

**Humor negro: Las características del stand-up
como género moralmente desafiante.**

Análisis de Dark de Daniel Sloss



VALENTINA PLANO

DIRECTOR: SERGIO DUTTO

ROSARIO | NOVIEMBRE 2023

TESINA DE GRADO

Licenciatura en Comunicación Social



FACULTAD DE CIENCIA POLÍTICA
Y RELACIONES INTERNACIONALES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO



Universidad
Nacional
de Rosario

Resumen

El humor negro esconde conflictos y misterios que cada cierto tiempo invaden la seriedad del mundo, llevando a la agenda pública y mediática al inagotable debate sobre si el humor tiene o no tiene límites. El *stand-up comedy* como género, por su parte, parece enfrentarse deliberadamente a esa batalla cada vez que se presenta la ocasión. El objetivo de este trabajo de investigación es explorar y reflexionar acerca de aquellas cuestiones que surgen al hablar de *stand-up*, humor negro y su intrincada relación con la denominada cultura de la cancelación.

Para tal propósito se llevará a cabo el análisis de un especial de comedia estrechamente vinculado al humor negro. Se examinarán, de esta manera, los recursos que este género humorístico pone a disposición del comediante, y las estrategias que el mismo explota para hacer reír a su público partiendo de asuntos que, en primera instancia, parecieran estar en las antípodas de lo gracioso.

Palabras Clave: humor negro; *stand-up*; comedia; cancelación; monólogos.

Índice

1. Introducción	3
2. Justificación y pertinencia al campo de la comunicación	6
3. Objetivos	8
4. Diseño teórico-metodológico	8
4.1 Enfoque metodológico	10
4.2 Corpus a analizar: Dark de Daniel Sloss	11
5. Marco teórico	12
5.1 Stand-up Comedy	12
5.2 Cuando el humor justifica los medios	33
5.3 Stand-up comedy, humor negro y cultura de la cancelación	46
6. Análisis de caso: Dark	61
7. Conclusiones	83
8. Bibliografía	88
8.1 Otras referencias	91

1. Introducción

La ceremonia de entrega de los premios Oscar del 2022 será recordada por un hecho inaudito que cobró indudable protagonismo: todo el esplendor de la gala fue eclipsado cuando uno de los nominados de la noche, Will Smith, golpeó en la cara al presentador de una de las ternas, el comediante Chris Rock, luego de que este hiciese un chiste de “mal gusto” sobre la esposa del actor. Durante los días que le sucedieron un debate invadió las redes sociales y medios gráficos, radiales y televisivos: ¿es legítimo golpear a alguien por un chiste fuera de contexto?; y en correlación otro interrogante: ¿estaba, ciertamente, fuera de contexto? Smith esa misma noche pidió disculpas, que reiteró en otras oportunidades, por su “errado comportamiento”.

Cada cierto tiempo irrumpe la agenda pública y mediática el debate sobre si el humor tiene o no tiene límites; generalmente sucede cuando una situación que pretendía ser humorística confluye en un enjuiciamiento moral, en la que subyace, de cierto lado del espectro litigante, la tesis de que sobre ciertos temas no se pueden hacer chistes.

No obstante, en una primera y escueta reflexión sobre esta cuestión, nos encontramos con que en muchas ocasiones puede resultar gracioso u ofensivo un chiste dependiendo de quién y cómo lo cuente; a su vez, no sería un error afirmar que más de una persona ríe en contextos privados sobre asuntos que reprobaría a viva voz en público. ¿Por qué esto sucede? ¿Existe en el mundo alguna temática que efectivamente no sea susceptible de ningún grado de humor o la problemática más bien reside en el contexto comunicacional en el que es ejercido el acto humorístico? Romero Reche (2008), un estudioso contemporáneo de este asunto, se inclina hacia la segunda consideración: *“No hay tema ni aspecto de la vida social que esté exento por principio de tratamiento paródico. (...) El humor lo ha invadido todo”* (p.218).

Ahora bien, esta aseveración lejos está de significar que es válido emitir cualquier tipo de enunciado controversial y refugiarse o ampararse en que “era un chiste” ante una reprobación, menos aún si se trata de bromas sobre colectivos oprimidos o minorías históricamente agredidas: en muchas ocasiones hallamos discriminación disfrazada de comedia. Pero si verdaderamente se trata de humor, sabiendo discernir con categoría el tema del chiste del objeto de burla y partiendo de determinados principios, se puede disertar acerca de, prácticamente, cualquier materia.

Los límites de lo decible en una sociedad, en un lugar y un momento dados, se presentan como trincheras donde el sentido siempre está en disputa; como manifiesta el teórico social Marc Angenot (2012): *“El equilibrio relativo de los temas impuestos, de las*

normas y divisiones de las tareas no es el resultado de una ausencia de contradicciones: es la resultante de las relaciones de fuerza y de los intereses de todos los interlocutores sociales” (p.34).

Cuando la materia prima que se observa y utiliza para generar un discurso humorístico es lo que en una sociedad se considera indecible o se tiende a ocultar, y no esta exenta de contradicciones, se dice que se trata de humor negro, como bien indica Charaudeau (2006):

El humor negro se produce cuando el tema toca valores considerados negativos por una determinada cultura, como la muerte, la vejez, la enfermedad, la decadencia física, la discapacidad, la pobreza, etc. Se trata de ámbitos considerados serios, con trascendencia universal, y que están marcados tanto por el misterio de la incomprensión como por la existencia de una fuerza de otro mundo. (...) Pero el humor negro es como una invitación a enfrentarse a este misterio, a superar esta incomprensión, esta amenaza y este miedo tomando una sana distancia con los valores tradicionales que transmiten estos dominios y a trascenderlos situándolos en un universo que no es real, un universo de juego que suspende temporalmente la desgracia (p.7).

Existen géneros que, por sus características, tienen privilegios a la hora de rebasar en el terreno del humor negro. El *stand-up comedy*, como espectáculo humorístico autoficcional, es uno de ellos. “Creo que es el deber del comediante averiguar dónde está la línea dibujada y cruzarla deliberadamente”, dijo George Carlin, uno de los grandes referentes de este género, en la entrevista de su documental biográfico (Apatow y Bonfiglio, 2022).

¿Por qué el comediante de *stand-up* puede hacerlo? En primer lugar, la situación excepcional en la que se desarrolla este acto humorístico permite al comediante obtener ciertas concesiones, siempre y cuando no se aleje del primer objetivo y centro neurálgico: hacer reír. Por otro lado, el comediante tiene la posibilidad de mitigar potenciales críticas a partir del lugar que se posiciona, no siempre explícitamente, con respecto a las temáticas abordadas. Pero, elevando la apuesta y retomando a Carlin, ¿por qué el comediante “debe” hacerlo?

En el presente trabajo de investigación, se intentará explorar cómo los comediantes de *stand-up* pueden y deben abordar tópicos que en principio poseen un bajo grado de aceptabilidad social en una cultura determinada, partiendo de la hipótesis de que no hay

temáticas de las que *a priori* no se pueden hacer chistes, siempre que no se trate de una agresión o insulto.

Por ello, con respecto al abordaje empírico se realizará un análisis del especial de comedia *Dark* (2018) del escosés Daniel Sloss. La elección del mismo responde a que en su discurso aborda (lo que lejos está de significar que *se burla* o *se ríe de*) temas realmente muy controvertidos, por nombrar nazismo, pedofilia, enfermedades terminales, muerte de seres queridos, veganismo, entre muchísimos otros. El especial consiste en una grabación audiovisual de un espectáculo en vivo, lo que nos permite avanzar no sobre una conjetura sino sobre un suceso fáctico: la gente que presencia el espectáculo, a pesar de la oscuridad y profundidad de los ejes temáticos, estalla de risa; el pacto entre el comediante y el público presente es profunda y curiosamente validado. Ahora bien, al proponer temas tan lóbregos, el arsenal de herramientas que el comediante debe dominar para mitigar futuras críticas es realmente sólido, ya que el riesgo que se toma es considerable, y en ese despliegue de recursos reside la potencial riqueza del análisis.

El humor tiene múltiples potencialidades: permite atravesar situaciones difícilmente abordables desde otras ópticas, posee a la vez un efecto placentero y anestésico que puede aliviar tensiones, puede simplemente entretener y contentar, como puede emplearse para transformar la sociedad o, por el contrario, para apuntalar el orden establecido. La cultura de lo políticamente correcto, la censura y la cancelación pareciesen reducir el humor negro a un simple amedrentamiento, despreciando sus virtudes, subestimando a los espectadores y deshumanizando a ciertos colectivos al intentar alejarlos de las temáticas del humor porque, como manifiesta Martínez-Alés García (2018): “¿Habrá discriminación más obvia que la de negarle a alguien la posibilidad de ser objeto de una broma?” (p.122).

Nos encontramos en un período donde la celeridad de las transformaciones sociales y consecuentes nuevos sentidos, afortunadamente, nos obligan a repensar las formas de percibir el mundo, entre ellas, las cosas de las que nos reímos y las que ya no tanto. “*La sociedad individualizada se ha orientado hacia el hedonismo, y en esta orientación el humor se ha convertido en un valor inherente sometido al principio del placer: la diversión ha pasado a ser uno de los objetivos más deseados para una gran parte de la población*” (Veira, 2017, p.2). La reflexión sobre el tratamiento del humor negro en el *stand-up* permite abordar distintos discursos polémicos con una mirada crítica, contribuyendo al debate de cuándo un chiste de humor negro es oportuno y cuándo debería ser reconsiderado.

2. Justificación y pertinencia al campo de la comunicación

Indagar acerca del tratamiento del humor negro en los especiales de comedia tiene pertinencia en el campo de la comunicación porque implica reflexionar sobre un acto discursivo que posee un proceso de construcción de sentido particular, con características y un pacto de lectura propio, pero que no ha sido del todo explorado y menos aún puesto en conexión con los intentos de censura o la denominada cultura de la cancelación. Y si bien existen estudios relacionados con este tema, se considera necesario seguir investigando por dos razones.

En primer lugar, es conveniente indagar acerca del *stand-up* porque es un género que tiene pocos años ya que nace en Estados Unidos a mediados del siglo XX, pero recién gana una notoria popularidad a partir los años 60 y toma mayor relevancia de ese tiempo a esta parte; y desembarca en Argentina a comienzos del nuevo milenio (si bien tiene en nuestro país antecesores directos como lo fueron los monólogos de humor de Tato Bores, Landriscina, Enrique Pinti, algunas rutinas de Les Luthiers, entre muchos otros). Y no solo se trata de un género nuevo sino que además, cada año tiene un crecimiento vertiginoso. Esto puede verse reflejado, por ejemplo, en que todos los meses se suman a plataformas de *streaming* principalmente Netflix y HBO, especiales de comedia de todas partes del mundo. Las plataformas invierten grandes cantidades de dinero para poder contar con ellos en su catálogo, como titula un artículo de La Vanguardia: “*Hay monólogos en Netflix más caros que un episodio de Game of Thrones*” (Gimferrer, 2018), haciendo alusión a las cifras que reciben algunos comediantes, como el caso de Jerry Seinfeld y los 100 millones de dólares que facturó por tres especiales de estas características. En el caso de Argentina, si bien el fenómeno es más embrionario y el repertorio en la oferta de distribución digital de contenido es más escueto, se pueden nombrar hitos como el show en Luna Park realizado por dos comediantes argentinos en 2016, Luciano Mellerá y Lucas Lauriente, convirtiéndose en el primer estadio colmado de un espectáculo de *stand-up* en Latinoamérica. Esto habla de un género que se consolida a nivel mundial año a año, pero que tiene por su corta vida pocas exploraciones, desatendiendo sus aptitudes para proponer distintas visiones del mundo y persuadir acerca de todo tipo de tópicos, porque como manifiesta Raquel Kreichman (2000): “¿Quién hoy podría aseverar que la diversidad de producciones humorísticas son pura ficción, entretenimiento y nada tiene que ver con las construcciones histórico-sociales de la verdad?” (p.88).

En segundo lugar, la investigación es pertinente porque estamos atravesando profundos cambios culturales, resultando lógico deliberar sobre los corrimientos de los conjeturales límites del humor, en relación a la coyuntura actual.

El afán de sustraer y eliminar para siempre del mundo las ideas que, por distintos motivos, no tienen cierto grado de admisión en una sociedad estuvo presente, en distintas formas, a lo largo de la historia de la humanidad. *"Contra la sobrevaloración de la vida sexual, destructora del alma y en nombre de la nobleza del espíritu humano, ofrezco a las llamas los escritos de un tal Sigmund Freud"* (Jaramillo Velez, 1989, p.73) declaraban los miembros de las SA en el acto de incineración de obras cometido el 10 de mayo de 1933 en Alemania. Tiempo después, Freud comentaría irónicamente *"«¡Cuánto hemos progresado! En la Edad Media me hubieran quemado a mí; ahora se conforman con quemar mis libros»"* (Jaramillo Velez, 1989, p.74).

En *El discurso social* Angenot (2012) sostiene: *"Una idea siempre es histórica: no se puede tener cualquier idea, creencia u opinión, mantener cualquier «programa de verdad» en cualquier época y en cualquier cultura. En cada época, la oferta se limita a un conjunto restringido, con predominancias, conflictos y emergencias"* (p.16). Así como las ideas son históricas, las formas de combatirlas también responden al contexto en que son pronunciadas y, si bien la inquisición afortunadamente ya no arroja autores a la hoguera ni obliga a pensadores a retractarse como a Galileo Galilei, el deseo de borrar del mapa ciertas líneas de pensamiento, ideas disruptivas, personas, artistas y obras, con los tintes orwellianos que eso conlleva, permanece latente y las nuevas redes de comunicación parecen disponer las herramientas para que simplemente suceda.

