

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	11
2. GÉNEROS DEL HUMOR	21
2.1. Géneros humorísticos y no humorísticos	21
2.2. El monólogo humorístico	25
2.2.1. Rasgos externos	25
2.2.2. Rasgos retóricos e interactivos	27
2.2.3. Rasgos textuales y discursivos	30
2.3. La conversación coloquial	33
2.3.1. La dinamicidad de los rasgos primarios y coloquializadores de la conversación coloquial	34
2.3.2. Los rasgos primarios	34
2.3.3. Los rasgos coloquializadores y el proceso de coloquialización.	35
2.4. Conclusiones	37
3. GÉNERO E IDENTIDAD	39
3.1. Construyendo el género a través del humor	39
3.2. Discursos humorísticos desde la perspectiva de género	42
3.3. El humor de actuación y el género	43
3.4. El humor conversacional y el género	46
3.5. Conclusiones	49
4. EL MONÓLOGO COMO GÉNERO HUMORÍSTICO	51
4.1. Introducción	51
4.2. Técnicas retóricas desarrolladas por la comedia de <i>stand-up</i>	51
4.3. El monólogo humorístico: un género monológico con rasgos dialógicos	58
4.3.1. Los rasgos primarios y coloquializadores en los monólogos humorísticos	59
4.4. Los monólogos dramatizados de Andreu Buenafuente	62
4.4.1. La planificación	63

4.4.2. La inmediatez	64
4.4.3. La interacción cara a cara	65
4.4.4. La retroalimentación	66
4.4.5. El dinamismo con la audiencia	68
4.5. Los monólogos dramatizados de Eva Hache	68
4.5.1. La planificación	69
4.5.2. La inmediatez	70
4.5.3. La interacción cara a cara	72
4.5.4. La retroalimentación	73
4.5.5. El dinamismo con la audiencia	75
4.6. Conclusiones	77
5. EL MONÓLOGO HUMORÍSTICO DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO	81
5.1. Introducción	81
5.2. Análisis cuantitativo de los datos de identidad de género	83
5.3. Temas en los monólogos de Eva Hache	86
5.4. Identidades en los monólogos	87
5.4.1. La identidad femenina	88
5.4.2. La identidad masculina	89
5.4.2.1. El hombre como enunciador	89
5.4.2.2. El hombre como locutor	91
5.4.3. La confrontación de las identidades de género	93
5.5. Efectos que desencadenan las secuencias humorísticas	97
5.5.1. El mantenimiento de la jerarquía	97
5.5.2. El establecimiento de pertenencia al grupo de mujeres	98
5.5.3. El refuerzo de los estereotipos	99
5.5.4. La subversión de la jerarquía o del <i>statu quo</i>	100
5.6. Conclusiones	103
6. LA CONVERSACIÓN COLOQUIAL COMO GÉNERO NO HUMORÍSTICO	107
6.1. Introducción	107
6.2. Abordando la ironía y el humor en la conversación	108
6.3. Repercusiones metodológicas del manejo de los datos	113
6.4. El corpus de secuencias irónico-humorísticas	114
6.5. Análisis cuantitativo de las secuencias conversacionales	117
6.6. Análisis cualitativo de las secuencias conversacionales	121
6.6.1. La ironía en una única intervención	121
6.6.2. Respuesta a lo dicho	124

6.6.3. Respuesta a lo implicado	126
6.6.4. Respuesta con risas	127
6.6.5. Respuesta mixta	129
6.6.6. Facilitando el modo humorístico	130
6.7. Conclusiones	134
7. LA CONVERSACIÓN COLOQUIAL DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO	137
7.1. Introducción	137
7.2. Análisis cuantitativo de las secuencias conversacionales según el sexo	138
7.3. ¿Cómo usan la ironía y el humor los hombres y las mujeres en la conversación coloquial?	143
7.3.1. Las conversaciones de mujeres	144
7.3.2. Las conversaciones de hombres	148
7.3.3. Las conversaciones mixtas	152
7.4. Conclusiones	156
8. CONCLUSIONES	159
9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	165
10. ANEXO	187

