harlem, Goyo Jiménez, Dani Alés o Raquel Sastre, entre otros muchos. Prácticamente todos cumplen con los rasgos que hemos mencionado y que caracterizan al género. Sin embargo, en ocasiones se ha utilizado el término *outsider* o *alternativo* para referirse a los espectáculos de algunos cómicos que, a pesar de que puedan presentar estilos muy particulares o temas originales o novedosos, siguen cumpliendo con los rasgos básicos del monólogo cómico. Vaya por delante que en este trabajo no pretendemos abarcar el panorama de la comedia en general: como hemos señalado, la oferta de espectáculos de comedia, sobre todo en Madrid, es bastante amplia y dentro de ella podemos encontrar todo tipo de representaciones, con propuestas realmente originales y alternativas. Tampoco forman parte de nuestro análisis los nuevos espacios —sobre todo televisivos— que han conquistado algunos monologuistas, en los que el *show* que ofrecen es bien distinto del que generan en un escenario de *stand-up*. Solo tenemos en cuenta para nuestro análisis los espectáculos de *stand-up* que cumplen con las características antes mencionadas, es decir, que siguen un patrón —en principio— *clásico*. Entre ellos, aunque pocos, sí podemos encontrar algunos cómicos que pervierten los esquemas *puristas* del género, tantean los límites a través de la experimentación y producen una comedia de *stand-up* diferente. No utilizamos la calificación de *alternativa* porque, como bien señala Martínez Alés (2016: 232):

Si nos aproximamos a la comedia de *stand-up*, su propio origen está indefectiblemente ligado a lo alternativo, a lo *underground*, al desarrollarse al margen de la actividad pública cultural [...] Con todo, dicha propuesta fue posteriormente absorbida por la cultura de masas, con la paradoja que conlleva la transformación de lo alternativo en lo *mainstream*.

Efectivamente, el origen del género se encuentra en la cultura *underground* y la marginalidad se encuentra de forma inherente en su discurso. Los espacios y contextos en los que surgió, mayoritariamente bares y clubes nocturnos con un público adulto, propiciaron un caldo de cultivo perfecto para la experimentación y las nuevas formas de expresión.

Dentro del panorama de la comedia general, hay espectáculos que no podemos clasificar como *stand-up*, pero que mantienen algunos rasgos del género o proceden de él. Entre los cómicos que presentan nuevas formas de comedia, Miguel Noguera, con su *Ultrashow*, representa una de las propuestas más originales:

No es tarea fácil intentar explicarle a alguien que no haya tenido aún noticia del fenómeno quién es Miguel Noguera y en qué consiste, exactamente, la revolución que su obra supone para los códigos del humor español.[...] Noguera ha popularizado un modelo de espectáculo —el *ultrashow*— [...] desmarcándose de manera radical de la importación del formato de monólogo cómico propiciado por *El club de la comedia* (Costa, 2014).

Queda claro que el espectáculo de Noguera se desvincula del formato tradicional de *stand-up*, por lo que tampoco lo incluimos en nuestra propuesta.

Como hemos señalado antes —y dejando de lado que lo alternativo es propio del *stand-up*— algunos espectáculos que cumplen con los rasgos principales del género han sido clasificados como *alternativos* simplemente por tratar temas que rompen los límites de lo convencional, son censurables o tabú, o por introducir en sus rutinas un lenguaje extremadamente soez u ofensivo. No compartimos esta clasificación, principalmente por dos razones: la primera es que cada monologuista tiene su estilo y suele caracterizarse por abordar unos temas determinados. Rodríguez Pequeño (2019) señala que en España hay mucha variedad en lo que a comedia se refiere y podemos encontrar manifestaciones de todo tipo:

[...]el humorismo es la forma cómica, ridícula o risible de presentar o enjuiciar la realidad, una misma situación cómica puede ser (y es) expresada y representada de forma diferente por distintos cómicos: absurdo como hace Miguel Noguera, irónico como hacen Joaquín Reyes y David Guapo, incendiario y político como el de Fernando Moraño, surrealista como Luis Álvaro, loco como el de Susi Caramelo, crítico como hacen Esther Gimeno y Borja Sumozas, culturalista como Goyo Jiménez y Dani Alés, feminista como el de Patricia Sornosa, Alicia Murillo o Pamela Palenciano, agresivo y cada vez más social como J. J. Vaquero, negro como Raquel Sastre y Denny Horror o en fin, étnico como el de la guineana Asaari Bibang. Y quien no se distingue no existe en comedia.

El tema no es suficiente para que una obra sea caracterizada como *alternativa* o *outsider* dentro de un género. Tiene que haber algo más.

En segundo lugar, desde el origen mismo del *stand-up* lo irreverente, blasfemo y descarado ha estado presente. Sirva como ejemplo Lenny Bruce, que abrió camino en la comedia para los que vinieron después: para él no era raro terminar sus actuaciones en el calabozo por contar determinados chistes. O George Carlin —que llegó incluso a hacerse detener para conocer a Lenny Bruce— autor de las míticas *Seven Dirty Words*. A partir de ellos podríamos elaborar una lista bastante amplia que llega hasta nuestros días, con cómicos como Sarah Silverman o Anthony Jeselnik. Conviene señalar que lo que en principio parecía una inclinación a decir palabrotas o hablar de temas comprometidos —sobre todo sexuales— se convirtió en una forma

de poner en evidencia las estructuras imperantes, de romper límites y de reflejar las incongruencias de la sociedad:

Este uso de ideas peligrosas, más allá de la provocación o el lenguaje soez, lo encontramos también en cómicos de la talla de Bill Hicks, a cuyos pies se rendía el público europeo mientras que en USA veía como algunos de sus *bits* eran censurados. La figura de Hicks es interesante porque fue claramente hostil hacia muchas de las ideas arraigadas en el americano medio: se mofaba abiertamente de creacionistas y otros fundamentalismos religiosos, atacaba con virulencia a la administración Bush, y señalaba la hipocresía del enfoque utilizado a la hora de hablar de las drogas, llegando a declamar líneas que, bajo el prisma de nuestra democrática Ley Mordaza, podrían considerarse apología del consumo de estupefacientes, odas a la desobediencia civil, o un canto a las bondades de Satanás (Domenech, 2017: 213).