El avance de la cultura de la cancelación que en un principio surgió como herramienta social en donde un grupo relativamente grande de personas se organizaba para extender la justicia allí donde la ley por distintas razones no llegaba (con la impronta de un escrache digital) rápidamente se transformó en un lineamiento ético que intenta condenar y dejar fuera del ámbito público todo aquello que moralmente se aleja de los límites de lo permisible.

En estas circunstancias, son los comediantes, por sus interpretaciones particulares del mundo, uno de los primeros blancos a apuntar, tal como interroga Martínez-Alés García (2018):

¿Qué suerte habrá de correr una figura así en estos tiempos en los que, junto con la globalización, el cambio climático, y una serie de televisión en la que aparecen dragones y caminantes blancos, la sociedad anda preocupada, y mucho, por el inagotable asunto de lo que se puede decir y lo que no? (p.113).

Y no solo está preocupada, sino que tiene a disposición las herramientas para manifestar sus disconformidades y convertir sus deseos en órdenes, desde la comodidad de los hogares.

La motivación de este proyecto de investigación parte de que, parafraseando a la expresión popular “cuando todo es urgente nada es urgente”, cuando todo está mal nada está mal y nos expone al peligro de no poder adoptar un pensamiento complejo para oponerse ante razonamientos verdaderamente peligrosos o repudiados, ni desarticular discursos de odio. Por esto mismo es oportuno y necesario este trabajo en cuanto, sin intentar resolver todas las disyuntivas y complejidades del fenómeno ni ser una revelación profética, procurará exponer ciertos lineamientos que permitan adoptar una mirada crítica y hacer un aporte académico en ese sentido.

3. Objetivos

El objetivo general del presente trabajo es:

- Explorar el tratamiento del humor negro en el especial de comedia *Dark* del comediante Daniel Sloss.

Y los objetivos específicos son:

- Indagar acerca de las características del *stand-up comedy* que, como género humorístico, permite abordar temáticas que en principio resultarían controversiales para una sociedad dada.
- Analizar el humor negro en el *stand-up* desde distintas teorías del humor que permitan ponerlo en relación con la *cultura de la cancelación*, siempre en conexión con el caso de estudio seleccionado.

4. Diseño teórico-metodológico

Paz (2016), en su estudio “*Humor, discurso y argumentación: Cuando el comediante es el filósofo*”, sostiene:

“...al considerar Aristóteles en su *Poética* que «la comedia es reproducción imitativa de hombres viles o malos» la condenará a ser vista como un género menor frente a la superioridad de la epopeya y, en particular, de la tragedia; consideración que ha prevalecido hasta nuestros días en la cultura occidental” (p.72).

Al confinar la comedia como género inferior no solo se despreciaron sus funciones sociales, sino también se la relegó como objeto de estudio. Si bien a lo largo de la historia y sobre todo en los últimos siglos hubo acercamientos desde las más diversas disciplinas, no existe una teoría troncal, problema que se ve exacerbado por la multiplicidad de situaciones donde el humor y sus derivados tienen lugar, como sostiene Veira (2017):

Cuando uno se propone escribir algo sobre el humor, desde la perspectiva de las ciencias sociales, el primer obstáculo con el que se encuentra es la complejidad del objeto de estudio. El humor presenta tantas facetas como situaciones sociales hay y una gran diversidad de formas como la ironía, la sátira, la parodia y todas las formas de comedia en general. Por esta razón, hasta la fecha, las ciencias sociales no han podido establecer una teoría del humor que abarque e integre todas las formas y variedades del mismo tal y como se manifiestan en la sociedad. Y aunque la Antropología y la Psicología trataron tempranamente el tema del humor, haciendo importantes aportaciones teóricas y empíricas, se sigue echando de menos una teoría que aglutine las distintas aproximaciones teóricas. La Sociología, por su parte, no prestó atención sistemática al tema del humor hasta finales de los años 70 y tampoco ha logrado establecer un consenso teórico (p.1).

Como bien sostiene el autor, una situación humorística se puede entender desde diversas disciplinas y, a su vez, son muchos los aspectos del humor que pueden ser estudiados, lo que hace que el acercamiento al tema sea intrincado. No obstante, como no existe una teoría central y cada uno de los postulados sin ser incompatibles estudian una arista del fenómeno, (inclusive las denominadas teorías clásicas¹) se pueden combinar respondiendo a los requerimientos puntuales de cada investigación, siempre considerando las diferencias entre sus presupuestos y conjeturas.

Por ello, el presente trabajo no se limitará al análisis desde una única perspectiva, si bien de las llamadas teorías clásicas se le dará mayor énfasis a la Teoría del alivio y en menor medida a la Teoría de la incongruencia, sino que se asimilarán los aportes significativos de los principales postulados académicos para enriquecer la comprensión del tema en cuestión, siempre respondiendo a los objetivos generales y específicos del estudio.

¹ Sostiene Veira (2017): *“Las contribuciones teóricas más importantes sobre el humor en el ámbito de las ciencias sociales han sido la teoría de la superioridad, la teoría del alivio y la teoría de la incongruencia. En nuestra opinión estas teorías no son incompatibles: Todas están de acuerdo en la naturaleza social del humor, aunque compiten en cuanto a la explicación causal o funcional”* (p.1)

4.1 Enfoque metodológico

El enfoque metodológico a emplear es el cualitativo, debido a que es esencial entender la complejidad del fenómeno social a estudiar, abordándolo desde una perspectiva holística, partiendo del supuesto de que el lenguaje no es el reflejo del mundo sino que tiene efectos constructivos, ponderando los valores, los sentidos y las subjetividades manifiestas y latentes en el discurso en el especial de comedia a analizar.

La técnica escogida para la recolección de datos, dado que lo que se presupone estudiar es un acto comunicativo humorístico puesto en circulación, es el análisis de discurso. Siguiendo a Izcara (2014):

Se parte de una concepción de discurso ligada a la práctica, por ello el discurso deviene en un lugar privilegiado para el encuentro de subjetividades, la comprensión de los fenómenos sociales desde las experiencias y puntos de vista de los actores sociales, y el entendimiento de los significados que éstos asignan a sus acciones, creencias y valores (p.13).

En su artículo "Categorías para el humor" Charaudeau (2006) presenta una forma de análisis de discurso aplicado a los actos humorísticos, entendiendo que *"...como todo acto de lenguaje, el acto humorístico es el resultado de la interacción entre los interlocutores de la situación de comunicación y los protagonistas de la situación"* (Charaudeau, Maingueneau, 2002, p.5). Para analizar un acto discursivo de carácter humorístico, siguiendo al autor, *"...es necesario describir la situación de enunciación en la que aparece, el tema al que se refiere, los procesos lingüísticos y discursivos que lo implementan y los efectos que puede producir en la audiencia"* (Charaudeau, 2006, p.4).

Considerando esto, se hará foco en cómo se construye la legitimidad del comediante, especialmente teniendo en cuenta que el caso de análisis trata de un británico en Estados Unidos, con todos los desafíos que eso conlleva. Aunque la situación comunicacional le aporta cierta validez (como se abordará en el primer capítulo del marco teórico), el comediante debe construir discursivamente su personaje cómico y proponer acercamientos singulares a las distintas temáticas para ganarse a su público.

Para poder llevar esto adelante, se transcribirá el video, aunque no se dejará de recurrir a la grabación para entender el contexto enunciativo. A continuación se elegirán los pasajes que abordan temáticas que presuntamente podrían causar polémica y se presentarán las distintas estrategias que escoge el comediante para hacer reír a su público,

utilizando los conceptos desarrollados en el marco teórico como herramientas para el análisis.

4.2 Corpus a analizar: *Dark* de Daniel Sloss

Para realizar dicho análisis se realizó la selección de un corpus. Siguiendo nuevamente a Charaudeau (2009):

Un corpus es siempre el resultado de una cierta construcción. Se reúne primero un determinado material textual en función de un objetivo de análisis global; después se deconstruye y se reconstruye atendiendo a otros objetivos más específicos (p.9).

En el caso del presente trabajo de investigación, el material a analizar es un monólogo humorístico: el especial de *stand-up comedy* de Daniel Sloss titulado *Dark* grabado en 2018, producido y puesto en circulación por Netflix. El especial (más adelante se examinará cuáles son las características de este formato de *stand-up*) consiste en una retransmisión de un espectáculo en vivo, perteneciente a la gira por Estados Unidos realizada en dicho año por el comediante británico.

La elección de este show corresponde, como se indicó en la introducción, a la intrepidez del comediante a la hora de actuar, friccionando constantemente contra los conjeturales límites del humor y preceptos de la moral occidental, sin perder de vista su objetivo: la risa de su auditorio. Por otro lado, es pertinente elegir un show que fue grabado bajo la voluntad del artista y su público, para romper con el supuesto de que los comediantes tienden a arriesgarse solamente en espectáculos en vivo donde no queda registro tras la función.

Vale aclarar que, si bien el comediante es oriundo de Escocia, los especiales fueron grabados en Estados Unidos, por lo que las usuales referencias culturales internas que suelen conllevar problemas a la hora de interpretar una rutina de este género, en este caso no tienen lugar debido a que Sloss particularmente en estos unipersonales no ejerce de anfitrión. Por esta razón, parte de estereotipos y saberes conocidos por la mayoría de las personas perteneciente a la cultura occidental, lo que hace que el análisis sea factible.

5. Marco teórico

5.1 Stand-up Comedy

5.1.1 Una aproximación a este nuevo género

“Muchos han definido al hombre como «un animal que ríe». Habrían podido definirlo también como un animal que hace reír” (p.8), sostiene Bergson en *La risa* (1986), una de las grandes obras escritas sobre la comicidad. El arte de reír y hacer reír encontró en los monólogos de humor uno de los grandes géneros de comedia de la contemporaneidad, en especial en occidente. Y aunque suele haber inconvenientes a la hora de delimitar rigurosamente qué es y qué no es un espectáculo de *stand-up* por la disparidad de búsquedas estilísticas de los distintos comediantes, una discusión un tanto banal si solo tiene un propósito taxonómico, se pueden esbozar ciertos rasgos generales que comparten los espectáculos de este género definido por Martínez-Alés García (2015), como:

Un 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 (p.37).

Por su parte, Baulenas i Setó (2011) sostiene: *“Llamamos monólogo humorístico tanto al texto como a la actuación de un monologuista en una situación escénica muy concreta, «desnudo» delante del público, y normalmente de pie”* (p.23).

De estas dos definiciones podemos deducir que se trata de un género que combina texto y acto, presentado oralmente por una única persona de pie en un escenario, cuyo objetivo es hacer reír al público como condición *sine qua non*. La “denudez” refiere a que, salvo excepciones, prescinde a nivel visual de toda ornamentación y escenografía histriónica. El comediante es un artista que para salir a actuar se disfraza de sí mismo y se desenvuelve en espacios donde no suele haber más que un micrófono, replicando la esencia del bar, su ambiente escénico nato.

Es un espectáculo que intenta despojarse del fingimiento, de artificialidad, lo que contribuye a una de las claves del fenómeno: la búsqueda de la honestidad con el espectador. Como dijo Martínez-Alés García (2015):

Se trata de una comedia parca, comedida. Como en el jazz más verdadero, hay siempre algo de alergia al exceso gestual, a la broma o al ingenio. Todo lo sofisticado y lo artificioso le es ajeno a esta comedia desnuda y desprovista. Frente a otros tipos de humor, este escapa del chiste por el chiste, de la retórica superficial, del juego de palabras. El impacto es desde dentro y hacia dentro. La comedia es una forma de leer la realidad, de ser leído y de leerse (p.210).

En el *stand-up* hay una ruptura de la convención teatral de la cuarta pared: el comediante se dirige directamente al público que se convierte en cómplice, como explica Charaudeau (2006) “... *son llamados a compartir la visión excéntrica del mundo que propone el enunciador, así como el juicio que este emite sobre el objetivo*” (p.5) y como también comenta Castellón Alcalá (2008): entre comediante y público “...*ha de establecerse una sintonía de entendimiento y camaradería, una atmósfera informal de compañeros*” (p.3). Por el contrario, en otros casos la audiencia se erige como víctima o mártir de la propia comedia, cuando el espectador “...*es a la vez destinatario y blanco del acto humorístico, un destinatario que tiene motivos para sentirse atacado*” (Charaudeau, 2006, p.5). Pero ya sea como cómplice o como víctima, el público de *stand-up* siempre aparece como interlocutor que condiciona el espectáculo a través de su risa, su aplauso o su silencio.

El público y sus reacciones, de esta forma, van ritmando las cadencias de chistes (no es lo mismo hacer un espectáculo en un bar con gente a unos metros de distancia que en un estadio donde la carcajada tarda más tiempo en mermar) e incluso alteran el guion. En una entrevista con Télam, el comediante argentino Pablo Fábregas contó: “*Lo interesante con la gente es que en la sala terminás de encontrar la verdadera identidad de esas líneas, si se dice así o asá, si el remate es adecuado, si tiene que llegar antes o demanda más suspenso, eso es lo que te da el escenario*” (Fernandez Mouján, 2023).