1. INTRODUCCIÓN¹

Este trabajo aúna una doble vertiente de estudio del humor en español: el género textual y la identidad de género. Dicho enfoque viene inicialmente motivado por el doble significado que se observa en el lexema *género*. Se trata de una palabra polisémica en español que ha servido para traducir los términos ingleses *genre*, entendido como género textual, y *gender*, entendido como construcción de la identidad de género. Tal discriminación se observa en buena parte de la bibliografía que se expondrá a lo largo de este libro, pero solo puede traducirse tomando como referencia la palabra *género*. Ello ocasiona una incongruencia que, lejos de arredrar nuestros objetivos, ha facilitado una perspectiva de análisis, presumiblemente abarcadora. De este modo, se abordan los géneros relacionados con el humor desde un enfoque amplio, facilitado principalmente por los argumentos esbozados por Tsakona (2017). Según la autora, cabe establecer al menos cuatro categorías de géneros: aquellos en los que el humor es un rasgo obligatorio; aquellos en los que es opcional, aunque esperado; aquellos en los que es opcional, pero no se espera que aparezca, y, por último, aquellos en los que es un rasgo atípico. De ellos se ha elegido un género donde el humor es obligatorio, el monólogo humorístico, y otro donde es opcional, por lo que puede o no aparecer, como la conversación espontánea.

Ambos se analizan en cuanto a sus rasgos textuales y discursivos y en lo que afecta a la perspectiva de género. Por lo que se refiere al primer aspec-

¹ Este trabajo 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). Deseamos dar las gracias a Esther Linares Bernabéu por la lectura atenta y las sugerencias que hizo a la primera versión de este libro, así como por el apoyo técnico con las figuras.

to, se incorpora la concepción de *humor interaccional* (Chovanec y Tsakona, 2018), según la cual cabe considerar cómo actúan las diversas partes implicadas tanto en la comunicación oral propiamente dicha como en la escrita o tecnológica. Este enfoque, que afecta eminentemente a la conversación como género oral e interactivo, también influye en la concepción del monólogo como género con rasgos dialógicos. Por otra parte, se entiende la identidad de género como una construcción o sistema simbólico que, siguiendo las propuestas de Butler (1993) y Crawford (2003), se construye y deconstruye en los monólogos, mientras que principalmente se co-construye en la conversación.

Para afrontar el estudio de ambos géneros, se ha establecido una unidad de análisis: la *secuencia humorística*. El concepto había sido empleado previamente por otros autores, ya que el término *secuencia* proviene del análisis conversacional (véase en especial Schegloff, 2007). En el caso del humor, Rutter (2001: 320) lo adopta junto a otros términos propiamente conversacionales, como el turno o las respuestas preferidas. También lo utilizan como unidad del análisis conversacional Norrick y Spitz (2008), lo que les permite analizar el papel que juega en ellas el humor, principalmente para mitigar el conflicto. Por su parte, Priego-Valverde (2003, 2006) y Priego-Valverde, Bigi, Attardo, Pickering y Gironzetti (2018) usan el humor para segmentar las secuencias humorísticas que aparecen en su corpus. Integrado en los parámetros del humor, Glenn y Holt (2017: 296) le dan un carácter propio, pues intentan separar las secuencias propiamente humorísticas de las que no lo son. En las primeras se cuentan chistes o se hacen bromas, por ejemplo.

Por su parte, Attardo (2001: 83) prefiere el término *cadena (strand)* para segmentar el discurso humorístico, si bien lo define como “(non-necessarily contiguous) sequence of (punch or jab) lines formally or thematically linked”. Ahora bien, tal concepto, que facilita un análisis más detallado en cadenas centrales y periféricas, así como la división en subcadenas, aparece más ligado al análisis textual y de isotopías que propone el autor que el concepto de secuencia facilitado por el análisis conversacional.

Por ello, nuestro concepto de *secuencia humorística* toma en consideración las precisiones que se han apuntado, ya que hunde sus raíces en el análisis conversacional llevado a cabo en España, en especial por el grupo Val. Es.Co., y combina diversos conceptos extraídos de la investigación sobre

humor verbal. Así, una secuencia humorística es una unidad estructural y temática que concluye 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 y 2008).

Evidentemente, este concepto de secuencia humorística se adapta a cada uno de los géneros analizados. En el caso del monólogo, es una estructura conversacional en la que el monologuista desarrolla un determinado tema a través de una *intervención discontinua* (Grupo Val.Es.Co., 2014: 22-23; Pons, 2014). Dado el carácter dialógico del monólogo (como explicaremos en el capítulo 3), esta intervención es interrumpida por las risas y los aplausos de la audiencia. A menudo, y dependiendo de la retroalimentación con el público, el cómico agrega diversas codas o añadidos (Scarpeta y Spagnolini, 2009) que generan, a su vez, nuevas risas y aplausos (véase también Ruiz-Gurillo, 2013b, 2014).