En este sentido, merece una mención especial Anthony Jeselnik, conocido por sus textos sobre violaciones, bebés muertos, asesinatos y un largo etcétera que incluye chistes racistas, necrofilia y maltrato. Jeselnik pone a prueba constantemente al público, eso sí, siendo muy consciente de lo que puede provocar. El cómico crea expectación antes de sus chistes, avisando al público de lo que va a venir después: «El siguiente chiste es una prueba para ver lo guay que sois» o «Vais a aprender mucho de vosotros mismos con este<sup>5</sup>». En sus rutinas intercala comentarios sobre las reacciones del público ante sus chistes, comentarios que resultan muy reveladores, porque hacen al público reflexionar sobre por qué nos reímos —o no— con determinadas bromas y sobre cuál es la finalidad de ese tipo de humor. Una de sus características más significativas es que no respeta la famosa regla de *comedia=tragedia + tiempo*:

Yo soy un auténtico humorista. Un humorista puro. Creo que soy uno de los mejores de todos los tiempos [...] Me gusta ponerme a prueba contando chistes solo de cosas horribles. Una de mis formas preferidas de probarme es contar chistes de tragedias el mismo día que pasan. Nunca es lo bastante pronto. Tengo una agenda apretada. Y se me da bien, soy bueno. Como lo de Aurora, Colorado, tiroteo en un pase de Batman. El día que pasó me conecté a Internet, Twitter, y escribí: «Aparte de eso, ¿qué tal la película?». ¿Vale? Lo bordé. [...] Sería raro si no contara un chiste el mismo día de la tragedia. Por eso me sorprendió cuando me metí en un buen lío el día de la maratón de Boston. Yo no suelo seguir las noticias, pero sé cuándo sucede una tragedia porque recibo 25 mensajes diciendo: «No lo hagas». Y cuando veo eso, me entristece. Me entristece porque sé que ha pasado algo horrible. La gente dice: «¿Qué gracia tiene lo de Aurora? ¿Y lo de la maratón de Boston? ¿Y lo del funeral de tu abuela?» Nada. No tiene nada de gracioso. Y ahí es donde entro yo. Veo los mensajes y digo: «Oh, no, ¿qué ha pasado?». Pero también pienso: «El deber me llama». [...] Pienso: «¿Cómo puedo hacer reír a alguien?»

<sup>5</sup> Anthony Jeselnik, *Thoughts and Prayers*, 2015, disponible en Netflix.

Después, añada que los que le acusan de reírse de la víctimas por publicar un chiste el día de la tragedia están equivocados: él se ríe de los que ese día se conectan a las redes sociales y escriben mensajes del tipo «mi pensamiento y oraciones para las familias» porque eso, según él, sí que no tiene ningún valor y solo sirve para decir «yo también existo, no os olvidéis de mí hoy, estoy muy triste también». Como «un fotógrafo de bodas que solo hace selfies». Jeselnik reflexiona sobre la comedia, y es consciente de que puede ser un arma muy poderosa:

Me gustaría dedicar un par de minutos a hablar de algo que es importante para mí. Y voy a empezar diciendo que ahora mismo hay mucha gente que dice que los monologuistas deberían dedicarse solo a la comedia y no hablar de nada más. No estoy de acuerdo. Creo que los monólogos no siempre tienen que ser divertidos. Los monólogos no siempre tienen que ser entretenidos. A veces se trata de decirle la verdad al poder. A veces, se trata de señalar los males del mundo, aunque ese mal no sea popular<sup>6</sup>.

Por supuesto, aunque es muy popular en EE. UU., ha sido también muy criticado y ha recibido incluso amenazas de muerte. Pero no le importa: «si muero porque alguien me asesina por mis chistes, sería el mejor escenario posible». Jeselnik es cruel, es malo y pertenece a ese grupo de cómicos fronterizos (Domenech, 2017: 203): «que se mueven en los límites de lo aceptado y lo inconveniente, cómicos que evidencian el subtexto de las verdades incómodas y consiguen que nos riámos de ellas». El autor afirma, y estamos de acuerdo, que necesitamos a ese cómico que es malo, a ese villano que nos hace reír de cosas de las que, en principio, no deberíamos. Pero, como ya hemos señalado, en nuestro país aún estamos lejos de esos villanos casi satánicos: «En España gusta dar un punto de picante a la comida, pero estamos bastante lejos de las infernales enchiladas mexicanas» (Domenech, 2017: 203).

Como hemos visto, los temas irreverentes, macabros o el uso de un lenguaje soez son rasgos que han estado siempre en el *stand-up*; por tanto, no es algo que se pueda considerar *alternativo*. Quizá más alternativo y radical, en nuestra opinión, sea el ya mítico espectáculo de Hannah Gadsby, *Nanette* (2018), en el que la monologuista se sirve de la comedia para destruirla:

eleva el listón del género *stand up* hasta alcanzar medidas obscenas. Sus poco más de sesenta minutos sirven como *agitprop* feminista, como *herstoria* del arte, como disputa del género en su sentido más intrínseco: la cómica carga contra los roles binarios, sí, pero también contra la comedia como disciplina misma. *Nanette*, de este modo,

---

<sup>6</sup> Anthony Jeselnik, *Fire in the maternity ward*, 2019, disponible en Netflix.

funciona tanto como espectáculo de humor que como sentida carta de suicidio (profesional) (Parkas, 2018: 247).