Se habla entonces de un monólogo que, en contra de toda sospecha, tiene un carácter marcadamente dialógico. El artista mira y se dirige directamente al público que reacciona y, en primera y última instancia, aprueba el discurso. El *stand-up* no puede prescindir de público *in situ* que instantáneamente sancione y convalide sus alegatos a través de la risotada o el aplauso. Esta es la razón por la que cuando se registra en formato audiovisual un show, es necesario que se note la presencia del público, porque significa que el acuerdo se cumplió.

Las características de este género responden directamente a su origen en los *night-clubs* norteamericanos. Baulenas i Setó (2011) expresa al respecto:

En el siglo XX -sobre todo durante la Guerra de Vietnam y en la época hippie- diversos estudios otorgan a la *Stand-up comedy* los papeles de catalizadora social del descontento, y de pionera en mencionar la dura realidad «telling it like it is» (...), los jóvenes comediantes de esas épocas pretendían poner a prueba los límites de lo que se podía decir sobre raza, sexo o política, lo que desembocó en el humor irreverente y satírico que aún perdura hoy en día (p.21).

Esta comedia de pubs, tabernas y universidades que “...se gesta de manera popular, desde abajo, desde la trinchera del bar y del escándalo” (Martínez-Alés García, 2015, p.116) con el tiempo fue adquiriendo versatilidad para adaptarse a distintos escenarios y propuestas. Podemos encontrar estos shows en su cara más *naif* e inocua en eventos privados, en bares en su forma más amateur, experimental e íntima, en televisión en vivo y directo, y en teatros, donde el espectáculo tiene otra solidez y consistencia. Mediante el registro audiovisual de esto último, desembarcó primero en canales de televisión especializados y luego en las plataformas de *streaming*, donde queda registrado cada show en su forma consumada como “especiales de comedia”. Observa Martínez-Alés García (2015):

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, y no pocas veces relacionada con los paradigmas de la generación *beat*, precisamente por algunas de sus más fecundas ideas, como su rechazo a los valores clásicos, el uso de las drogas y la liberación sexual. 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* (p.231).

Y si bien dependiendo el contexto donde se desarrolla el texto sufre ligeros cambios, esta expansión mediática no derivó precisamente en una depuración o refinación del espectáculo sino que conserva sus raíces y su estilo informal, vulgar, espontáneo no como si se tuviese un show previsto y guionado, sino como si alguien justo pasase por el escenario y dijera su verdad, intentando borrar a través de la austeridad del vestuario y la escenografía, la gesticulación comedida y la palabra hablada explícita, sucia, que roza lo soez, cualquier indicio de simulación: la actuación de la no-actuación.

Entonces se trata de un espectáculo que se secunda en una fórmula eminentemente dual: lo genuino y la carcajada, siendo esto último su requisito imprescindible. El primer objetivo de este acto comunicativo es el humor, del cual la risa es su manifestación más usual. Si la risa escasea el espectáculo no funciona o simplemente se trata de otro género: *“...el monologuista asume el protagonismo de sus reflexiones y se entrega (...) a tratar de compartir la mirada a los abismos de los que se nutre su comedia por medio de un trueque honesto con el espectador: si le acompaña, a cambio le hace reír”* (Martínez-Alés García, 2015, p.119).

5.1.2 ¿Ficción o autobiografía? Sobre la construcción de monólogos de humor

Casi sin excepciones, el propio cómico suele ser el autor del texto que representa. El relato debe transmitir la sensación de estar siendo contado por primera vez, razón por la que no se suelen admitir los llamados chistes populares o enlatados. El cómico no solo interpreta sino que se suele decir que “defiende” su material, lo pone a prueba y se pone a prueba a sí mismo, e instantáneamente sabe si acierta o falla, porque tiene una retroalimentación inmediata, delatora e inevitable: la carcajada.

El monólogo no es una seguidilla de chistes inconexos sino que el comediante construye una estructura narrativa que los contiene, que le permite desarrollar un estilo global y le dan cohesión al relato y al personaje cómico que va construyendo a lo largo de su discurso y en el que cimienta su legitimidad. Lo esencial es que sea una narración verosímil: el texto debe responder a la persona que lo está enunciando.

El show se compone de distintas rutinas como si se tratasen de capítulos de un libro o escenas de películas, que suelen ser separadas por ejes temáticos que se interconectan. *“Cada secuencia estructural puede tener un tema, un tópico, y la sucesión de todos ellos es lo que constituye el monólogo, hilvanados mínimamente con las fórmulas textuales de inicio, transición, o cierre”* (Castellón Alcalá, 2008, p.5).

El comediante lleva un guion, pero inconcluso, sin saber muy bien cómo va a gestionarlo hasta no salir escena. La flexibilidad que tiene ese guion escrito y el lugar que se le da a la improvisación depende de cada comediante. Incluso suele haber espacios denominados *jam de comedia* u *open mic* donde los comediantes van a probar el material por primera vez con un público, a ganárselo, y luego van puliendo el texto a lo largo de varias presentaciones en vivo, como comenta Fábregas: *“La comedia, en general, se termina de escribir arriba de las tablas”* (Fernandez Mouján, 2023) o como manifiesta, por su parte, el comediante Emilio Aragón: *“Me gusta comparar el monólogo con el vértigo que*

produce saltar al vacío en paracaídas. No tienes la certeza de que se abrirá, pero sí la confianza” (Como se citó en Baulenas i Setó, 2011, p.24).

Claro está que la llamada experiencia hace al cómico, que puede intuir el *timing* de los remates, negociando con su público en un juego táctico donde va construyendo el relato a partir de sus risas, a veces sin siquiera terminar de contar el chiste, dejando que la agudeza de la observación se cuaje en la cabeza del espectador, cultivando el suspenso o cualquier otro clímax deseado, o a veces, por el contrario, sobre-rematando y exprimiendo cada fragmento de una buena ocurrencia. El hecho de someter el texto a las reacciones del auditorio le otorga una frescura y un potencial creativo de un guion que se reconstruye nuevamente línea a línea, permitiendo calibrar la audiencia y adaptarse a distintos sucesos.

Al igual que los músicos graban un álbum y realizan *tours* para presentarlo, el comediante que alcanzó cierto grado de popularidad una vez que tiene suficiente material “aprobado” realiza una gira con su show. A medida que un material va ganando madurez, el artista puede prever cuál chiste funciona y cuál no, saliendo a escena intuyendo las reacciones que puede llegar a tener el público. Es durante estas presentaciones, en las que el guion ya fue validado por un público, donde se elige uno de los destinos de la gira para realizar la grabación del “especial de comedia” financiado y producido, en general, por una plataforma de *streaming*. Por eso se entiende que la filmación de un “especial” constituye la forma más acabada de *stand-up* y el registro final de esa serie de rutinas. Inclusive siempre está la posibilidad, en el momento del montaje, de eliminar ciertos pasajes que no hayan acabado bien. Ricky Gervais en su último especial de Netflix, *Supernature* (2022), cuando sobrepasa los presuntos límites del humor bromea, en más de una ocasión, diciendo “...eso no va a quedar en el especial”. Por supuesto, estos chistes sobrevivieron y se pueden ver en el corte final.

Ahora bien, se mencionó con anterioridad que la autoría del texto es del comediante y que tenía que aparentar ser real y dar la impresión de ser narrado por primera vez pero ¿esto significa que tiene que basarse en hechos reales? El *stand-up* es un género autoficcional; esto quiere decir que el código o las reglas que tanto el receptor como el autor asumen, el pacto de lectura que ambos respetan, oscila entre la autobiografía y la ficción, entre la verdad y la invención. Siguiendo a Musitano (2016), “*La autoficción (...) viene a registrar una paradoja contemporánea: la espectacularización de la intimidad, la imbricación de los espacios, los límites laxos entre lo público y lo privado, entre la realidad y la ficción*”. Por su parte Martínez-Alés García (2015) manifiesta: “*El autor de autoficciones no dice necesariamente la verdad, aunque hable de sí mismo (...). No solo habla de lo que fue, sino*

también de lo que pudo haber sido, en un vaivén que se alterna entre datos reales y ficticios” (p.166).

Y es clave analizar esto, aunque pueda parecer una banalidad, debido a que la construcción del personaje cómico es la construcción de un personaje ficcional. El comediante desarrolla una ficción de sí mismo, en algunas ocasiones recurriendo a sus memorias y en otras al devaneo, exagerando hasta el extremo o caricaturizando ciertos rasgos y comportamientos para hacerlos risibles. Lo importante, siempre, es que sea verosímil, porque no se debe olvidar: el *stand-up* es el espectáculo de la franqueza.

En su especial *What* (2013) Bo Burnham lo deja claro cuando una chica del público le grita: “*¡Te amo!*”, y el comediante responde: “*No, no me amas. Te encanta la idea que tienes de mí, no me conoces pero está bien. Se llama relación para-social. Va en una dirección y al final es destructiva. Pero por favor, sigue comprando toda mi mierda para siempre*”, siguiendo con el personaje sociópata y apático que construyó el comediante a lo largo de los años. Tan hondo caló esa interacción en la audiencia que en su siguiente especial de Netflix *Make Happy* (2016) otra chica del público gritó: “*¡Amo la idea de ti!*”, y los que entendieron la referencia rieron.

El problema aparece cuando hay personas que por el hecho de no entender el código o el registro, o por descontextualizar ciertos dichos, asumen que lo que opina un comediante sobre el escenario es lo que realmente piensa. Lo sintetiza muy bien Daniel Sloss (2012) en su Ted-Talk: “*A los actores nunca se les critica o ataca por sus papeles en el cine. Nadie salió de ver Bastardos sin gloria diciendo: «No me creo que Christoph Waltz matara a todos esos judíos (risas)»*”, y luego agrega:

Ahí lo tienen. La gente no se disgusta porque sabe que no es real. Saben que los actores están interpretando un papel. Igual que los cómicos. Eso hacemos, contar historias, pero además somos tan vanidosos que nos gusta incluirnos en ellas. Somos escritores, directores, y protagonistas del espectáculo donde interpretamos una parodia exagerada de nosotros mismos.

Otro ejemplo de esto mismo es el último especial de Ricky Gervais (2022) donde manifiesta: “*...como si un chiste fuera el reflejo del alma del comediante. Simplemente no es así. Yo tomo cualquier perspectiva para que el chiste funcione. Finjo ser de izquierda, de derecha. Finjo ser inteligente, finjo ser estúpido. Lo que haga falta*”.

El hecho de que los comediantes tengan que eventualmente aclarar esta situación da cuenta de lo difusos que son los límites entre persona real y personaje, y de que, como se puede sentir por este tipo de declaraciones, esto comprometió o le causó problemas a más de un comediante. Por eso la autoficcionalidad es una cuestión fundamental para analizar los aspectos controversiales de este género, ya que se trata, a fin de cuentas, de poner las palabras en la boca de un personaje y no de hacer una declaración personal. Dice Sloss: *“Interpretamos una versión nuestra. Pero no a nuestro verdadero yo. Si subiéramos al escenario y dijésemos nuestra opinión de verdad con argumentos y puntos de vista, no seríamos cómicos, seríamos políticos y nos odiarían aún más”* (2012).

5.1.3 Identificación con el público y la figura del antihéroe

Hay un conocido *sketch* de *Peter Capusotto y sus videos* (2015) en donde los personajes van a un bar a ver un espectáculo de *stand-up* y ante la más mínima apreciación del comediante como por ejemplo *“¿viste cuando vas a la farmacia y hay gente?”* o *“viste cuando te ofrecen empanadas y no sabés cuál es la de carne y cuál es la de jamón y queso...”* el público estalla desmesuradamente a carcajadas al grito unísono de *“¡Es tal cual!”*, repitiendo esta dinámica con cada simple frase hasta la saturación. Intercaladamente el personaje principal acota cosas como *“¡qué poder de observación que tiene!”* o *“¡mirá el tipo cómo la ve!”*. Cerca del final, hay una voz *over* explicando: *“Por eso funciona el humor, porque cada uno, sea quién sea, puede sentir que le pasa lo que le pasa a todo el mundo”*. Este *sketch* llamado *El humor es identificación* donde hiperbolizan y llevan hasta el ridículo el hecho de sentirse representado por el cómico no es arbitrario: uno de los saberes populares sobre el *stand-up comedy* es que es un espectáculo donde uno se ríe porque se siente identificado con el comediante.

El *stand-up* no solo es el espectáculo de la transparencia, sino también de sentirse representado, amparado, por un otro: *“Un individuo solo, una identidad: el monólogo cómico es un espectáculo de la identidad, de la relación que tiene uno mismo consigo mismo, de los procesos de autoconocimiento y asunción de uno, de la búsqueda del yo”* (Martínez-Alés García, 2015, p.155). Esto sucede tanto por los asuntos de los que trata esta comedia, como por la cercanía o conexión que uno puede sentir con el comediante, y se puede ver reflejado en varios aspectos.

En primer lugar, el hecho de que es humor creado por y para personas comunes y corrientes. No son estrellas consagradas las que suelen triunfar en este ambiente, sino que provienen de distintos orígenes, habitan los mismos sitios y comparten las mismas vivencias que sus espectadores. Comenta al respecto Barba (2016):

No es necesario hacer ningún esfuerzo de investigación para descubrir que el origen de la inmensa mayoría de los cómicos está en la calle. Transitar por el mundo parece una cualidad natural del cómico, transitar por los vacíos más elementales de la supervivencia, porque quien no ha tenido contacto con las realidades más cotidianas de los hombres no puede tampoco liberarles de sus cargas (p.42).