En el caso de la conversación, la secuencia humorística es una estructura conversacional compuesta por diversos intercambios o diálogos que se estructura en torno a un mismo tema. Debido al carácter no planificado de este género, el humor aparece como una estrategia más empleada por los hablantes. Resulta habitual que alguno de los participantes produzca una intervención irónica o humorística que luego es continuada (o no) por el resto de participantes. Cuando el humor se continúa (Attardo, 2019), se genera una secuencia irónico-humorística en la que destaca el *modo humorístico* (Raskin, 1985; Shilikhina, 2017; Ruiz Gurillo, 2019b).

La adopción del modo humorístico implica que el hablante o escritor pone sobre aviso al oyente o lector de que está actuando de manera humorística (Ruiz Gurillo, 2016c). Este es uno de los tipos de comunicación *non-bona fide* (Raskin, 1985; Attardo y Raskin, 1991; Attardo, 2008; Partington, 2006; Shilikhina, 2017). Mientras la comunicación *bona fide* es cooperativa, la *non-bona fide* no lo es, de manera que, por un lado, el hablante no está comprometido con la verdad de lo que dice y, por otro, el oyente es consciente de que no existe dicho compromiso (Raskin, 2007: 99). Aunque es evidente que no hay una distinción dicotómica entre la comunicación cooperativa y la no cooperativa (Shilikhina, 2017: 117), el humor, la ironía y el sarcasmo, la mentira/hipocresía y la comunicación absurda constituyen

cuatro tipos de comunicación *non bona fide* que se situarían en la zona difusa donde no se cumple estrictamente el principio de cooperación. Siguiendo la propuesta de Shilikhina (2017: 117), que entronca con las máximas griceanas, el humor como comunicación *non-bona fide* se define por los siguientes rasgos:

- Se requiere de un esfuerzo cognitivo adicional para interpretar el enunciado como humorístico.
- El discurso humorístico supone un escenario de juego. Por ello, el hablante desea que su destinatario interprete el enunciado dentro de un marco lúdico.
- El grado de cooperación se atenúa, aunque el hablante sigue siendo racional y cooperativo. Este hecho explica que, pese a todo, el humor continúe siendo un proceso cooperativo que requiere, eso sí, de un mayor trabajo inferencial.
- Si es necesario, la intención humorística se manifiesta explícitamente por medio de expresiones como *es broma*.

De este modo el humor, entendido como una comunicación *non-bona fide*, se apoya en una incongruencia para generar sus efectos, como viene mostrando la investigación sobre el humor lingüístico (véanse en especial: Archakis y Tsakona, 2005; Attardo, 2008; Ruiz Gurillo, 2012). La incongruencia supone un desajuste entre los dos guiones o marcos que se activan en el humor, lo que, previsiblemente, ocasionará la resolución en favor de uno de ellos o un espacio de mezcla donde se combinan sus informaciones e inferencias².

Los aspectos relativos a la concepción del humor y al concepto de secuencia han fundamentado a su vez la recogida del corpus. Ello se observa principalmente en la transcripción llevada a cabo de las interacciones de los cómicos con su público cuando dramatizan un monólogo. Así, como veremos, la intervención discontinua del monologuista es frecuentemente interrumpida con risas y aplausos del público. Tanto en estas secuencias como en las ex-

² Para más detalles sobre el proceso de incongruencia, puede consultarse Ruiz Gurillo (en prensa1).

traídas de conversaciones coloquiales, se han empleado las claves establecidas por el grupo Val.Es.Co.³ para la transcripción de los ejemplos orales.