Desde el reconocimiento de que ha basado su carrera en burlarse de sí misma, analiza el problema no de los límites del humor, sino del humor en sí mismo, porque se ha dado cuenta de que «el humor es un límite, es un lenguaje insuficiente para vehiculizar las sutilezas —y las oscuridades— de una experiencia y de una identidad» (Costa, 2018: 10). Su vida siempre ha sido marginal: desde su adolescencia transcurrida en Tasmania, donde en la década de los noventa se debatía aun sobre si legalizar o no la homosexualidad, en su región, la más religiosa, el 70% de la población —vecinos, amigos y, en fin, las personas que la rodeaban y que la vieron crecer— opinaba que debía considerarse un delito. Así pues, su adolescencia transcurrió entre la vergüenza y el sentimiento de odio a sí misma. Cuando por fin salió del armario, ya era tarde: había condensado todos sus traumas en chistes. Ahora se da cuenta de que ese no era el camino:

Creo que parte de mi problema es que la comedia me ha suspendido en un estado de adolescencia perpetua. He estado contando esa historia a través de chistes. Y las historias, a diferencia de los chistes, tienen tres partes: comienzo, medio y final. Los chistes... solo necesitan dos: el comienzo y la parte del medio. Y con este espectáculo sobre mi salida del armario, lo que hice fue congelar una experiencia muy formativa en su punto traumático y encapsularla en chistes. [...] Tengo que contar mi historia bien<sup>7</sup>.

El monólogo de Gadsby ha supuesto —o al menos, debería suponer— un antes y un después en la comedia.

En España, de momento, no tenemos hijos de Satanás como Jeselnik —quizá algún cuñado o primo—, ni una Gadsby capaz de darnos una bofetada y hacer que nos replanteemos ciertas cosas<sup>8</sup> —pero estamos en el camino—. Sin embargo, existen algunos cómicos que, dentro del género *stand-up*, representan un espectáculo claramente diferenciable del resto y muy reconocible. En este trabajo destacamos a Luis Álvaro —del que nos ocuparemos más adelante—, pero no podemos dejar de mencionar, como cierre de este apartado, al genial Ignatius Farray. Su comedia es original, diferente y única: ropa estrafalaria, desnudos, bocinas que no funcionan, disfraces, gritos sordos y pezones. Su espectáculo, audazmente analizado por Rodríguez Pequeño (2017)<sup>9</sup>, es el de lo patético, en el sentido filosófico de la palabra: «En Ignatius el humor surge como consecuencia del espectáculo de lo ridículo, deforme, esperpéntico o incongruente que, al suscitar compasión, provoca en el

<sup>7</sup> Hannah Gadsby, *Nanette*, 2018, disponible en Netflix.

<sup>8</sup> ¿Quizá el patolicismo?

<sup>9</sup> Aunque entendemos la comedia de Ignatius como única, diferente y *outsider*, no la analizamos en el presente trabajo porque Rodríguez Pequeño ya lo hizo en ese trabajo de manera más acertada de lo que nosotros podríamos hacerlo.

espectador un sentimiento de superioridad que se manifiesta en la risa» (Rodríguez Pequeño, 2017: 112).

### 3. SOBRE EL HUMOR

Cada cómico tiene su público y los chistes que gustan a unas personas pueden escandalizar o dejar indiferentes a otras. ¿Por qué un chiste que hace gracia en Argamasilla de Alba (Ciudad Real), no lo entienden o no provoca la risa en Quintanilla de Onésimo (Valladolid)? ¿De qué y por qué nos reímos? El humor es una cuestión bastante compleja que se ha abordado desde muchas perspectivas y disciplinas diferentes: filósofos, psicólogos, escritores, lingüistas y cómicos, entre otros, han desarrollado sus teorías en torno al humor, el humorismo, lo cómico y la risa. En 1988, en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, Antonio Mingote recordaba las palabras de Clarín, cuando señalaba que «Del humor se ha hablado tanto, que ya es hasta cursi saber lo que es. Pero el no saberlo es mucho más cursi». Estamos de acuerdo con el gran Mingote en que esta «no deja de ser una manera inteligente y por supuesto humorística de eludir algo tan conflictivo como la definición del humorismo» (Mingote, 1988: 11). El humor se ha definido de muchas formas y, hoy en día, ni siquiera está clara para algunos la distinción entre términos como humor, humorismo y comicidad, conceptos que son complementarios pero diferentes. Uno de los grandes maestros del humor, don Ramón Gómez de la Serna, afirmaba que «Definir el humorismo en breves palabras, cuando es el antídoto de lo más diverso, cuando es la restitución de todos los géneros a su razón de vivir, es de lo más difícil del mundo». Para el poeta Paul Valery el humor (en Breton, 2007: 8), era un término que no se podía traducir:

La palabra humor es intraducible. Si no lo fuera, los franceses no la emplearían. Pero si la utilizan es precisamente por la imprecisión que le adjudican y que la convierte en una palabra muy adecuada para una discusión sobre gustos y colores. Cada oración que la contiene modifica su sentido, hasta el punto de no hallarse su significado propio más que en el conjunto estadístico de todas las frases que la contiene y que van a contenerla en el futuro.

Si nos aproximamos a los orígenes de su significado, tendríamos que hablar de la Teoría de los Cuatro Humores o Teoría Humoral desarrollada por Hipócrates. Resumiendo mucho, esta teoría sostenía que el cuerpo humano se componía de cuatro sustancias básicas, los humores, que debían estar equilibradas para gozar de buena salud. La falta o exceso de alguno de estos humores no era solo causa de enfermedad, sino que además determinaba el carácter del individuo. El concepto de humor

empezó a cambiar a finales del siglo XVIII y con él, lógicamente, también cambió el significado de los términos afines, como humorista<sup>10</sup>.

A pesar de que son muchas las teorías sobre el humor, lo cierto es que casi todas se pueden incluir dentro de alguna de las tres corrientes principales, que son la de la superioridad, la de la incongruencia y la de la descarga o alivio frente a la reserva o control. La primera tiene su origen en Platón y tiene que ver con que el humor se manifiesta con la expresión del sentimiento de superioridad del hombre. Nos reímos de los defectos, equivocaciones, desventajas o imperfecciones de los demás (y también de las propias). *El hombre muere con la risa*, como diría Baudelaire. En toda situación cómica hay un ganador y un perdedor (Gruner, 1997) y, como señala Andrés Barba (2016: 11):

Cada vez que un hombre abre la boca para reír está devorando a otro hombre. Es una verdad tan antigua como la humanidad misma, como la primera vez que en la prehistoria dos personas señalaron a una tercera que se acababa de tropezar en el camino y se rieron de ella porque les parecía idiota, conformando así la primera comunidad. Unos cuantos milenios después de este fatídico tropezón inaugural, en 1651, Thomas Hobbes elaboró la primera teoría de esa sensación de superioridad en su *Leviatán*: «Un hombre del que uno se ríe es un hombre sobre el que se triunfa». La risa ha estado desde siempre encajada en ese cruce de coordenadas entre la razón y la moral. «En un mundo de inteligencias puras quizá no se lloraría, pero desde luego se reiría», profetizó otro de los grandes intelectuales de la risa, Henri Bergson, a finales del siglo XIX.