El *stand-up* aparenta ser humor que podría hacer cualquier sujeto, lo que es erróneo: no solo hay que ser una persona muy graciosa, creativa y elocuente, sino que hay que tener un gran manejo de oratoria y todo tipo de recursos expresivos, saber conectar con un público, estar dispuesto a fracasar públicamente y lo más importante: tener algo para decir. Lo cierto es que da la impresión de que cualquiera podría hacerlo porque los comediantes ahora famosos, previo a profesionalizarse en el *stand-up*, eran comunes y simples mortales. Barba (2016) explica que *"...la condición del cómico siempre ha tenido un punto de fuga complejo en relación con la clase media. El cómico es aquel que nació entre nosotros pero que no es como nosotros"* (p.43). Difícilmente un actor consagrado se aventure en el camino del *stand-up*, espectáculo de múltiples frustraciones. En una entrevista, Agustina Aguilar, comedianta argentina, reflexiona: *"Nadie empezó stand-up triunfando, todos tuvimos nuestros años de encontrarle la vuelta y de tener funciones horribles. Creo que la clave es estar dispuesto a fracasar y a mejorar"* (Rozen, 2023).

Otra cualidad por la que el público se puede sentir identificado es por la representación. En una entrevista con el New York Times, el escritor Kliph Nesteroff expuso: *"Lo que Eddie Murphy fue en los años 80 para los jóvenes cómicos negros, es lo que Charlie Hill hizo para los nuevos jóvenes cómicos indígenas en los últimos 15 años"* (Zinoman, 2021). Y esta inspiración no aplica solo para quienes desean convertirse en comediantes sino que estos artistas, por aportar una visión del mundo desde una óptica particular y por los efectos cognitivos que tiene este tipo de comedia, ejercen una influencia muy grande en todo su público.

Podríamos pensar en ese caso, por ejemplo, lo que significaron comediantes como Malena Pichot, Noelia Custodio o Señorita Bimbo para las adolescentes argentinas en el ascenso del feminismo y la militancia de la despenalización aborto en la última década, lo que fue Hannah Gadsby para las personas del espectro autista, lo que es Fary para los hijos franceses de inmigrantes que ponen en cuestionamiento su nacionalidad, entre una lista que podría ser interminable, pero que ratifica la idea de que el sentimiento de afinidad y la representación son claves de este tipo de comedia, donde ciertas figuras se vuelven catalizadoras y formas de contención para diferentes comunidades, permitiendo que

individuos de determinados grupos sociales que no suelen tener representación en la industria del entretenimiento, encuentren una voz y, factor a destacar, una voz que hace reír y encabeza determinadas batallas a través de la carcajada. Siguiendo a Reche (2008): *“...la comedia trasciende la definición de Aristóteles: ya no nos reímos del inferior, sino del semejante, del que es como nosotros. Es decir, de nosotros mismos”* (p.218).

Pero si bien usualmente se construyen ciertos nichos, el objetivo no es hacer reír solamente a los que son como uno. Un comediante exitoso no se limita solo a aquellos que pertenecen a su mismo grupo sino que es una propuesta para quienes viven diferentes realidades, tal como comenta Fábregas en la entrevista de Telam: *“...está bueno invitar a otras personas a tu mundo, no partir del supuesto de que todos nos entendemos y contarle a otro que está en la antípodas de vos «a mí me pasa esto»”* (Fernandez Mouján, 2023).

Uno ríe de las cosas que le pasan o le puede pasar y siente satisfacción porque no es el único. De esta forma, cada chiste funciona como recordatorio de que todos enfrentamos día a día desafíos similares con distintos matices. Por eso es que muchas veces el *stand-up* está ligado a las adversidades de la vida. Se trata de un espectáculo en el que el comediante raja la fachada de lo socialmente conveniente y transforma el tormento propio en risas ajenas. Fábregas, por su parte, sostiene:

El stand up es un tipo de comedia que se hace desde el padecimiento propio. Siempre se está metiendo una crítica pero parte, casi por definición, del sufrimiento propio o del mundo. Pero a partir de uno, eso es fundamental para generar identificación con el que está sentado (Fernandez Mouján, 2023).

La vida trágica de los cómicos parece ser un lugar común, lo que no le quita su grado de su verdad. Martínez-Alés García (2015) lo analiza desde la figura del antihéroe: *“Cuando Kafka nos presenta a un personaje afligido porque descubre que se ha convertido en insecto, el cómico de stand-up se quita todo el maquillaje de hipocresía y convención para mostrarnos lo que siente desde que ha descubierto que es un insecto”* (p.119-120).

¿Pero de dónde viene esta idea del cómico? ¿Por qué la persona que persigue la risa, fenómeno que desde la división de los géneros teatrales por parte de los griegos en comedia y tragedia parece estar en las antípodas de las lágrimas, aparece como un personaje inminente ligado al padecimiento? Para Barba (2016) funciona por antítesis:

La tristeza del cómico nace de esa necesidad de contraste que impone la misma experiencia de la risa. No hay nada como sentir en carne propia la particular melancolía en la que queda sumido el cuerpo después de haber reído mucho para sospechar, en quienes hacen reír, una tristeza necesaria, casi consustancial a su oficio, el negativo necesario de la euforia no puede ser otro que el cansancio, la melancolía, el silencio (p.41).

La poetización de la derrota, el cómico como equivalencia de fracaso, el desprecio lírico a la propia personalidad parecen ser una constante a la hora de conectar emocionalmente con la audiencia. Pero, ¿qué pasa cuando el comediante empieza a tener reconocimiento, habitar otros espacios, logra grandes privilegios económicos y en definitiva, su reputación lo precede? Ellen de Generes en su especial *Relatable* (2018) bromea con este asunto:

Pasaron quince años desde que hice un *stand-up*, y cuando decidí hacer este especial había un amigo mío en mi casa y le dije: “Voy a hacer *stand-up* de nuevo”. Y me dijo: “¿de verdad? (...) ¿crees que la gente se identificará contigo?”, y respondí “sí, creo que así será, soy un ser humano”. Él me dijo: “Bueno, pero tu vida ha cambiado mucho”, y yo le dije: “Creo que la gente puede seguir identificándose conmigo”. En ese momento, Batu, mi mayordomo entró a la biblioteca... (risas).

El monólogo continúa con una extensa representación de una vida llena de lujos, notablemente distante de cualquiera de las personas que fue a ver la función. El nombre del especial, *Relatable*, es una palabra que no tiene traducción exacta al español pero cuyo significado da cuenta justamente de algo con lo que uno puede sentirse fácilmente identificado. Naturalmente, ese no fue el único chiste del show que abordó este asunto:

La gente tiene la tendencia de ver a alguien y creer que sabe todo de él. Encasillamos a todos y todos creen que las celebridades viven igual. Detrás de unos portones de oro al final de un sinuoso y largo camino, hacia los garajes, con una fuente en el centro que lanza agua al aire y con una puerta doble que da a una casa de dos pisos, y escaleras curvas que llevan al segundo piso y una araña hecha de cristal e inodoros de oro y... (mirando al piso pensativa) ¿qué más tengo?... (risas).

Ahora bien, a pesar de esa distancia que propugna simbólicamente la comediante, la gente ríe. Los artistas se deben vestir de su propia fama porque a fin de cuentas, si hay un pacto que no se puede romper, es el de lo genuino. Las circunstancias de la vida del que

hace reír a los demás van cambiando y en última instancia lo que no se permite es fingir que no es así. Cada uno cuenta su verdad; más aún cuando un artista ya formó su propio público fiel y le concede a sus seguidores lo que evidentemente le interesa escuchar. Además, otra apreciación no menor, Degeneres construye su personaje parodiando su propia figura y las celebridades incapaces de entender el contexto socioeconómico de su público.

5.1.4 La materia prima del *stand-up comedy* y su construcción argumental

La figura del comediante es uno de los aspectos en donde el público puede sentir una conexión o vínculo. Pero otro fenómeno donde se puede sentir afinidad son los asuntos de los que se vale el comediante para gestar risas. La materia de la que se nutre el comediante son las cosas que le podrían pasar a cualquiera, lo posible y lo probable, proponiendo una nueva mirada, ofreciendo una apreciación risible del mundo en el que coexistimos todos los días, tal como profesora Mihura (1998) en sus memorias:

El humor verdadero no se propone enseñar o corregir, porque no es esta su misión. Lo único que pretende el humor es que, por un instante, nos salgamos de nosotros mismos, nos marchemos de puntillas a unos veinte metros y demos media vuelta a nuestro alrededor contemplándonos por un lado y por el otro, por detrás y por delante, como ante los tres espejos de una sastrería, y descubramos nuevos rastros y perfiles que no conocíamos. El humor es ver la trampa a todo, darse cuenta de por dónde cojean las cosas; comprender que no todo tiene un revés, que todas las cosas pueden ser de otra manera, sin querer, por ello, que dejen de ser como son, porque esto es pecado y pedantería (p.101).

Por esto, la génesis creativa de este humor es la mundanidad misma, que va desde el aspecto más ínfimo hasta las cuestiones más trascendentales, transmutando el barro en oro, y su herramienta por excelencia es la observación². El comediante toma fracciones de realidad, lo que todos pasan por alto, lo no-observable, aquello que todos miran pero nadie ve, y lo retuerce, lo llena de astillas, lo desenmascara y lo devuelve en una nueva forma. No hay lugar en este género para propuestas fantásticas, inverosímiles, sino que todo se aborda desde una óptica del aquí y ahora del ser humano, desde la mirada de lo factible. Cabe decir, hay tantos tópicos como comediantes en el mundo.

² De hecho, el sub género o estilo que más abunda en el *stand-up* es denominado "humor de observación", cuyo referente a nivel global es Jerry Seinfeld, y, a nivel local, se puede destacar en este estilo a Luciano Mellerá, Fernando Sanjiao y Natalia Carulias. En cierta forma es el estadio más embrionario de este tipo de comedia y el que se enseña en los talleres de *stand-up*.

Hay un segmento del *Comic Relief* (1986) de George Carlin donde observa:

De eso se trata la vida cuando te pones a pensar, encontrar un lugar para poner tus cosas. Todos deben tener un lugar para guardar sus cosas. Por eso tenemos bolsillos, por eso tenemos guanteras, por eso hay lockers en las estaciones de autobuses. Esa es tu casa, cuando te pones a pensar. Es es tu casa, un lugar para poner tus cosas, mientras tu sales y consigues más cosas.

Seinfeld, gran admirador de Carlin, al ser interrogado en el documental biográfico sobre este segmento (Apatow y Bonfligio, 2022) dice: *“Para otros comediantes es un fragmento más, para mí es la elevación de lo ordinario, el desmonte de lo ordinario”*.

Pero no es solo lo que se observa sino la manera de observar lo que caracteriza al humor y sus cuestionamientos. Barba (2016) lo examina brillantemente al relacionar la risa de Diógenes en contraposición al idealismo:

El mundo civilizado siempre ha intentado protegerse de esa risa destructiva y demoníaca de Diógenes, en parte porque su orden parece fundado en lo opuesto de lo que esa risa trata de «llevar a la superficie». La risa de Diógenes es una provocación y una representación, pero también un triunfo, el de lo evidente sobre lo obtuso, el de lo que está a la vista sobre lo que está escondido. Diógenes se ríe de la estupidez y del enrevesamiento con el que los hombres complican una vida elemental y sencilla siempre que sea tomada en sus términos naturales (p.59).

No obstante, el hecho de que algunos chistes se erijan como elogio de lo mundano no se traduce en que en su construcción esté ausente la complejidad:

¿Cómo va a ser elevada una broma cuyo asunto no es elevado? Si proyectásemos esta perspectiva sobre otras construcciones lingüísticas, como la más compleja de sus creaciones artísticas, la poesía, ¿aplicaríamos el mismo criterio? ¿Para considerar bueno un poema debemos esperar que solo aborde de manera explícita temas como el amor, el tiempo, el dolor y la muerte? ¿Significaría eso que el poema que Machado dedica a las moscas no da la talla? (Martínez-Alés García, 2015, p.7)

Hay chistes cuyo desarrollo táctico no dista mucho de una partida de ajedrez, especialmente cuando se abordan tabúes, realidades poco soportables, temas incómodos, y se debe tener el máximo dominio posible de la situación.

En un espectáculo de *stand-up*, desprovisto de otros estímulos, todo el peso del entretenimiento cae sobre la palabra hablada, por lo que el trabajo persuasivo que tiene que desarrollar el artista para concentrar la atención de un teatro en silencio durante una hora o una hora y media que es la duración estándar de los especiales, es realmente alto; más en la era de la inmediatez y la superabundancia de información como el contemporáneo.

Ahora bien, el poder de convicción no solo se ve presente en el manejo escénico y el despliegue de la oratoria del comediante, sino en el hecho de que los chistes se construyen efectivamente como se construyen los argumentos: se plantea una premisa, y de esa premisa se saca una conclusión³. De la premisa se desencadena un razonamiento que sin perder la lógica de la inferencia, llega a una conclusión disparatada: se produce un giro, una ruptura, como bien sostiene Barba (2016):

El chiste es un capitán de barco que casa a parejas imposibles, aunque solo sea durante un segundo, el que dura el engaño necesario para que se produzca el ensueño de una lógica nueva que niega y perpetúa a la vez la lógica de la realidad. No hay chiste que no sea un problema lógico (...), el chiste es una trampa diseñada para encontrar su propia (y única) salida no por la puerta principal, sino siempre e inevitablemente por una puerta trasera (p.35).

