

La suite del humor

Nuevas formas de humor: del chiste a los monólogos

Pablo Lorente Muñoz

El humorismo del chiste y de los diálogos entablados entre una pareja de actores ante el público ha dado paso a una forma nueva: el cómico individual.



El monólogo (cómico) se ha impuesto en los últimos años en el espacio del humor televisado, sustituyendo la dinámica tradicional que estábamos acostumbrados a ver, esto es: espectáculos en donde aparecían varios humoristas (Marianico El Corto, Arévalo, Gila, Pedro Reyes, el señor Barragán...) que basaban su intervención en el chiste.

“ Los monólogos son, en realidad, cuadros costumbristas. ”

Por otro lado, ha habido otro cambio esencial en la dinámica del humor y en su puesta en escena. Aunque siempre podemos reconocer

cómicos que actuaban individualmente (los antes citados, Eugenio, Chiquito etc.), las parejas tenían mucho más éxito al presentar normalmente un espectáculo con mayor identidad que el simple chiste. Es el caso de *Tip y Coll*, *Martes y Trece*, *Gomaespuma*, *Cruz y Raya*, *Faemino* y *Cansado* o *Los Morancos*. De estas parejas con largas y reconocidas trayectorias hemos pasado al imperio del yo, mejor dicho, a que el protagonismo recaiga en un solo cómico subido en un escenario sin decorado y con la única compañía de un micrófono y un taburete. Podríamos considerar a Gila y Pepe Rubianes iniciadores de este género, que nace en Estados Unidos en los años *treinta* con el nombre de *stand-up comedy* y que hoy mantiene un gran peso. La serie televisiva

Louie puede ser una buena muestra de esta vitalidad.

En esta sucinta presentación cabe mencionar la incorporación de la mujer (Eva Hache, Cristina Castaño, Ana Morgade...) a esta moda expandida por el programa televisivo “El Club de la Comedia” que iniciara su andadura en 1999.

¿Cuáles son las claves del éxito de esta forma humorística predominante? En primer lugar, su esencia como producto televisivo lo convierte en una forma prestigiosa dentro de la cultura popular. En segundo lugar, la presencia de un monologuista, creador o no del texto, dota a la representación de un autor, lo que diferencia el monólogo de un chiste (siempre anónimo y perteneciente al acervo cultural general). En tercer lugar, y

quizá lo más importante, es que su esencia aparentemente narrativa y su puesta en escena en un teatro (espacio de acogida de la cultura canónica tradicional) convierte la recepción de un monólogo en una experiencia cultural que trasciende el humorismo más sencillo.

Estébanez Calderón (2008)¹, en la definición sobre el humorismo, relaciona este término con la excentricidad. Glosando la definición que nos da el Diccionario de la Real Academia de esta palabra, podemos determinar que los monólogos nos hacen gracia por el carácter raro y extravagante de las situaciones que se nos plantean. Esto es, “un personaje resulta risible en la medida en que su excentricidad de carácter se destaca sobre una situación de normalidad representada por el resto de los personajes” (Estébanez, 2008: 534). En este caso, y de acuerdo con esta definición, la mayor parte de los monólogos plantean un diálogo entre el texto representado por el actor-cómico y el público, que representa la normalidad. Quizá dentro de unos años, los textos representados se conviertan en documentos sociológicos sobre la España en la que vivimos, puesto que los monólogos son, en realidad, cuadros costumbristas: el actor cuenta unos hechos excéntricos y el público se ríe porque resaltan “el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas” (DRAE: “Humorismo”).