Precisamente Bergson caracterizó al hombre como único animal que ríe —y que hace reír— y Nietzsche<sup>11</sup>, yendo más allá, afirmaba que el hombre es el único animal que ríe porque es el único animal que sufre, hasta tal punto que tuvo que inventar la risa. Somos el animal más desgraciado y, también, el más alegre. La risa, según Bergson, va acompañada de insensibilidad y precisa de una especie de letargo o anestesia en el corazón. La risa es correctiva y no nace de la estética, pero lo cómico sí tiene algo de estético. La teoría de Bergson está relacionada con la agresividad, y presupone que la comicidad manifiesta algún tipo de imperfección que necesita ser corregida. Aristóteles, en su *Poética*, ya hablaba de la comedia como una imitación de los hombres peores, de lo ridículo, de lo deforme. Según el autor, «El que ríe de otro afirma más o menos orgullosamente su yo».

Sobre la incongruencia hablan las teorías que parten de la base de que la risa surge en los momentos en que situaciones, conductas, actitudes o ideas concurren de

<sup>10</sup> «Humorist was not originally a comical writer but a person with an extreme character» (Billig, 2005: 62).

<sup>11</sup> *La voluntad de poder* fue una obra proyectada que Nietzsche no llegó a terminar. Después de su muerte, Elisabeth Förster-Nietzsche, su hermana, y Peter Gast, uno de sus mejores amigos, publicaron una compilación de 1067 fragmentos tomados de las notas del autor.



forma insólita o desacostumbrada. Schopenhauer, precursor de esta corriente, en su capítulo dedicado a la teoría de la risa trató de aclarar sus causas:

La causa de lo risible está siempre en la subsunción o inclusión paradójica, y por tanto inesperada, de una cosa en un concepto que no le corresponde, y la risa indica que de repente se advierte la incongruencia entre dicho concepto y la cosa pensada, es decir, entre la abstracción y la intuición. Cuanto mayor sea esa incompatibilidad y más inesperada en la concepción del que ríe, tanto más intensa será la risa (1996: 68).

Finalmente, las teorías de la descarga, influenciadas por Freud, sostienen que la risa y el humor son una forma de liberación. Freud, que también se cuestionó la posición del humorista, distinguió tres manifestaciones del humor en función del tipo de energía descargada: el chiste, lo cómico y el humor.

A pesar de toda la teoría y estudios que ha generado el humor, ninguna corriente es capaz de explicar todos los casos en los que se produce. Como señalan McGraw y Warren (2010), algunas teorías resultan demasiado generales precisamente porque intentan explicar una gran variedad de tipos de humor. Por otro lado, las que se focalizan en solo un tipo de humor no se pueden aplicar al resto. Con el fin de describir diferentes tipos de humor desde una misma propuesta, estos autores desarrollaron la hipótesis de la *violación benigna*, partiendo de la idea de que el humor nace de una incongruencia o de una violación de la norma, siempre y cuando esa violación no se perciba como real o peligrosa. Según los autores, son tres las condiciones que provocan el humor: «A situation must be appraised as a violation, a situation must be appraised as benign, and these two appraisals must occur simultaneously» (McGraw y Warren, 2010: 1142). Es decir, una situación debe ser valorada como violación de una norma pero, además, una situación debe ser valorada como benigna y estas dos valoraciones deben ocurrir simultáneamente. Esa violación puede ser de muy diversos tipos —de una norma lingüística, moral, social, etc.— y cualquier cosa que sea amenazante para nuestro sentido de lo que *debe ser* puede resultar gracioso. Pero ¿qué hace que una violación sea percibida como benigna y, en consecuencia, sea divertida? En su estudio consideraron tres formas en las que esto puede ocurrir: que exista otra norma relevante que indique que la situación es aceptable, aunque otra norma haya sido violada; que exista un escaso nivel de compromiso con la norma violada; que exista una distancia psicológica con la violación de la norma. Ejemplifican su teoría con el siguiente chiste: «A man goes to the supermarket once a week and buys a dead chicken. But before cooking the chicken, he has sexual intercourse with it. Then he cooks the chicken and eats it» (McGraw y Warren, 2010: 1142). Evidentemente, en este chiste se violan normas morales y, por tanto, nos parece incorrecto. Pero, según su teoría, es inofensivo y aceptable porque, en fin, el pollo ya estaba muerto. Por otro lado, no todo el mundo comparte las mismas normas morales con respecto al sexo, al fin y al cabo, todos

tenemos nuestras parafilias y la necrofilia podría ser una de ellas. Finalmente, el escenario parece hipotético y, como consecuencia, psicológicamente distante. Sus conclusiones pueden resumirse en que las teorías del humor que lo describen como una emoción estrictamente positiva están equivocadas, pues consideran que las violaciones benignas causan emociones mixtas de diversión y asco a la vez<sup>12</sup>. Esta teoría quizá sirva para aclarar el conflicto de una espectadora que calificaba a través de las redes sociales el espectáculo de Luis Álvaro como «de mierda moralmente, da todo el puto asco pero me hace gracia, no lo entiendo», o nos sirva para entender por qué las valoraciones que recibe el monologuista en el portal *Atrápalo* oscilan entre los extremos de «Humor de baja categoría moral» y «Orgasmo cómico».