También podemos encontrar esta forma de entender el humor en las ideas de distintos comediantes. En su programa de entrevistas *Comedians in cars getting coffee* (2014) Jerry Seinfeld le comenta a Jimmy Fallon: “...es matemática, ángulos y geometría. Y la comedia también lo es. La comedia es todo ángulos y pruebas. ¿Recuerdas escribir pruebas?. Eso es *stand-up*. Dices algo ridículo y pruebas que es cierto”. En su especial *Oh my god* (2013) Louis Ck tiene un chiste que ejemplifica este punto:

Todo el mundo tiene una competencia en la cabeza de buenos y malos pensamientos. (...) Yo tengo las dos, tengo la cosa que creo, lo bueno. Y luego está otra cosa y no creo en eso, pero está ahí. Se ha convertido en una categoría en mi cabeza que llamo: Por supuesto, pero tal vez. Les doy un ejemplo: Por supuesto que los niños alérgicos a los frutos secos necesitan ser protegidos ¡Por supuesto! Tenemos que separar su comida de esos frutos secos, tenemos que tener su medicación siempre disponible y todo el mundo que hace o sirve comida debe estar al tanto de todos los frutos peligrosos ¡Por supuesto! Pero tal vez... (risas) tal vez si tocar una nuez te mata deberías morir (risas y aplausos) ¡Por supuesto que no! ¡Por dios! Tengo un sobrino que es alérgico y estaría devastado si algo le pasara (...)

³ Esto es así con excepción de los *one-liners*, donde el giro se construye en una única oración.

Pero tal vez... (risas) Si todos hacemos esto (se tapa los ojos con la mano) durante un año terminamos con las alergias para siempre (risas).

La risa se produce en el reconocimiento de lo inadmisibile, de los argumentos que conducen de manera lógica y deductiva a la contradicción, a lo intolerable. Algo similar explica Daniel Sloss (2012) en su charla Ted-Talk: *“La comedia es un punto con el que nadie coincidiría, algo extraño y descaradamente inapropiado, y encontrar una forma de darle la vuelta y que parezca aceptable por un segundo”*.

Si hurgamos en distintas teorías filosóficas también podemos encontrar pasajes donde aparece el chiste como problema lógico:

“Kant, tan poco dado a la figura literaria, hace un viaje inédito a lo sentimental: la risa que produce el chiste para él no es otra cosa que «la emoción que surge de una expectativa primero forzada y luego convertida en nada». Algo parece haber impuesto la ley secreta de que todo chiste ha de tener necesariamente algo que nos engañe por un instante. Escucharlo es asistir a una cacería de la razón que husmea la aparición súbita e inesperada del conejo blanco de lo ilógico. Para Hegel, la risa que se produce tras el chiste es precisamente el sonido de esa sagacidad satisfecha, la señal de que se ha tenido suficiente ingenio como para resolver un pequeño conflicto que parecía haber puesto en un brete a la fortaleza de la razón” (Barba, 2016, p.34).

Kant es uno de los pensadores ligados a la Teoría de la incongruencia, una de las tres teorías clásicas del humor. El filósofo de Königsberg plantea: *“...en todo lo que deba excitar una risa viva y agitada tiene que haber algún absurdo, en lo cual el entendimiento no puede encontrar por sí satisfacción alguna”* (Kant, 1997, p.294). Lo interesante de todas estas aserciones es el hecho de que aparece en reiterados pasajes la idea de que el chiste toma la realidad y la escudriña, la retuerce, y a través de una fórmula lógica muestra la ilogicidad de las cosas. La intención no es corregir, sino crear estados ficticios que le permitan a los individuos inteligir la realidad, comprenderla y comprenderse a sí mismos, tomar distancia para luego entregarse a la combustión que propone la risa, que tras alterar el sentido de las cosas, bruscamente te devuelve al mismo mundo con las mismas reglas de siempre, donde nada ha cambiado y donde nada de eso sucede. Barba (2016) explicará:

El chiste es un dilema porque niega su propia posibilidad; la crea y la consume y nos deja como espectadores externos de algo que finalmente ha sido solo un

espejismo, algo que ni siquiera ha sucedido en la verdadera naturaleza de las cosas que nos han hecho reír, sino tan solo en nuestros cerebros (p.35).

La comedia es una forma de darle sentido a la existencia y esto la carga de un poder inmenso, más aún si se transitan asuntos de formas que no se suele hacer: *“El éxito de un cómico depende de la persuasión y convicción que logre en su público para que este adopte su visión del mundo, ya que el humor es «a part of the interpretation of life».* El humor, en su máxima expresión, forma parte de la interpretación de la vida. (Leacock, 1935, p.4). El comediante señala contradicciones, prejuicios, hipocresías y problemas en la sociedad; hace reír y luego pensar, o pensar y luego reír. *“Solo un chiste es capaz de llevar esa verdad elemental hasta la superficie y convertirla en algo con lo que tenemos que reaccionar, aunque solo sea por un instante”* (Barba, 2016, p.39).

Esto hace que el público se deje llevar no solo ante la risa sino ante una postura, y, si bien no se intenta presentar al *stand-up* como foco estratégico de revolución paracultural, menos aún si se analizan espectáculos financiados por multinacionales del entretenimiento como los son Netflix, HBO o Amazon Prime, es un espacio idóneo para emplazar ciertas problemáticas o instalar determinadas preguntas:

Es posible que el humor no lleve necesariamente a la rebelión y a la revolución política, pero indudablemente abre un espacio discursivo que hace posible hablar de aquellos asuntos que, de otra manera, son silenciados o directamente no cuestionados; para George Orwell, los chistes son «diminutas revoluciones» (Varnagy, 2021, p.24).

En los países donde el *stand-up* tiene una trayectoria más extensa, principalmente Estados Unidos y algunos países europeos, a cada comediante se lo suele identificar con ciertos posicionamientos políticos y sociales. De esta forma, utilizan el espacio para expresar opiniones y puntos de vista sobre temas de actualidad, señalar injusticias sociales o abogar por causas específicas, siempre y como condición absoluta, a través de la risa.

5.1.5 Entender un chiste: el idioma, la parroquia y los lugares comunes

Se atribuye a Virginia Woolf (“Virginia Woolf, una escritora de vanguardia”, 2020), la frase *“El humor es el primero de los regalos en perecer en una lengua extranjera”*. La cuestión del idioma es lo primero que surge al considerar qué se requiere para entender un

chiste. Claro está, nadie puede ir a ver un espectáculo de *stand-up* sin conocer el idioma en el que se realiza, por lo que solo queda pensar en las grabaciones y sus respectivas traducciones (a través de subtítulos, es poco probable encontrar un show con doblaje). Y si bien es cierto que al pasar de un idioma a otro se pierden grandes potencialidades expresivas, y que hablar la misma lengua generalmente facilita las cosas a la hora de ver la grabación de un especial de comedia, se puede hacer la salvedad de que, en este género, por el estilo de chistes, en donde no suele haber muchos juegos de palabra sino que se construyen como desencadenamientos argumentales, las barreras idiomáticas no son un verdadero obstáculo a superar. Los traductores se encargan de, en todo caso, salvaguardar con la máxima fidelidad posible la mayor cantidad de chistes y en líneas generales hacen un buen trabajo, en el sentido de que casi que se pueden entender los shows en su totalidad. Ahora bien, para saldar el asunto del idioma de manera exhaustiva se considera que se deberán realizar otros acercamientos. Dada la limitación de alcance y pertinencia de esta investigación, no se busca resolver completamente esta cuestión en particular. Por el contrario, el obstáculo a la hora de entender un chiste que verdaderamente interesa según la situación problemática planteada es el de la referencialidad.

A la hora de hacer un chiste, no solo hay que saber o por lo menos intuir que el receptor lo va a entender, sino que también que le va a causar gracia. Para ello, el comediante debe, en un principio, partir de lugares comunes, asegurando que la gran mayoría de la audiencia conozca el punto de referencia. Martínez-Alés García (2018) sostiene:

...esta es la razón por la que la mayoría de los chistes, en cualquier idioma, en cualquier cultura, en cualquier época, suelen partir siempre del cliché: no porque se pretenda ir a lo fácil, sino porque el receptor necesita conocer el referente para detectar el retorcimiento que provoca la risa (...) El cómico asume los clichés para, desde ahí, proponer un discurso nuevo, inesperado, gracioso (p.9).

El estereotipo aparece en ocasiones como un mal necesario para el comediante. Es la forma de utilizar la universalidad de la existencia, ya sea como remate o como punto de partida. En su especial *A speck of dust*, Sarah Silverman (2017) bromea con esto: "*Nunca me quejaré, porque temo tanto ser una judía quejosa... lo que es un estereotipo, basado en (pausa) hechos y patrones (risas) y se deduce de esos patrones (risas). ¿Por qué traicionas tu cultura Sarah? ¡Perdón! ¿Eso hizo reír? Sí. De acuerdo.*" El mérito del chiste está en el ingenio o agudeza en el uso del estereotipo y su relación con el giro inesperado sobre la

premisa. El abuso de lugares comunes, de todas formas, decanta por su propio peso al cometer el peor crimen de la comedia: ser previsible y aburrido.

Por otro lado, el hecho de que el público pueda suplir información que el comediante no proporciona, es otra de las formas de sentirse parte. Brône, Feyaerts y Veale (2006) sostienen: *“El éxito del texto humorístico dependerá de la activación del conocimiento experiencial (cultural, social, etc.) que comparten hablante y oyente en un espacio discursivo concreto”* (p.206). Hay espectáculos diseñados para un público local que suelen realizarse en bares o teatros chicos, y pueden ser más difíciles de entender si no se pertenece a la misma cultura que el comediante y, por lo tanto, de exportar, y otros pensados para un público internacional. Usualmente, los especiales de comedia disponibles en las plataformas de *streaming* pertenecen a esta segunda categoría.

En conclusión, es esencial tener la capacidad de captar la referencia para comprender un chiste. Pero, además, la risa que puede llegar a producirse está relacionada con el otro aspecto: la comunidad de sentido y de pertenencia. Bergson (1986) expone en *La risa*:

Un hombre, a quien le preguntaron por qué no lloraba al oír un sermón que a todo el auditorio movía a llanto, respondió: «No soy de esta parroquia». Lo que este hombre pensaba de las lágrimas, podría explicarse más exactamente de la risa. Por muy espontánea que se la crea, siempre oculta un prejuicio de asociación y hasta de complicidad con otros rientes efectivos o imaginarios (p.9).

Freud (1905) luego retomará esta idea de que para entender un chiste hay que "ser de la parroquia": el humor no tiene efecto en todos, ni con la misma intensidad, ni al mismo tiempo. Para que un chiste funcione debe haber entre quienes participan una comunidad de sentido, una sensación de connivencia y complicidad, donde se presupone que la mayoría de las personas de un grupo coincide con determinados principios o preceptos.

Gervais (2010) en su especial *Out of England 2*, reflexiona sobre esto poniéndolo en relación con las llamadas "bromas de mal gusto": *“Cuando hacemos una broma de mal gusto es con un consentimiento expreso de que la otra parte realmente lo comparte. ¡No le contaría una broma de mal gusto a un pedófilo declarado! (Risas)”*. Gran parte del humor negro se sostiene por este pacto tácito que consiste en saber o por lo menos presentir que la persona que cuenta el chiste no pondera lo que el chiste pone a disposición y en viceversa para el que ríe. Sino, justamente, el juego estaría en establecer una contradicción sabiendo que lo que se dice es cuestionable y que el que ríe es capaz de discernir el conflicto.

5.1.6 Chistes sobre chistes

En el comienzo de su especial *Hilarious* (2010) Louis CK, luego de hacer una comparación, naturalmente desmedida, entre Hitler y Ray Charles Robinson cuenta:

No sé cómo empezar los espectáculos. Es un problema que tengo. Nunca sé cómo salir y empezar a hablar. Porque lo primero que decis en el escenario siempre suena estúpido. Porque no hay una verdadera razón para que yo les hable. Simplemente no existe. No los conozco, ustedes ni siquiera se conocen entre sí, están mirando en la misma dirección, eso es lo único que tienen en común.

Uno de los fenómenos que llama la atención de estos espectáculos es que, en cierto sentido, se puede decir que son meta-humorísticos, esto es, reflexionan a través del humor sobre el hecho de hacer humor, sobre el propio proceso creativo o los chistes, se hacen bromas autocríticas sobre trabajar de humorista, sobre cómo han sido recibidos determinados chistes por la audiencia en otros shows, entre muchos otros ejemplos.

En *A speck of dust* (2017) Sarah Silverman le explica a su público:

...dejaré eso en suspenso un momento y volveré atrás y diré que la línea de las ardillas (algo que había mencionado hacía un instante), en comedia eso se llama chiste de pasada. Sabía que los haría reír (...) pero seguí adelante con el chiste principal. Eso es un chiste de pasada, lo que lo hace más genial. Ahora lo arruiné porque volví atrás y me puse a hablar de él (risas). Ya no es un chiste de pasada, pero lo fue.

Algo similar hace en el mismo especial cuando, luego de contar una historia sumamente oscura en la que la gente rio con mucho fervor, explica: *“Diría que eso fue una risa de alivio. Como una risa de liberación. Sé que soy su espectáculo pero ustedes deben entender que ustedes son mi espectáculo. Estuvieron tan hermosos, tan empáticos. Se podía oír caer un alfiler durante esa historia.”*

Otro ejemplo puede ser en *Supernature* (2022) de Ricky Gervais quien, durante un chiste donde estaba planteando una situación hipotética bastante enroscada en la que iba realizando chistes de pasada, comenta: *“El remate de este chiste no vale la pena. Es una mierda. Así que disfruten el viaje”*. Y como estos hay miles de casos.