Además, tanto las secuencias del monólogo como las de la conversación evidencian el empleo de determinadas *marcas e indicadores humorísticos*. Como es sabido, el humor emplea ciertas claves para lograr sus objetivos, hecho que ha recibido la atención de diversos investigadores —se puede encontrar una amplia revisión en Burgers y Mulken (2017)—. Para los objetivos de esta investigación, seguimos el modelo desarrollado por GRIALE (véanse en especial Ruiz Gurillo, 2012 y 2014), según el cual se entiende por *marca* un elemento lingüístico, paralingüístico o extraverbal que contribuye a inferir el humor. Algunas de las marcas que se tienen en cuenta son el tono, la intensidad, los gestos, los marcadores del discurso o los evidenciales o, si se trata de un texto escrito, marcas tipográficas tales como la cursiva, la negrita o la mayúscula. Por otra parte, un *indicador* es un elemento que se convierte en humorístico en un contexto dado. Como hemos venido observando en diversos trabajos (Ruiz Gurillo, 2012, 2014, 2015b), en contextos humorísticos se emplean, entre otros, la polisemia, la homonimia, la paronimia, la pseudoabarcación⁴, la fraseología, el cambio de registro o la cuantificación. Tanto las marcas como los indicadores forman parte del análisis del corpus que se encuentra a lo largo de todo el trabajo.

Con el objeto de ilustrar los aspectos previos, analizamos una secuencia del monólogo y una de la conversación. La secuencia (1) pertenece a un monólogo que interpreta Eva Hache. En ella, habla de las ventajas e inconvenientes de tener un novio *hippie*:

(1)

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

³ Las claves de transcripción empleadas por Val.Es.Co. pueden consultarse en Briz y grupo Val.Es.Co. (2002: 29-31), en la dirección <<http://www.valesco.es/sistema.pdf>> y también en el Anexo de este trabajo.

⁴ Un pseudoabarcador es un indicador de la ironía o el humor que consiste en crear una clase semántica formada por diversos elementos integrados en la misma que no lo agotan, pero que se reinterpretan como si lo hicieran (Timofeeva 2012: 136). Esto significa que se crea una categoría que parece terminada en los elementos que se enumeran en el texto.

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

Eva Hache: 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 **partirme el cobre como puta por rastrojo** para levantar esta familia*

Público: RISAS

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

Público: RISAS Y APLAUSOS

(*Gala de LaSexta*, La Sexta, 27 de marzo de 2011)

El ejemplo (1) es una secuencia humorística que, como decíamos, está compuesta por una intervención discontinua de la monoliguista, que desarrolla su monólogo ante un público que lo interrumpe con risas y aplausos.

De hecho, alguna vez se solapan sus intervenciones y las risas. Sin embargo, lejos de suponer un problema, la cómica aprovecha estos momentos para gestionar determinadas marcas, como la intensidad de la voz, la entonación o las pausas. Como veremos en el capítulo 4, todos estos elementos contribuyen a la técnica retórica de la *dicción* (o *timing*). También algunos marcadores como *¡ajo!*, *¿eh?* u *oye* o el estilo directo son marcas que emplea a lo largo de su secuencia. Además, utiliza determinados indicadores humorísticos que le permiten lograr el gancho de esta secuencia. Entre ellos, destacan las unidades fraseológicas *partirse el cobre* y *como puta por rastrojo*. El gancho final, además, se apoya en un cambio de registro: la cómica recurre a una expresión formal y del lenguaje religioso (*ojalá te lleve pronto a su seno*), que facilita los efectos perseguidos, como muestran las risas y aplausos del público. De este modo se observa que el gancho puede prolongarse a lo largo de varias intervenciones discontinuas perfectamente estudiadas, o gracias al añadido de determinadas codas que generan una aceptación mayor en el público.

La secuencia (2) corresponde a una conversación coloquial que se desarrolla entre dos mujeres, A y B. B le dice a A que no va a ir el miércoles a una reunión. A dice que tendrá que ver a gente y eso motiva que B pregunte tomando esas palabras de manera irónica:

(2)

A: querían ir el miércoles→ /// ahora yo les estoy convenciendo que yo no- el miércoles no voy y mi ((hermano)) tampoco entonces(()) que ir§

B: §pero si
van el miércoles ¿tú vas a ir?

A: (())

B: no↓ ¿por qué?

A: ¿a qué? ((allí no tengo nada)) ((no)) tía↓ y luego ver allí a la gente→ /// además no↓ tengo que estudiar

B: ¿no quieres ver a la gente?

A: no (RISAS)/ es que salgo de mi casa y ya lo veo↓ (RISAS)

B: ¡vaya! ¿a quién?

A: no sé

B: tú sabrás

A: al vecino de arriba↓ NO TE DIGO /// (2^o) no además no/ quiero dedicarme a estudiar → // les estoy convenciendo para ir- el sábado (()) ¿vale?

B: no creo↓ ya te lo he dicho§

A: § ¿Vale?