Sin embargo, estas teorías siguen siendo insuficientes por sí solas. Teniendo en cuenta que la risa es humana y lo cómico es cultural, y entendiendo el monólogo cómico como «un discurso retórico cuya finalidad persuasiva es la aceptación del público de su humor desde la risa» (Gómez, 2017: 88), para hablar de humor y de monólogo cómico debemos tener en cuenta, además de las teorías en torno al humor, la Retórica Cultural propuesta por Tomás Albaladejo (2009, 2013, 2016), que se fundamenta en la relación entre la retórica y la cultura y en la conexión de ambas desde la base del propio proceso comunicativo:

La Retórica es parte de la cultura y no se concibe una reflexión sobre la cultura que no preste atención a la comunicación discursiva y a su estudio; pero, además, la cultura es necesaria para el funcionamiento y la eficacia de la comunicación humana, en la medida en que ésta es llevada a cabo por productores y por receptores, que han de estar unidos por un código comunicativo y han de ser conscientes del contexto y de la necesidad de la adecuación al mismo. Retórica y cultura están unidas y no puede entenderse una sin la otra (Albaladejo, 2013).

Siguiendo los principales postulados de la Retórica Cultural, entre los que se encuentran la poliacroasis, la cenestesia comunicativa, el espacio de juego, el código comunicativo retórico-cultural y el motor metafórico, podemos aproximarnos a una Retórica del Humor o Retórica Cultural del Humor (Fernández y Navarro, 2018: 192). Aunque existe siempre una respuesta individual relacionada con nuestra propia manera de ver el mundo (Fernández y Navarro, 2018), solo si tenemos en cuenta las claves y procesos culturales colectivos podemos comprender el humor. La Retórica Cultural, por tanto, es imprescindible para el entendimiento tanto del humor como del monólogo cómico que, al fin y al cabo, es un producto cultural.

---

<sup>12</sup> Esta idea de que el humor provoca emociones mixtas ya la encontramos en Platón (dolor y placer). Por otro lado, tampoco es novedosa la idea de la violación de la regla, pues está en el origen mismo de la comedia. Diversos autores, como Umberto Eco, han desarrollado teorías sobre la relación de la violación de la norma y lo cómico.

#### 4. LUIS ÁLVARO. *DALÍ DE LA COMEDIA Y ZUMBADO ENTRAÑABLE*<sup>13</sup>

¿Por qué la comedia de Luis Álvaro es diferente? Para responder a esta cuestión, primero tendríamos que aclarar qué hay y qué es lo habitual en el panorama español de *stand-up*. Martínez Alés, partiendo de la idea de que «toda clasificación es un fraude», establece una tipología del monólogo cómico. En ella no se limita a clasificarlo, como es habitual, partiendo de los tres manidos colores de la comedia – blanco, verde y negro –, sino que parte del esquema clásico de la comunicación y establece la siguiente propuesta:

—Según el emisor, es decir, el lugar en el que se posiciona el monologuista para originar comedia. En esta categoría surgen categorías puras y afines. Las puras comprenderían el monólogo observacional, epistemológico, de la catarsis, de personaje, de comedia alternativa y de denuncia. En las afines encontraríamos el monólogo de imitación, de música y de magia.

—Según el receptor. Encontramos aquí el monólogo clásico, blanco, *ad hoc* —por encargo o corporativo—, de batalla, televisivo, metamonólogo y de improvisación.

—Según el tipo de mensaje. En esta categoría los tipos más destacados son el monólogo de la línea, el conceptual, de símil y de exageración.

Además, añade otra categoría donde incluye otros tipos de monólogo: de contraste, de sexo, del absurdo, costumbrista, léxico, de actualidad, cultural, metafísico e idiosincrático.

También señala Martínez Alés que un mismo texto puede pertenecer a varias categorías, y lo ejemplifica con el monólogo *Los americanos* de Goyo Jiménez que representaría distintos tipos de comedia según el emisor, el receptor y el mensaje.

Luis Álvaro destaca por generar un espectáculo diferente, estructurado de forma original y con unas características y una puesta en escena únicas. Siguiendo la clasificación anterior, el *show* de Luis Álvaro, si atendemos al emisor, dentro de las categorías puras se situaría en la comedia alternativa —aunque, repetimos, no nos convence este adjetivo—, en la que el cómico busca nuevas formas de expresión, experimentales, donde juega con los límites y las fronteras y se aleja de lo convencional. No encontramos en Luis Álvaro la narración autoficcional ni el tono confesional típico del *stand-up*. Su monólogo no es una historia como tal, con principio, nudo y desenlace, sino que se presenta como un *collage* compuesto de diferentes tipos de texto y estilos de humor. En sus rutinas hay humor negro, absurdo, greguerías, surrealismo, juegos de palabras, chistes encadenados, canciones... Precisamente la inserción de números musicales en su espectáculo lo sitúa también dentro de la categoría del monólogo de música. Aunque en el monólogo de música

<sup>13</sup> Opiniones de usuarios de *Atrápalo* sobre Luis Álvaro.

las canciones son «un recurso de ejemplificación y ampliación del monólogo cómico, más que un ente autónomo» (Martínez-Alés, 2016: 269), esto no sucede así en el caso de Luis Álvaro, porque, como veremos, los cambios de tema son constantes y es normal que, después de contar un chiste, sin existir siempre una vinculación temática, introduzca una canción, bien tocando el piano, bien la guitarra (esto es lo más habitual en los espectáculos de *stand-up*, puesto que los locales no suelen disponer de un piano). Como ejemplo, su colaboración en el programa *La Resistencia*<sup>14</sup> en junio de 2019, donde el cómico dice que ha escrito un musical para la Gran Vía sobre un hombre que tiene un accidente y queda en coma. La canción en cuestión es la siguiente:

Al llegar a urgencias entendiste mal/No estoy en planta, estoy vegetal/Ya no puedo comer soy más centro de mesa/ Soy como una flor que se riega encima y se abona/Porque estoy en coma, estoy en coma/Estoy muerto en broma/No mandéis más flores a la habitación/Que no quiero competir por ser el centro de atención/Estoy en modo avión, estoy en modo ahorro/Esta habitación es un invernadero y yo soy una fresa/Estoy en coma y no paso hambre/Como por un tubo.... de goma/Pero no me entierren estando vegetal/Que me habrían sembrado y saldrá otro igual.