Aquí se presenta otra de las formas en que el comediante crea complicidad y se sincera de forma connotativa: - yo sé que les estoy contando un chiste - . Aparece de nuevo el apremio por ser auténtico y rasgar las apariencias, aspecto que está evidentemente

anclado en la ruptura de la cuarta pared. Esta interacción directa crea intimidad y despierta la sensación de que el comediante está compartiendo algo especial con su público.

Este reflexionar sobre la propia comedia, propicia que cuando se hacen chistes de humor negro se pueda, a partir de la explicación de algún aspecto o de la reflexión sobre el propio humor, atenuar potenciales críticas. O, inclusive, se puede usar este recurso para romper ciertas cohibiciones, ganar terreno y que el público se sienta más libre a la hora de reír. Como se verá más adelante, el caso de estudio seleccionado es un ejemplo muy acertado de esto mismo.

5.1.7 La fuerza de la excepcionalidad

Cuando se va a ver a un espectáculo de *stand-up* se genera una situación excepcional que aumenta la receptividad del público, que ríe allí con mayor entrega y sobre cosas que probablemente no reiría en otros contextos. ¿En qué se puede ver esta “excepcionalidad”?

Freud (1905), en *El chiste y su relación con el inconsciente*, habla sobre el “aislamiento del caso cómico” o la “expectativa de lo cómico”:

Quien emprende una lectura cómica o va al teatro a ver una farsa, debe a ese propósito el reír luego sobre cosas que en su vida ordinaria difícilmente habría constituido para él un caso de lo cómico. En definitiva, apenas ve sobre el escenario al actor cómico, y antes que este puede intentar moverlo a risa, ríe por el recuerdo de haber reído, por la expectativa de reír. Por este motivo, uno confiesa que con posterioridad se avergonzó de haber podido llegar a reírse de tales cosas en el teatro (p.254).

En este tipo de ritual al que se asiste, uno predispone el cuerpo a reír, “...*el chiste y el enamoramiento tienen eso en común: los dos nacen en la anticipación y se concentran en ella, en el anuncio de que algo está a punto de producirse*” (Barba, 2016, p.34), y a reír en una multitud, en la oscuridad, de forma anónima. Steve Martin (2007) dirá: “*La oscuridad es esencial: si un reflector enfoca al público, el público no se ríe: sería como ordenarles que se quedaran quietos, sentados y sin hacer ruido*” (p.10).

Pareciera que cuanto más gente haya en un lugar más se contagia del reír del otro, produciendo un efecto espiral, que exime al individuo de culpabilidad. Un efecto similar ofrece la mediatización del espectáculo: el que mira la grabación de un especial de comedia

ríe junto a los que ya han reído en otro tiempo-espacio. El humor tiene una naturaleza social y la experiencia de la risa exonera de inhibiciones culturales cuando la carcajada pierde el nombre propio. Pero además uno ríe en comunidad, de la sincronidad de intelectos interpretando un estímulo como gracioso:

La risa es una sangre que brota más allá del cinismo, en donde uno es más secretamente uno, en las oscuras entrañas de nuestra propia miseria. Y al igual que después del sexo nos avergüenza menos nuestro cuerpo desnudo, la miseria de uno disminuye cuando se tiene con quién reír (Martínez-Alés García, 2018, p.8).

Se retoma a Bergson (1986) y al hombre que no se conmueve porque pertenece a otra parroquia:

No saborearíamos lo cómico si nos sintiésemos aislados. Diríase que la risa necesita de un eco. (...) Camina dentro de un círculo, todo lo amplio que se quiera, pero no por ello menos cerrado. Nuestra risa es siempre la risa de un grupo. Quizás les haya ocurrido en el coche de un tren o en una mesa de fonda oír a los viajeros referir historias que debían de tener para ellos un gran sabor cómico, puesto que reían con toda su alma. Si hubieses estado en su compañía, seguramente también habrías reído (p.9).

¿Pero qué sucede con la única persona de la sala que sí pone los chistes a su nombre? ¿Cómo se ve reflejada esta excepcionalidad desde el punto de vista del comediante? Martínez-Alés García (2018) lo analizará desde la figura del bufón, como *"...aquel a quien, para hacernos reír (...), se le permite decir lo que no se puede decir. Jugando con la ambigüedad, entre veras y burlas, bajo el amable paraguas de lo festivo, como sea, pero diciéndolo, dejándolo dicho.* (p.3)

El bufón encarna al personaje que tiene el privilegio de expresar verdades y críticas que el resto de los individuos no puede decir públicamente debido a las restricciones e inhibiciones sociales: *"...el inevitable poder relativizador de la burla, el anonadamiento del chiste, la lima de la comedia mordiendo las aristas y los rigores de lo incuestionable, lo inflexible, lo totalitario. No otra es la tarea del bufón: la del choque, la destrucción y la purga"* (Martínez-Alés García, 2018, p.4).

Los reyes tenían sus propios bufones, que a través de sus desventuras aliviaban la carga emocional del monarca y lo ayudaban a sobrellevar su situación. De esta forma, se puede establecer una analogía con el comediante de *stand-up*, donde en medio del

nerviosismo y caos, esta figura necesaria actúa como un contrapunto que equilibra la tragedia y la seriedad de la vida moderna con el placer emancipatorio del jolgorio.

Por lo tanto, el reproche a las sentencias de este personaje, en tanto se trate efectivamente humor, resulta un tanto absurdo. Como manifiesta Martínez-Alés García (2018):

¿No sería ridículo que la Dirección General de Tráfico pusiese un control de velocidad en la segunda recta del circuito de El Jarama y se dedicase a multar a los pilotos de fórmula 1 por exceso de velocidad? Hay velocidades que no se pueden sobrepasar, y hay cosas que no se pueden decir en público, salvo que tu trabajo sea precisamente conducir a la máxima velocidad que logres alcanzar sin salirte de la pista, o decir lo que no se puede decir sin que el público que tienes delante se enfade (p.12).

El bufón es el que puede decir lo que nadie quiere decir, o lo que todos quieren decir pero no pueden. Pero sobre todo, lo que no se puede decir pero, agrega Martínez-Alés García (2018) “convendría escuchar” (p.14). Sobre su vitalidad anuncia Barba (2016):

Nunca sabremos hasta qué punto nos son necesarios (...) los hombres que se ríen de los hombres. A toda esa saga de héroes que nacen de la estela cínica del filósofo-perro parece impulsarles una voluntad de vivir negando las costumbres e imposiciones de la sociedad, o la estupidez de sus compañeros humanos: alguien se levanta y decide la risa, que en este caso es la vida (p.59).

5.1.8 El *stand-up* como género moralmente desafiante

Como postula Veira (2017): “*El comediante propone temáticas o puntos de vista en muchos casos provocaría su exclusión en el juego social convencional, (...) representando, en cierto modo, el mundo de los contravalores*” (p.3). Luego de este recorrido teórico se puede afirmar que el *stand-up* es el espacio donde las personas que hacen reír a los demás van a hacer reír diciendo las cosas que no se pueden, no se quieren, no se deben decir.

Se recupera entonces la pregunta: ¿Por qué el comediante de *stand-up* puede hacer chistes con asuntos que poseen un bajo grado de aceptabilidad social o están vedados en otros espacios?

Habiendo transitado por este primer capítulo se puede establecer que este género cuenta con ciertos atributos que le permiten a los comediantes hacer ciertas concesiones y avanzar incisivamente en el terreno del humor negro. ¿Cuáles son esas características? A

modo de síntesis se puede decir: la búsqueda de honestidad y la autenticidad al interactuar con el espectador, el papel crucial que tienen la identidad y representación, el sentido de pertenencia y ser parte de la “parroquia”, la ruptura de la cuarta pared y las posibilidades que plantea lo meta-humorístico, la autoficcionalidad, la figura del antihéroe y la poetización de la derrota, el desarrollo de chistes como argumentos y el poder de convicción a la hora de proponer cosmovisiones, el origen del propio género ligado al *underground*, la situación de excepcionalidad brindada por la figura del bufón y la expectativa de lo cómico son algunos de los grandes factores que en combinación constituyen los recursos que este tipo de comedia pone a disposición, y que el artista debe entender y dominar si su interés es hacer reír con temas difíciles, como bien expresa Martínez-Alés García (2018):

Junto a los aeropuertos y estaciones, camerinos y hoteles, la del cómico es una vida en el abismo, entre la gracia y la desgracia, la carcajada y la censura, y solo para que la risa estalle en nuestra cabeza al escuchar a ese tipo que se sube al escenario no para ganarse la vida, sino para jugársela (p.4).

5.2 Cuando el humor justifica los medios

5.2.1 Un acercamiento al territorio del humor

Al intentar abordar el humor como objeto de estudio, surgen más incertidumbres que potenciales resoluciones. Esto puede verse reflejado en el primer pasaje de *La risa* de Henri Bergson (1986), es decir, su inicial esfuerzo para entender las intrincaciones del asunto:

¿Qué hay en el fondo de lo risible? ¿Qué puede haber en común entre la mueca de un payaso, el retruécano de un vodevil y la primorosa escena de una comedia? ¿Cómo destilaremos esa esencia única que comunica a tan diversos productos su olor indiscreto unas veces y otras su delicado perfume? (p.11).

Pocos autores se atrevieron a brindar una definición cabal y a establecer márgenes distintivos que permitan discernir entre conceptos como lo cómico, lo risible, el humor o el chiste. Sin embargo, teniendo en cuenta el panorama en lugar de desalentarse el mismo Bergson (1986) expresaba:

Nuestra temeridad al abordarlo también tiene la excusa de que no aspiramos a encerrar el concepto de lo cómico en los límites de una definición. Ante todo, como

encontramos en él algo que vive, lo estudiaremos con la atención que merece la vida, por ligera que sea (p.11).

Confinar todo aquello que engloba el humor, la risa y la comicidad en un enunciado no es una tarea para nada sencilla. Pese a esto, para iniciar el camino hacia la comprensión del fenómeno sin prescindir de un marco de referencia y orientación, en el presente trabajo se tomará el concepto de “humor” tal como lo definieron McGraw y Warren (2015):

El humor es una respuesta psicológica caracterizada por la emoción positiva de diversión, la evaluación de algo como gracioso y la tendencia a reír. Entonces, el humor es indicado por al menos una de tres respuestas: emocional (experimentar la emoción positiva de diversión), cognitiva (evaluar algo como gracioso) o conductual (risa). El humor es resultado de la percepción de un estímulo (p.12).

Contando con esta definición como punto de partida, el foco se dirige ahora hacia el asunto central que, al igual que la definición de humor, no queda exento de desafíos: el humor negro.

5.2.2 Sobre el humor negro

Si se recupera la definición de Charaudeau (2006) brindada en la introducción, en la que se entiende el humor negro como aquel que aborda temáticas consideradas negativas en una cultura (p.7), se puede inferir que lo que caracteriza este tipo de humor es la naturaleza de los tópicos que emplea. En lugar de evitar los asuntos que podrían llegar a causar angustia o incomodidad, los exhuma, los percute, los lleva a la superficie, optando en ocasiones por una visión cínica de la existencia y explorando los lugares más turbulentos e inconsistentes de la condición humana a través de la desmesura y la inversión de expectativas.

El humor negro funciona como un espejo de lo social, tal como afirma Quezada-Figueroa (2016): *“Es mediante los chistes específicos de una sociedad que podemos acceder a sus miedos, sus odios, a su sistema de creencias y también hacer un rastreo histórico de sus rasgos culturales, su política y su economía”* (p.112). De esta forma, lo que suscita la risa o no en una comunidad determinada, revela una especie de cartografía que da cuenta de pautas, concepciones y pensamientos predominantes en su cultura.

En su definición, Charaudeau (2006) también expone que el humor negro trata de *“...ámbitos considerados serios, con trascendencia universal, y que están marcados tanto*

por el misterio de la incompreensión como por la existencia de una fuerza de otro mundo” (p.7). Cabe mencionar que esta interpretación responde a una percepción más bien moderna. En los albores de la conceptualización occidental del humor la comedia se vinculaba a lo banal y mundano, y la tragedia a lo serio, lo significativo, lo trascendental. Como bien expresa Luna Sandoval (2013) “...en esta percepción todo aquello que es importante debe ser algo serio, noble e ideal. Todo aquello alejado de un ideal es considerado banal, una ocupación de quienes actúan movidos por las necesidades de la carne en lugar de las cumbres del espíritu” (p.24); y de esta forma se confinaba la comicidad a lo irrelevante: “la risa abunda en la boca de los tontos, más felices a causa de su ignorancia” (Luna Sandoval, 2013, p.25).

Este esquema de pensamiento comenzó a evolucionar hacia el siglo XIX⁴, acercándose a la visión contemporánea, donde el humor ya no queda relegado a lo superficial y tiene la posibilidad de ser, como afirma Charaudeau (2006) “...una auténtica forma de venganza contra todo lo intocable (p.7). De este modo se crean los escenarios para, no sin ciertos recaudos, desafiar la solemnidad de lo digno y cuestionar la sacralidad de lo establecido: en otras palabras, reírse en serio.