El público se siente importante en estas representaciones porque tenemos de nuestro lado la cordura: nosotros tenemos razón y el actor no. Y aunque la tenga el actor, no es relevante, porque la ruptura de las máximas conversacionales provoca la risa, que es, al fin y al cabo, el objetivo del espectáculo. A lo largo de los 11 minutos que suele durar un monólogo, el público se siente interpelado a menudo, no solamente en el saludo inicial, sino porque se busca constantemente nuestra complicidad preguntándonos

si sabemos tal o cual cosa, o si hemos estado en tal o cual lugar; también eso nos hace sentirnos importantes. De ahí las constantes preguntas retóricas que se nos plantean y cuya única misión es mantener nuestra atención (*función fática* del lenguaje). A menudo, además, se usa la *captatio benevolentiae*, es decir, el monologuista se sitúa en un plano inferior al del público: “yo no os quiero mentir”, “yo soy gilipollas”, “os divertiréis”, “yo no lo niego, pero yo no llego”, “no doy para más” (Rovira, “Los libros y los regalos infantiles”). O, por el contrario, se insulta al público: “por cierto, hasta aquí llega el prólogo del monólogo; el prólogo, para los de la LOGSE, es lo que está al principio de los libros que no son las tapas”. O “traduzco para los que no tenéis ni puta idea de inglés” (Leo Harlem, “¿Estáis a gusto siendo españoles?”).

“ La escenificación del monólogo en un teatro lo convierte en una experiencia cultural. ”

Otra de las razones para que el público se sienta relevante y activo en las intervenciones es el planteamiento temático de las mismas. En el tiempo que dura la intervención se tratan varios temas —muy conveniente para mantener la atención del público—, si bien uno central suele ser el hilo conductor. “¿A qué venía esto?”, dice en un momento Berto Romero en su “Yo quería ser médico”. Estos temas son siempre del mundo cotidiano, accesibles al espectador, dentro de su contexto, de sus expectativas y sus intereses. Por ejemplo, Leo Harlem habla sobre las “ciudades españolas” usando un buen puñado de tópicos, y eso es conocido por todos. También respeta esta norma el monólogo sobre los bares, “restaurantes” y la nueva cocina. Todos sabemos algo al respecto, es imposible no sentirse concernido por ello, como es también imposible no reírse con los problemas de una

familia, las aspiraciones laborales o las nuevas tecnologías, por citar solo algunos casos dentro de la infinita casuística.

No disponemos del espacio necesario para analizar las claves lingüísticas de este género, aunque la mayor parte de ellas provienen de la ruptura de las expectativas contextuales y conversaciones (por ejemplo, diciendo lo contrario de lo que querían decir: “luego está la figura de los cocineros famosos que salen en los suplementos dominicales; no voy a decir el nombre por si se enfadan: Arzak, Ferran Adriá, este tipo de gente...” (Harlem, “Los restaurantes”). Podemos citar algunas figuras retóricas que se dan a menudo en este género. En primer lugar podemos citar la comparación hiperbólica o la hipérbol: “en Zaragoza hace frío...; bueno, realmente se hace el frío, allí lo fabrican y de allí lo exportan al resto del planeta. Que Noruega no da la media: un pedido a Zaragoza; que la Antártida no da la media: un pedido a Zaragoza”. Dentro de esta figura, a menudo, se procede a la personificación: “las cigüeñas bajan haciendo rápel (de la Sagrada Familia) (Harlem, “Las ciudades españolas”).

Es frecuente que las explicaciones se acompañen de onomatopeyas que tienen como misión enriquecer la exposición oral y con el movimiento del cuerpo para escenificar. En ocasiones, el actor cambia la posición del cuerpo (se da media vuelta) para ficcionar un diálogo entre dos personas (“digo...”, “me dice...”). Se ayuda, además, del cambio de tono de voz para introducir una sensación de aproximación a los “personajes” que se van presentando. Hay, a menudo, intensificadores de la expresividad, normalmente palabras malsonantes —suelen hacernos mucha gracia—: “bienvenido a Castellón; cómo se pasan, *joder...*” o “todo el trabajo de un año le pegan fuego en una noche, *a tomar por el culo*”.

Mucho más se podría añadir al respecto pero baste decir que sí, en efecto, me he divertido mucho preparando estas líneas.

¹ Estébanez Calderón, Demetrio (2008): *Diccionario de términos literarios*, Alianza Editorial, Madrid.