Las canciones de Luis Álvaro planean entre el humor cínico y el absurdo, el humor negro y el surrealista, construidas con juegos de palabras y a modo de chiste largo sobre un tema. Lo musical está tan presente en su espectáculo que puede plantarse en el escenario con un guitarrista y un violinista profesional para cantar una canción, como hizo en 2015 para el programa *Sopa de Gansos*<sup>15</sup>, o hacer un dueto para cantar *La balada de la paloma (que muere atragantada por un chicle)*<sup>16</sup>. En internet, incluso, podemos encontrar algún videoclip editado, como el de *La canción que Hitler habría enviado a Eurovisión*<sup>17</sup>, canción que, según explica él mismo — Luis Álvaro, no Hitler —, era el final de una grabación para Comedy Central, pero la directiva del canal decidió no incluirla porque podía traer «más problemas que alegrías». Posiblemente, ya que una canción sobre un tema más baladí, *Pelirrojos*<sup>18</sup>, en la que incluía chistes como «¿Qué es un pelirrojo? Es un alvino tinto», provocó que recibiera mensajes muy poco agradables de algún espectador. Pelirrojo, claro. Humor negro, humor absurdo y también sexual: en *¡Oh, mamá!*<sup>19</sup> entona «Me crio soltera mi mamá gracias a un negocio liberal/Y escogió mi nombre estando con dos hombres: Luis delante y Álvaro detrás».

<sup>14</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=eOUe9v4YKk4>

<sup>15</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=HNTcDPqqRKg>

<sup>16</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=FhjTYRJvxHI>

<sup>17</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=ekVRWoT\\_tls](https://www.youtube.com/watch?v=ekVRWoT_tls)

<sup>18</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=bnUi71YHyb4>

<sup>19</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=dj6CtHrfSvE>

Lo musical en Luis Álvaro no solo está relacionado con incluir una canción en sus espectáculos, sino que también tiene que ver con la propia construcción del texto. Más de una vez se ha dicho que sus monólogos son un desconcierto, que no hay coherencia y que podrían describirse como una sucesión de chistes sin relación alguna entre ellos. Lo han definido incluso como «Maravilloso caos»<sup>20</sup>. Nada más lejos. Es cierto que su discurso se estructura a partir de piezas cortas, como pequeñas pinceladas, pero enlazadas de forma rítmica: su *timing* tiene que ver con lo musical. A veces introduce un chiste como contraste del anterior, o engarza una secuencia de frases que mantienen un parecido formal. Por otro lado, él entiende el cambio de tema también como un momento cómico. El ritmo hace que el texto funcione, y esa estructura aparentemente caótica, esa intención, está desde el mismo título de sus monólogos: *Desorden puto vida mi un es*. Moldea los textos de forma casi musical: «[...]para mí solamente un bloque está acabado cuando... cuando siento que la canción funciona. Que lo cantas. Que lo dices y... suena bien. Tiene una melodía interna»<sup>21</sup>.

Luis Álvaro no es un consumidor de comedia *stand up*, opina<sup>22</sup> que esta es demasiado cerebral y, por eso, se preocupa en hacer lo que a él realmente, como espectador, le gustaría ver. En una entrevista comenta:

En realidad, yo no soy fan de los monólogos, sino que gustaba más la comedia en el cine. Esa gente que hace referencia a Miguel Gila, por ejemplo, no lo entiendo. No me siento identificado con un humor hecho por un tío hablando. Luego sí me he hecho fan de algunos cómicos de fuera y de dentro, pero no soy un fanático. Las influencias son más de cine y de música que de comedia en sí. Por ejemplo, grupos que me inspiran por su estética o su propuesta o directores como Luis Buñuel<sup>23</sup>.

Con respecto al tipo de mensaje, el espectáculo de Luis Álvaro es el del monólogo de la línea o *onliner*. Su texto se construye encadenando y conectando aforismos, chistes breves, greguerías, comparaciones, etc. En varias entrevistas, Luis Álvaro ha comentado que, cuando empezó en la comedia y vio actuar a J. J. Vaquero, le suscitó envidia que hiciera chistes tan cortos y que la risa llegara enseguida: «Qué envidia, hace chistes cortos y acaba pronto». Por otro lado, afirma que «El tema del onliner, básicamente, no es una decisión. Estoy sujeto a mi dicción. Mi dicción es limitada y necesito acabar pronto las frases para no trabarme. No es elegido». Como

---

<sup>20</sup> Crítica de un espectador en Atrápalo.

<sup>21</sup> <https://www.caninomag.es/entrevista-luis-alvaro-la-risa-no-amiguismos/>

<sup>22</sup> Entrevista realizada por Alberto Olmos a Luis Álvaro en el V Congreso Nacional de Comedia celebrado en la UAM, 28-29 de marzo de 2019.

<sup>23</sup> <https://mijadas.hoy.es/gente-cercana/noticias/201801/18/luis-alvaro-mordaza-comicos-20180118195250.html>

ya hemos señalado en otros trabajos (Navarro, 2017), estas construcciones se basan en una estructura de *set up + punch line*, es decir, la premisa crea un patrón y un contexto y en el remate se rompen las expectativas del receptor, produciendo la gracia. Se origina así un desplazamiento inesperado en la referencia para conseguir un efecto cómico, pero, evidentemente, para que eso ocurra el referente debe ser compartido por el emisor y los receptores. Por otro lado, estas construcciones también pueden construirse a partir de premisas absurdas o surrealistas que sitúan al receptor en un contexto imprevisible o impensable. Además, en el humor de Luis Álvaro también encontramos frases en las que la gracia no está en el mensaje, sino en su retórica: recurre a los juegos lingüísticos, las figuras y los tropos demostrando, en muchos casos, un gran dominio de la lengua.

Luis Álvaro intenta romper la cuarta pared al máximo y generar una experiencia tridimensional en la que el público sienta que el espectáculo puede cambiar en cualquier momento, en el que la tensión sea constante (reconoce que es admirador de Biosca, el Cómico Suicida). En este sentido, se define como un punk de la comedia:

El punk ¿qué es? Energía, diversión y protesta, en general. El punk también es una propuesta estética. Desorden. Imperfección. Y, sobre todo, libertad. Porque puedo meter alguna pulla, pero no necesito meter pullas todo el rato. Hago lo que quiero.