Todos los temas son susceptibles de cierto grado de humor, en el sentido de que es posible relatar algo sobre ellos, llevarlos al terreno de lo ilógico o simplemente abordarlos desde ángulos no convencionales. En su especial *Thanks god for jokes* (2017) Mike Birbiglia dice entre risas a su público: “¡Lo siento! Pero los chistes se tienen que tratar de algo”. Claro está, no todos los contenidos tienen el mismo grado de aceptación social. Por lo tanto, cuando se utiliza un tópico que por su naturaleza puede suscitar controversias, el comediante tiene un desafío adicional: transformar esa sensibilidad o posible malestar en una experiencia humorística amena para la mayor cantidad de personas posibles. En una entrevista del podcast *Comedia*, el comediante argentino Federico Simonetti expresa:

Una pregunta recurrente cuando me hacen entrevistas es: ¿de qué no se puede hablar en el humor? En realidad las mismas temáticas son abordadas de formas totalmente distintas según la filosofía, el pensamiento que tengas. Desde ir al supermercado hasta la caída del muro de Berlín. Por eso los temas no son el punto, el punto es el abordaje. (...) Son elecciones. Incluso yo no las pienso del lugar moral, sino del lugar discursivo y estético (Lakerman, 2023, 10:30).

La responsabilidad del artista es saber asumir el tópico con verdadero ingenio, sin descuidar lo poético, lo novedoso, en un ejercicio que requiere sutileza y perspicacia. Más

⁴ Según explica Luna Sandoval (2013), este cambio “...vendría acompañado de una mayor valoración de la risa en la interacción social dentro del seno de las clases altas europeas” (p.25).

allá de simplemente desafiar ciertos límites por mera excentricidad, existe la posibilidad de trascender lo exclusivamente cómico y alcanzar un territorio más elevado, tal como explica Ricky Gervais en su especial *Out of England 2* (2010):

Creo que un cómico debe llegar a zonas tabú en las que no estuvieras antes, a una parte donde no podrías hacerlo por ti mismo. Hay demasiada comedia anodina fuera, simplemente haciendo cosas obvias, que no se diferencian mucho entre ellas. (...) ¿Hay algo sobre lo que no deberías hacer una broma? No, no hay nada, deberías poder bromear con cualquier cosa. Depende de cómo sea la broma. La comedia llega de un buen o mal lugar y eres tú quien decide si lo es o no.

La exploración de temas considerados tabú no debe convertirse en una afrenta gratuita o una provocación superficial. No es la simple transgresión lo que es valorable, aunque la brutalidad pueda ser en ocasiones un recurso cómico, sino la luz incisiva que arroja sobre las paradojas de lo social. Simonetti comenta en *Comedia* sobre los chistes transgresores: “...lo que es imperdonable es que sea malo, (...) *malísimo en su construcción, hay una cosa técnica en cuanto a los recursos, (...) Si no tiene sofisticación pasa a ser muy rústico, muy gratuito*” (Lakerman, 2023, 12:10). Esto puede ponerse en relación con un extracto de *El chiste y su relación con lo inconsciente* en que Freud (1905) advierte: “Así como los relojes suelen dotar de una preciosa caja a una máquina singularmente buena, también en nuestro caso puede ocurrir que las mejores operaciones de chiste se utilicen para revestir justamente los pensamientos con más sustancia” (p.107).

Es por eso que el uso de estereotipos o prejuicios amerita un seguimiento cauteloso: si no se incurre en la creatividad, la sorpresa, al transitar los senderos trillados de la risa, es muy probable caer en lo previsible. En el humor negro, cuando el remate es un cliché sin rodeos puede que no sea gracioso simplemente porque no ofrece nada nuevo, porque insiste en un mecanismo desgastado por el uso. Y en relación con esto, cabe otra apreciación: el humor negro es que el más debe revelar la estructura del chiste, el que más debe dejar en evidencia los engranajes de esa máquina, siguiendo la analogía de Freud. Birbiglia en su especial (2017) bromea: “...los chistes fueron arruinados por personas que no saben contar chistes. Un chiste jamás debe terminar con «es un chiste»”.

5.2.3 Me río para no llorar: los efectos catárticos del humor

“Una persona sin sentido del humor es como un carro sin amortiguación: todas las piedras del camino le hacen sacudirse” (Torres, 2023) dijo el activista estadounidense Henry Ward Beecher. A lo largo de la historia de occidente, diversos pensadores reconocieron y

exploraron el humor como forma de lidiar con aflicciones y provocar el alivio o descarga emocional. Siguiendo a Luna Sandoval (2013), el primer estadio de las llamadas Teorías del Alivio es el aporte por parte de los autores británicos Herbert Spencer (1816-1903) y Alexander Bain (1818-1903). Pero es Freud, con *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905) y el artículo "El humor" (1927), quien finalmente se consolida en esta forma de entender la comicidad. Manifiesta Freud (1905):

Atribuimos a la cultura y a la educación elevada una gran influencia sobre el despliegue de la represión. (...) Por obra de este trabajo represivo de la cultura se pierden posibilidades de goce primarias, desestimadas en nuestro interior por la censura. Pues bien, la psique del ser humano tolera muy mal cualquier renuncia, y así hallamos que el chiste tendencioso ofrece un medio para deshacer esta, para recuperar lo perdido (p.117).

Es por ello que, según el autor, "...*el humor puede concebirse como la más elevada de esas operaciones defensivas*" (Freud, 1905, p.271). Se alcanza así la anhelada catarsis de la que hablaba Aristóteles al referirse a la tragedia. El sujeto, a través del chiste, toma una bocanada de aire en medio de la represión que lo sofoca, y restablece la posibilidad del goce, como afirma Barba (2016):

Cuando se rompe la represión, la energía que habríamos gastado en reprimirla se libera en forma de carcajada. El ahorro de gasto energético en forma de impedimento o de represión es el que provoca una liberación del «aire comprimido» de la carcajada. (...) En el chiste nos encontramos (socialmente) con una fuente de placer que pasa al consciente colectivo y que, al hacerlo, nos libera de una manera agradable y «reenergizante» (p.36).

Actúan entonces, en una misma operación, el rechazo de la exigencia de la realidad y la imposición del principio de placer:

El humor no es resignado, es opositor; no solo significa el triunfo del yo, sino también el del principio de placer, capaz de afirmarse aquí a pesar de lo desfavorable de las circunstancias reales. (...) Con su defensa frente a la posibilidad de sufrir, ocupa un lugar dentro de la gran serie de aquellos métodos que la vida anímica de los seres humanos ha desplegado a fin de sustraerse de la compulsión del padecimiento (Freud, 1927, p.283).

En su obra, Freud se sirve de múltiples chistes para indagar acerca de sus técnicas y sus tendencias. Uno al que recurre en más de una ocasión para poner de manifiesto cómo se apela al humor en las situaciones más exasperantes de la vida para poder inteligirlas y digerirlas, es un chiste sobre un reo quien, mientras lo trasladan a su ejecución que se llevaría a cabo un lunes, exclama: “¡Vaya, empieza bien la semana!” (Freud, 1905, p.266). Sobre este chiste, el padre del psicoanálisis dirá: “Hay que admitirlo, algo como una grandeza de alma se oculta tras esa humorada, esa afirmación de su ser habitual y ese extrañamiento de lo que está destinado a aniquilarlo y empujarlo a la desesperación” (Freud, 1905, p.266).

Hay situaciones en las que sólo se puede aliviar momentáneamente el padecimiento cuando el chiste brinda su rescate. Según lo indicado por Luna Sandoval (2013), “...en el diálogo conocido como *Filebo* Platón pone en boca de Sócrates la idea de que la risa es un placer mixto, similar a la percepción que tenemos cuando nos rascamos a causa de un sarpullido: de dolor y placer” (p.30). La risa serena, descomprime, desvanece por un instante el miedo, y es un sedante valioso para protegerse del contexto externo. Freud (1927) sostiene que es en este punto específico donde se localiza la naturaleza liberadora del humor, allí donde se halla un resquicio para minimizar la miseria:

El yo rehúsa sentir las afrentas que le ocasiona la realidad; rehúsa dejarse constreñir por el sufrimiento, se empeña en que los traumas del mundo exterior no pueden tocarlo, y aun muestra que sólo son para él ocasiones de ganancia de placer (p.283).

Esto no implica que el sujeto se niegue o desentienda del dolor o de sus sentimientos: “No son libres todos los que se burlan de sus cadenas” (Lessing citado en Freud, 1905, p.106); sino que es una forma diferente de afrontarlos. Hay una conocida fórmula de Woody Allen que señala que “comedia = tragedia + tiempo”. Y si bien el lapso temporal que debe transcurrir depende de cada tragedia y de cada persona, allí también merodea la idea de que lo que inicialmente es un evento desgarrador puede a la distancia convertirse en un hecho cómico. Si algo no te mata que te haga más fuerte, o por lo menos que te haga reír.

Lo interesante del humor es que tiene la función de aliviar la presión, de descomprimir, tanto a nivel individual como a nivel colectivo. Relata Žižek (2015) en *Mis chistes, mi filosofía*:

Uno de los mitos más extendidos de la última época de los regímenes comunistas de Europa del Este era que existía un departamento de la policía secreta cuya función era (no reunir, sino) inventar y poner en circulación chistes políticos contra el régimen y sus representantes, pues eran conscientes de la positiva función estabilizadora de los chistes (los chistes políticos le proporcionan a la gente corriente una manera fácil y tolerable de desahogarse, de mitigar sus frustraciones) (p.6).

Un fenómeno similar, comenta Barba (2016), ocurrió con el número especial del medio satírico "The Onion" con respecto a los atentados a las Torres Gemelas: "...funcionó a escala nacional como la «controlada catarsis» (...) que admitía que los ciudadanos norteamericanos se rieran evitando el gesto delator de la risa social. Resulta interesante comprobar hasta qué punto se parecen los traumas colectivos a los privados" (p.95)

En el *stand-up* la catarsis se da por partida doble: tanto en el que hacer reír, que realiza un descargo personal y convierte sus trances en un espectáculo, tal como definió al *stand-up* Sloss (2018): "*una especie de terapia grupo narcisista y unilateral*"; y los que ríen públicamente de cosas que en otros momentos no se les permite: "*Traigan el dolor, grita Chris Rock desde el escenario, pero porque esta vez nos vamos a reír. Y mucho*" (Martínez-Alés García, 2018, p. 55).

La risa que nace de las vísceras, que atormenta al ser humano porque le instaura contradicciones, la risa que ríe entre lágrimas, tiene potencialidades que la risa del chiste inocente, inocuo, "anodino" según Gervais, no tiene. Haciendo una distinción entre chistes con o sin tendencia expresa Freud (1905):

El efecto placentero del chiste inocente es la más de las veces moderado; un agrado nítido y una fácil risa es casi siempre todo cuanto puede conseguir en el oyente. El chiste no tendencioso casi nunca consigue esos repentinos estallidos de risa que vuelven irresistible al tendencioso (...) nos está permitido conjeturar que el chiste tendencioso por fuerza dispondrá, en virtud de su tendencia, de unas fuentes de placer a que el chiste inocente no tiene acceso alguno (p.111).

5.2.4 Dimensiones cognitivas del humor

En *Antología del humor negro*, André Breton (2007) señala:

No hay nada, se ha dicho, que un humor inteligente no pueda resolver en una carcajada, ni siquiera la nada. La risa, como una de las más fastuosas

prodigalidades del hombre, y hasta los límites del desenfreno, está al borde de la nada, nos la ofrece como garantía (p.9).

Además de su capacidad catártica, los textos humorísticos cuentan con destacadas cualidades para operar a nivel cognitivo y pragmático. Ya en la definición de McGraw y Warren (2015) brindada con anterioridad aparece esta dimensión como una de las posibles respuestas psicológicas al estímulo: el hecho de evaluar algo como gracioso. Yanina Paz (2016) dirá a propósito de ello: *“Sigmund Freud dejó sentados, no sólo la función catártica del humor del cual el chiste es su forma más ubicua, sino su valor cognitivo a través del levantamiento del control de lo consciente”* (p.72).

A lo que refiere Paz, retomando a Freud, es a que la audiencia está más dispuesta a escuchar y reflexionar sobre cuestiones polémicas cuando están envueltas en el manto de la comedia. Es por esta misma razón que, según Varnagy (2021), *“...cuando Platón se imaginaba su república ideal lo hacía censurando o prohibiendo las comedias, pues la risa es una emoción que tiende a hacernos perder el control racional sobre nosotros mismos”* (p.27). Ahora bien, ¿por qué se produce la buena predisposición a escuchar juicios valorativos que en otras circunstancias el público vetaría? Freud (1905) dirá:

Un buen chiste nos causa, por así decir, una impresión global de complacencia sin que podamos diferenciar de una manera inmediata qué parte del placer proviene de la forma chistosa y cuál del acertado contenido del pensamiento. De continuo erramos de esa distribución, sobreestimamos a veces la bondad del chiste a consecuencia de la admiración que nos provoca el pensamiento contenido en él, y otras veces, a la inversa, tasamos en demasía el valor del pensamiento a causa del contento que nos depara la vestidura chistosa (p.155).

Es entonces en la impresión global de complacencia y agrado donde se bajan los controles conscientes y la audiencia se deja seducir o, al menos, concede algunas licencias. Concluye su idea Freud (1905):

El pensamiento busca el disfraz del chiste porque mediante él se recomienda a nuestra atención, puede parecernos así más significativo y valioso, pero sobre todo porque esa vestidura soborna y confunde a nuestra crítica. Estamos inclinados a acreditar al pensamiento lo que nos agradó en la forma chistosa y desinclinados a hallar incorrectos, y así cegarnos una fuente de placer, algo que nos deparó contento (p.155).