B: noo/// (2^o) ya sabes que no puedo ir↓ Lis/// (3^o) yo pa(ra) el verano// no creo que vaya

(Conversación 33 [A.235.A1], secuencia 97)

A diferencia del monólogo humorístico, se trata de una interacción, en este caso entre dos participantes, donde no se ha planificado el humor. Esto repercute en el tipo de secuencia humorística que encontramos. Así, los diversos intercambios se organizan en torno a un tópico común (ir a una reunión) que desencadena en una intervención irónica de B (“¿no quieres ver a la gente?”), que es continuada por A y que da lugar a diversas intervenciones irónico-humorísticas donde se reacciona tanto con risas como respondiendo a lo implicado. Este hecho se observa principalmente en la intervención de A, donde responde irónicamente (“al vecino de arriba↓ NO TE DIGO”). La continuación del humor facilita que se active el modo humorístico, de manera que se interpreta toda la secuencia desde este patrón no serio.

Nuestro corpus es amplio para ambos géneros. En cuanto al corpus de monólogos, se han empleado, por un lado, los 203 monólogos en papel de Andreu Buenafuente, extraídos de tres libros: *Digo yo* (DY, 2009), *Sigo diciendo* (SD, 2010) y *Hablar es gratis* (HG, 2011), a los que se suman diversos monólogos dramatizados de sus programas. Por otro, se han utilizado los 96

monólogos audiovisuales de Eva Hache que, como presentadora del programa *El Club de la Comedia* durante 2011 y 2012, llevó a la escena con el fin primordial de presentar a los invitados al programa de cada noche, además del monólogo que protagonizó en la *Gala de LaSexta* por la celebración de sus cinco años en antena. También se han extraído secuencias de otros monólogos audiovisuales de dicho programa, interpretados por cómicos como Luis Piedrahita o Santi Rodríguez. El libro de guiones *El Club de la Comedia* (2011) se ha utilizado para contrastar algunos datos.

En cuanto a la conversación, se han analizado un total de 67 conversaciones coloquiales, que forman parte del corpus de Val.Es.Co. (<http://www.valesco.es/>), de las que se han extraído un total de 148 secuencias irónico-humorísticas. Dichas secuencias forman parte del corpus VALESCO.HUMOR, que se consulta en línea (<http://www.observahumor.com/>) del corpus Observahumor.com.

Nuestro trabajo se estructura en ocho capítulos. A esta introducción le sigue el capítulo 2, donde se analiza el concepto de género textual en relación con el humor. Después de la revisión de diversas aproximaciones sobre los géneros humorísticos y no humorísticos, se definen los rasgos básicos que definen el monólogo y la conversación. Por su parte, en el capítulo 3 se analizan teórica y metodológicamente los diversos aspectos que, desde la perspectiva de género, afectan al humor. Existen al menos dos concepciones del humor, el *humor de actuación* (*performance humor*) y el *humor conversacional* (*conversational humor*) (Martin, 2014), aspecto este que organiza la exposición del capítulo. Una vez se han establecido tales bases, se afrontan la descripción y el análisis de los géneros elegidos. Así, los capítulos 4 y 5 analizan el monólogo, mientras que los capítulos 6 y 7 se encargan de la conversación. El capítulo 4 presenta los rasgos textuales, retóricos o discursivos del primero, tomando ejemplos procedentes principalmente de Andreu Buenafuente y Eva Hache. Tras ello se analiza la identidad de género, para lo que se recurre al corpus de monólogos de Eva Hache. La conversación como género textual no humorístico se analiza en el capítulo 6. En dicho registro los hablantes emplean ironía o humor en sus intervenciones, que son continuadas o no por el resto de participantes. De este modo, el hecho de que se cumpla o no el llamado principio de interrupción mínima (*The Least Disruption Principle*)

propuesto por Eisterhold, Attardo y Boxer (2006), o se presente humor continuado (*sustained humor*) (Attardo, 2019) organiza el análisis tanto cuantitativo como cualitativo de lo encontrado en el corpus de 148 secuencias. Este corpus también permite extraer ciertas consideraciones acerca del empleo del humor en conversaciones de mujeres, de hombres o mixtas, al tiempo que dilucidar algunas de sus funciones discursivas. Por último, las conclusiones cierran nuestra investigación. Se incluye un anexo con las claves de transcripción empleadas en los ejemplos orales.