Creo que mi humor es muy visual. Creo imágenes, y eso me hace conectar mejor. Es todo lo contrario al fútbol. Es más eso que una cuestión de empatía o energía. Por eso intento compensarlo metiendo más energía en el escenario. Como sujetar una amapola con un guante de béisbol.

«Como sujetar una amapola con un guante de béisbol»: esta frase refleja muy bien el tipo de imágenes que es capaz de crear, entre las que encontramos

[...] greguerías («Una pinza es un pellizco portátil/Un anacardo es un cacahuete en posición fetal»), parte a veces de refranes, dichos, sentencias o frases hechas para darles la vuelta o modificar totalmente su significado («La energía no se crea ni se destruye, se transforma en facturas»), domina los juegos de palabras («Pasar el invierno en New Jersey y el verano en Bermudas»), juega con las onomatopeyas («Yo vuelo más seguro en un Boeing porque siento como que si cae rebota»), con los dobles sentidos («¿Tú ves porno subtítuloado o prefieres que se las coman dobladas?»), se nutre de leyendas urbanas y creencias populares («Si está vivo es pez, si está muerto es pescado. Es como el gato: si está vivo es gato y si está muerto es cerdo agridulce/ Los yonkis ponen ratones debajo de la almohada para que les traigan dientes») y, sobre todo, destaca en el ámbito del humor negro («El hombre inventó la rueda en el Neolítico y la silla en el Paralítico») (Navarro, 2017: 130-131).

Su puesta en escena tampoco pasa desapercibida: se mueve frenéticamente sin apenas mirar al público, se revuelve el pelo casi con movimientos coléricos y llega a contar los chistes con los ojos cerrados. La combinación de texto y puesta en escena hace que lo hayan descrito como:

Un Ramón Gómez de la Serna puesto de speed (“Un pelirrojo es un albino tinto”). Un Kaspar Hauser que acabase de aprender a hablar, un tren bala del autismo a la logolalia (“Las lesbianas suizas hacen la tijera y 99 cosas más”). Un Diógenes punk que pagara su odio por los hombres haciéndoles reír, un *outsider* en el centro del escenario (“El enano es la metadona del pedófilo”)<sup>24</sup>.

Las opiniones del público<sup>25</sup> sobre su espectáculo, además de las que hemos mencionado antes, lo definen muy bien: «Hiperactividad. Hipercreatividad», «Comedia diferente y underground», «La comedia hecha Verbo», «Una ametralladora de chistes». Y nuestra favorita: «Actor de gran talento o... enfermo mental. Sea lo que sea, es original y muy bueno». Esta valoración sintetiza muy bien lo que transmite Luis Álvaro, porque, es cierto, la primera vez que uno asiste a su monólogo, atraviesa, durante los primeros minutos, un tiempo de incertidumbre: ¿Qué le ocurre? ¿Se ha tomado algo? ¿Qué está pasando? Pero, una vez que subes a bordo, ya es imposible bajar.

## 5. REMATE

El humor en nuestra cultura ha estado siempre muy presente. De hecho, la oferta de comedia, de espectáculos de humor, goza de buena salud: contamos con propuestas de todo tipo. Sin embargo, hablar de comedia *alternativa* y, sobre todo, de monólogo cómico *alternativo* es difícil. En primer lugar, porque lo *alternativo* es inherente a la comedia y, además, cuando lo *underground* tiene un determinado público, pasa a ser *mainstream*. Segundo, porque algunas de las propuestas consideradas *alternativas* en realidad cuentan ya con una lista considerable de precedentes que las alejan de lo novedoso, de lo experimental, de lo *underground*. Y tercero, porque el monólogo cómico se ha consolidado ya como un género bien definido y reconocible, por lo que ciertas propuestas que no cumplen con los rasgos básicos del *stand-up*, no pueden ser analizadas bajo esa perspectiva. Sin embargo, atendiendo a las diferentes teorías sobre el humor, a la definición del género y a la Retórica Cultural, sí podemos clasificar algunos *shows* de *stand up* como diferentes o *underground*.

<sup>24</sup> Crítica de David Leo García para *Le cool Madrid*, en <https://madrid.lecool.com/event/luis-alvaro/>

<sup>25</sup> Recogidas de Atrápalo.

En cualquier caso, el humor en nuestro país es peculiar. *Spain is different*. Quizá ese eslogan nos define más de lo que nos gustaría. El humor aparenta ser algo inseparable de nuestra cultura, pero, al contrario que los anglosajones, parece que siempre llegamos tarde. O, a lo mejor, es que no nos ponemos de acuerdo. Porque en lo que a comedia se refiere, tenemos todas las armas. Levántense del sofá de Ikea y vayan a una sala, club o bar «diferente». Asistan a la Misa Patológica, a *open mics*, al bar Jema, al espectáculo de Fernando Moraño, al Microteatro por dinero. Lancen unos tomates en la Sala Mirador, visiten la Chocita del Loro, enseñen los pezones en el espectáculo de Ignatius, sigan a Dani Alés en Instagram, conozcan a Susi Carmelo, y a Asaari Bibang... tenemos barra libre de humor. Y, sobre todo, cuando Luis Álvaro muera, sigan sus indicaciones: «Quiero que me entierren. Y como soy cómico, que me pongan: estoy sembrao».



**BIBLIOGRAFÍA**

- Albaladejo, Tomás (2009), «La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la Retórica cultural», *Castilla. Estudios de Literatura*, 0, pp. 1-26. Disponible en <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/1/1> (fecha de consulta: 20/08/2019).
- Albaladejo, Tomás (2013), «Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario», *Tonos Digital. Revista electrónica de Estudios Filológicos*, 25, pp. 1-21. Disponible en [http://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-03-retorica\\_cultural.htm](http://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-03-retorica_cultural.htm) (fecha de consulta: 20/08/2019).
- Albaladejo, Tomás (2016), «Cultural Rhetoric. Foundations and perspectives», *Res Rhetorica*, 1, pp. 17-29. Disponible en <https://resrhetorica.com/index.php/RR/article/view/2016-1-2/0> (fecha de consulta: 20/08/2019).
- Barba, Andrés (2016), *La risa caníbal. Humor, pensamiento cínico y poder*, Barcelona, Alpha Decay.
- Baudelaire, Charles (1988), *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor.
- Bergson, Henry (2016), *La Risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, introducción y traducción de Guillermo Grañó Ferrer, Madrid, Alianza Editorial.
- Billig, Michael (2005), *Laughter and Ridicule. Towards a Social Critique of Humour*, Sage Publications.
- Breton, André (1994), *Antología del humor negro*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- Costa, Jordi (2014), «El fenómeno Miguel Noguera pulveriza la mecánica del chiste», *El País*, disponible en [https://elpais.com/cultura/2014/05/19/babelia/1400496926\\_728688.html](https://elpais.com/cultura/2014/05/19/babelia/1400496926_728688.html) (fecha de consulta: 02/09/2019).
- Costa, Jordi (2018), «Prólogo», *Una risa nueva. Posthumor, parodias, y otras mutaciones de la comedia*, Madrid, Lengua de Trapo, pp. 7-11.
- Domenech, Tony (2017), «La necesidad del villano», en Alés, Dani y Rosa M<sup>a</sup> Navarro Romero (coords.), *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 203-214.
- Fernández Rodríguez, M<sup>a</sup> Amelia y Rosa M<sup>a</sup> Navarro (2018), «Hacia una Retórica Cultural del humor», *Actio Nova. Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada, Monográfico* 2, pp. 188-210. Disponible en <https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/view/10504> (fecha de consulta: 29/09/2019).
- Gervais, Mathew & David S. Wilson (2005), «The evolution and functions of laughter and humor: A synthetic approach», *Quarterly Review of Biology*, 80 (4), pp. 395-430. Disponible en [https://www.researchgate.net/publication/7259215\\_The\\_evolution\\_and\\_functions\\_of\\_laughter\\_and\\_humor\\_A\\_synthetic\\_approach](https://www.researchgate.net/publication/7259215_The_evolution_and_functions_of_laughter_and_humor_A_synthetic_approach) (fecha de consulta: 03/10/2019).

- Gómez Alonso, Juan Carlos (2017), «Retórica y ética del monólogo cómico», en Alés, Dani y Rosa M<sup>a</sup> Navarro Romero (coords.), *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 87-98.
- Gómez de la Serna, Ramón (1930), «Gravedad e importancia del humorismo», *Revista de Occidente*, 84, pp. 348-391.
- Gruner, Charles (1997), *The game of humor: A comprehensive theory of why we laugh*, New Brunswick, NJ: Transaction.
- Martínez-Alés García, Daniel (2016), *El monólogo cómico español como género autoficcional: apuntes para una Poética*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/671224/martinez\\_ales\\_garc%c3%ada\\_daniel\\_eduardo.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/671224/martinez_ales_garc%c3%ada_daniel_eduardo.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (fecha de consulta: 29/09/2019).
- McGraw, A. Peter & Caleb Warren (2010), «Benign Violations: Making Immoral Behavior Funny», *Psychological Science*, 21(8), pp. 1141-1149. Disponible en <https://ssrn.com/abstract=1592027> (fecha de consulta: 02/10/2019).
- Mingote, Antonio (1988), *Dos momentos del humor español*. Discurso de recepción en la Real Academia Española. Disponible en [https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso\\_de\\_ingreso\\_Antonio\\_Mingote.pdf](https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_de_ingreso_Antonio_Mingote.pdf) (fecha de consulta: 20/09/2019).
- Navarro Romero, Rosa M<sup>a</sup> (2017), «Si fuera oneliner sabría cómo titular esto. O, por lo menos, tendría gracia», en Alés, Dani y Rosa M<sup>a</sup> Navarro Romero (coords.), *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 127-138.
- Nietzsche, Friedrich (2000), *El gay saber o Gaya ciencia*, edición y traducción de Luis Jiménez Moreno, Madrid, Espasa Calpe.
- Parkas, Víctor (2018), «El fin de la comedia», *Una risa nueva. Posthumor, parodias, y otras mutaciones de la comedia*, Madrid, Lengua de Trapo, pp. 245-257.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2017), «De lo simpático a lo patético: Leo Harlem e Ignatius Farray», en Alés, Dani y Rosa M<sup>a</sup> Navarro Romero (coords.), *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 107-117.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2019), «Los cómicos invaden radios y televisiones: quién, cómo y por qué», *The Conversation*, en <https://theconversation.com/los-comicos-invaden-radios-y-televisiones-quien-como-y-por-que-120309> (fecha de consulta: 29/09/2019).
- Rodríguez Santos, José M<sup>a</sup> (2017), «Imagen social e identidad en el monólogo cómico», *Actio Nova. Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada*, 1, pp. 51-68. DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2017.1> (fecha de consulta: 02/10/2019).
- Schopenhauer, Arthur (1996), *El mundo como voluntad y representación*, Barcelona, Planeta.



Tras más de dos décadas desde su llegada a España, el monólogo cómico se ha transformado en un fenómeno cultural asentado que ocupa importantes espacios escénicos, radiofónicos y televisivos, tanto analógicos como digitales. La persuasiva búsqueda de la risa del público mediante un complejo discurso, dotado de múltiples recursos expresivos, y la invención de historias capaces de vehicular también contenidos serios nos presentan un género que cabalga entre lo retórico y lo literario. Los ensayos que componen este volumen pretenden aportar al estudio de la comedia de stand-up nuevas perspectivas desde la Teoría Literaria y la Lingüística, poniendo el foco en aspectos que trascienden los mecanismos del chiste y las estrategias de escritura: el desarrollo en España, la conexión con la tradición cultural, los particulares rasgos genéricos, su naturaleza comunicativa, la figura del cómico y su función social, el tratamiento escénico, los motivos que nutren los textos, o el carácter subversivo y reivindicativo de algunos destacados autores.



EDICIONES  
Universidad  
Valladolid