Se presume entonces que el humor es una herramienta notablemente persuasiva por la capacidad de captar la atención, por las posibilidades explicativas que proporciona (no se debe olvidar que el *stand-up* debe mucho a su construcción como cadena de argumentos que dejan en el aire la sensación de que lo que se dice tiene algún grado de verdad) y por la habilidad para diluir las barreras defensivas y establecer un diálogo con la realidad desde ángulos que nunca nadie se había imaginado. El poder amplificador que brinda el humor allí donde dirige el foco, hace que el público se encuentre cara a cara con escenarios irracionales y ante ello la primera reacción es la risa, y la segunda un esfuerzo de asimilación: *“Se trata de empujar los límites para llevar la realidad hasta un punto de quiebre, de ruptura, y por tanto también de nacimiento”* (Barba, 2016, p.106).

Además, el componente genuino de la risa la vuelve irresistible y presenta una conexión única e inmediata con el espectador, como explica Barba (2016):

El parodiado teme la carcajada como quien teme una revelación. Conoce de sobra el carácter explosivo y «autenticador» de la risa. (...) Ríen, luego es cierto. Es precisamente el carácter insustituible, involuntario e inmediato de la risa lo que le da su fuerza como gesto expresivo. En casi ninguna otra ocasión nos es tan fácil distinguir lo auténtico de lo inauténtico. Más aún, arrastra y contagia precisamente por su autenticidad. Frente a la risa de la parodia no podemos mantenernos como espectadores desinteresados, nos convertimos en cómplices de inmediato (p.18)

El humor se convierte así en un mecanismo que presenta condiciones propicias para transgredir el *status quo*, las convenciones sociales, ya que, según Urbina Fonturbel (2018), *“...desvela la fragilidad o la inutilidad de las normas para preguntarse si no es posible realizar una suspensión temporal de la verdad”* (p.46), y de este modo realizar un análisis crítico, disponer un lugar de resistencia; como dice Barba (2016): *“El hombre es el único animal que ríe porque es el único animal que entiende la diferencia entre lo que las cosas son y lo que deberían ser”* (p.107).

Esta concepción del humor como agente de disrupción tiene sus vestigios en la génesis del pensamiento humorístico en Occidente. Debemos, según Barba (2016) a Aristófanes y a su obra “Lisístrata” tanto la primera comedia sexual de la historia como el empleo del humor como arma política:

Ante la imposibilidad de atacar desde un lugar habilitado y serio una acción política inaceptable, Aristófanes insta una nueva vía, una realidad nueva,

establecida y creada en virtud de la magia de la comedia: a la paz a través de la risa, a la libertad a través de la risa, a la acción política a través de la risa (p.27).

En *El nombre de la Rosa*, la conocida novela de Umberto Eco (1980) también se puede hallar esta idea del humor como dispositivo político⁵. En uno de los diálogos entre los personajes, el monje Jorge de Burgos le dice al fraile franciscano Guillermo de Baskerville:

La risa es la debilidad, la corrupción, la insipidez de nuestra carne. Es la distracción del campesino, la licencia del borracho. (...) La risa libera al aldeano del miedo al diablo, porque en la fiesta de los tontos también el diablo parece pobre y tonto, y, por tanto, controlable. Cuando ríe, mientras el vino gorgotea en su garganta, el aldeano se siente amo, porque ha invertido las relaciones de dominación (p.530).

La risa es, en una sociedad no dogmática, uno de los actos legales de desobediencia a la autoridad; la resistencia que socava los intersticios de poder y corrompe aquello que parece intocable. Esto se acentúa cuando, a través del humor negro, se toman cuestiones sacras y pulcras y se las entierra en el barro de la comedia:

La risa funciona con respecto a lo sagrado (...) como el desacralizador máximo. Al compás de las nítidas carcajadas de los hombres, las estatuas de los dioses parecen convertirse de pronto en simples trozos de piedra, los ritos en juegos, los altares en mesas de madera, los íconos en retratos y los textos sagrados en relatos inofensivos y ridículamente crípticos. La risa es a lo sagrado lo mismo que a los sentimientos: una antimateria radical. (...) El hombre que apunta a la estatua y ríe comprende algo que su gesto ha comprendido antes que él: que su risa es, en realidad, una apuesta, un órdago (Barba, 2016, p.97).

También Freud (1905), por su parte, examinará los atributos que presentan los chistes contra la autoridad:

Es harto común que circunstancias exteriores estorben el denuesto o la réplica ultrajante, tanto que se advierte una muy notable preferencia en el uso del chiste tendencioso para posibilitar la agresión o la crítica a personas encumbradas que reclamen autoridad. El chiste figura entonces una revuelta contra esa autoridad, un liberarse de la presión que ella ejerce (...) el chiste tendencioso es apreciadísimo

⁵ La trama de esta obra, ambientada en el siglo XIV, gira en torno a unos enigmáticos crímenes ocurridos en una abadía del norte de Italia, vinculados al ocultamiento de la Comedia de Aristóteles, considerado como el segundo libro de la *Poética* que se creía perdido. De este modo, una de las tantas cuestiones que se aborda en esta excepcional novela es la concepción de la risa en conexión a los ideales cristianos.

para atacar lo grande, digno y poderoso que inhibiciones internas o circunstancias externas ponen a salvo de un rebajamiento directo (p.122).

Ahora bien, así como el humor, y especialmente el humor negro, es una formidable herramienta para cuestionar lo immaculado, las normas, el sistema vigente y el poder dominante, a la vez, si es la intención, puede prestar las condiciones para que dicho orden, dicho poder, sea validado, reforzado, consolidado. Afirma Sánchez Álvarez-Insúa (2007): *“En el caso del humor el mecanismo es bien claro: ruptura de la norma (...) –descompresión en la risa– reaceptación de la norma y, por ende, reingreso en la órbita social”* (p.2). Funciona, de esta forma, como un componente estabilizador, al igual que en el ejemplo de Žižek, según el cual la policía secreta de Europa del Este diseminaba chistes con el fin de restringir las probabilidades de un enfrentamiento o una revuelta real.

Siguiendo con esta línea, el humor también tiene la capacidad de robustecer prejuicios y estereotipos: *“La risa confirma y valida lo normativo desde el opuesto”* (Barba, 2016, p.30). En lugar de legitimar las diferencias reproduce desigualdades, perpetúa roles sociales, ridiculiza a ciertos individuos o colectivos, imprimiendo, de este modo, un poder normalizador. Tal es la concepción de Bergson (1986), para quien *“...la risa es, pues, cierto gesto social que subraya y reprime una distracción especial de los hombres y de los hechos”* (p.50). Según Barba (2016), esta función homogeneizadora del humor se remonta a varios siglos atrás:

Se trata en realidad de una variante casi literal de una de las teorías acerca de la risa más generalizada desde la tratadística del Renacimiento: la teoría punitiva. Según esa tesis, el propósito social de la risa es el de ridiculizar las acciones y costumbres más degradantes de la comunidad para provocar así una reacción «correctora» (p.26).

El humor se erige entonces como un instrumento cuyo designio depende de las manos que lo manipulan, siempre inmiscuido en el seno de las complejidades de la moralidad humana. Pero cualquiera sea su explotación o su meta, de regulación del orden o de agente de disrupción, como dice Barba (2016) obliga ineludiblemente a reaccionar ante aquello que parecía sepultado:

El chiste es también una última cosa: delación. Nos delata allí donde habríamos preferido no ser delatados, nos señala y hace saber a los demás que hemos juzgado, que hemos deseado, que hemos despreciado, que tenemos también necesidades físicas de las que no hablamos, excrementos que ocultamos, olores de los que nos avergonzamos (p.39).

5.2.5 Diferencia entre objeto de burla y tema de la broma

Allí donde, como dice Reche (2008) “...*el humor irradia hacia todos lados*” (p.218), en el punto en que todo es susceptible de convertirse en objeto humorístico, es donde más debe estimularse el pensamiento crítico. Burlarse abiertamente de algo no implica la existencia de un chiste legítimo por principio, ni tampoco hacer un chiste sobre un tema supone que exista un desdén o una exposición tendenciosa que intenta propiciar el escarnio público. Para poder iniciar el camino del análisis reflexivo se debe tener la capacidad de distinguir entre el tema y el objeto de burla de un chiste, como bien dice Martínez-Alés García (2018):

Hacer un chiste sobre un tema no implica que haya una burla, aunque en ambos casos confluyan elementos comunes, y eso pueda confundir a todo aquel que venga a aplicar la brocha gorda, que es lo que suele ocurrir cuando se aborda cualquier cosa relacionada con la risa. ¿Acaso no hay dos equipos, una pelota redonda y una red? ¿Quién podría distinguir el baloncesto del voley? (p.7).

Hacer un chiste supone utilizar los aspectos de un tópico, sus contradicciones, sus inherencias, sus lugares comunes y llevarlos al territorio del absurdo, con la principal misión de hacer reír, mientras, simultáneamente, se asumen dichos puntos conflictivos y se sumergen en un universo que no es real para aportar algo único, algo fresco, algo fluctuante. En cambio, burlarse expresamente de algo no intenta sugerir un punto de vista alternativo; su principal objetivo sencillamente es humillar a alguien valiéndose de la máscara de la comedia. Dice Martínez-Alés García (2018):

En realidad, no hace falta ser un erudito del humor para entender que toda burla implica una pretendida voluntad por ridiculizar a alguien (tiene una dirección personal, un movimiento en contra), mientras que la broma se instala en un territorio bastante más impersonal, habita el terreno de las ideas, los conceptos y, sobre todo del juego (p.7).

En el humor negro se ponen en juego fenómenos mucho más complejos que la simple brutalidad o aprovechamiento de un tema que de por sí implica una movilización del público. El comediante debe cimentar su legitimidad y sincrónicamente incitar a su audiencia a perder el miedo de reírse de sus propias ambigüedades, a descubrirse más frágil e inestable de lo que realmente pensaba que era. Dirá Eduardo Stilman (1967):

El humor negro constituye la expresión humorística más audaz, el alzamiento más herético contra la ley del lugar común: extiende la contradicción a los valores

más venerados; los trastoca, los identifica y los anula. Tras la batalla, muchas veces es difícil saber que se ha ganado y distinguir al triunfador (p.26).

Ahora bien, esto no significa que se deba eximir de consecuencias a todos los chistes sobre minorías, individuos que pasan momentos adversos o personas que sufren la marginación en diferentes contextos. Menos aún en el marco de un show de *stand-up* donde se ve disminuido el derecho a réplica. Pareciera invertirse aquí la concepción de los griegos de lo trágico y lo cómico: “...cuando le sucede a los poderosos, es trágico y detestable; en los débiles, es cómico y risible” (Varnagy, 2021, p.26). En la percepción moderna, al contrario, pareciera quedar atrás esta idea de que es gracioso reírse del débil y detestable reírse del poderoso, y se decanta más bien por lo contrario. Barba (2016) ejemplifica con el caso del 11S y el tratamiento paródico que de la revista The Onion:

¿Cuáles fueron las líneas maestras de la parodia que realizó The Onion sobre el 11S? Solo hubo un lugar que permaneció intacto: el de las víctimas. El corazón de la herida debía permanecer virgen, el decoro exigía literalmente que para ganar en lo grande se cediera en lo pequeño (p.94).

¿Esto implica que el lugar de las víctimas siempre queda inmaculado? No necesariamente, pero el mecanismo del chiste deberá ser minucioso para poder encontrar lo risible y ganar legitimidad en el espacio público, todo en una misma operación.

A propósito de ello, Freud analizará lo que en la jerga del humor se diría “pegar para arriba” o “pegar para abajo”, es decir, bromear con personas con que se ubican en estratos de poder más altos o más bajos de una sociedad. Manifiesta el autor (1905): “(...) se nos impondrá una particular concepción de ciertos grupos de chistes que parecen habérselas con personas inferiores o impotentes”; para razonar esta cuestión retoma los chistes de casamenteros utilizados a lo largo de su obra. Lo interesante es que Freud (1905), advirtiendo ya la diferencia entre hacer un chiste sobre algo y burlarse de ello, expresa sobre estas historias: “¿No ocurrirá más bien que el chiste simule ir dirigido al casamentero para dar en el blanco de algo más sustantivo y, como dice el proverbio, le pegue a la alforja pensando en la mula?” (p.122). De esta forma, el chiste es tan solo una fachada:

En todo caso, si nuestras historias de casamenteros son chistes, lo son tanto mejores porque merced a su fachada son capaces no solo de esconder lo que tienen para decir, sino que tienen algo prohibido para decir. (...) Pero con ello la ridícula persona del casamentero se trueca en una que merece conmiseración y simpatía. ¡Cuán dichoso debe hacerle el poder arrojar por fin de sí el lastre del disimulo si coge al vuelo la primera ocasión para gritar la verdad que faltaba! (...) El chiste da la

razón al casamentero; el pensamiento no osa hacer esto último en serio y sustituye esa seriedad por la apariencia que el chiste presenta (Freud, 1905, p.123-124).

Es esto último otro de los rasgos cautivadores del chiste: el hecho de que se sirve tanto de lo dicho como de lo no dicho. El punto crítico es que, a pesar de todo, cuando un comediante opta por no exponerse o no explicar todos los detalles de una idea, el sentido queda en el aire y el público zanja los intersticios que el artista no completa, tal como expone Barba (2016):

El chiste es capaz de decir todo lo que tiene que decir silenciándolo totalmente. Se parece al consejo borgeano sobre la limpidez de los relatos: en un cuento sobre la angustia la única palabra prohibida es precisamente la palabra «angustia». Un chiste extraordinariamente bien contado es siempre un chiste al que han «sustraído» su explicación, o que ha conseguido generar un vacío alrededor de su explicación lógica. (p.36)

Decir y no decir es el trabajo de aquel que quiere adquirir, como dice Samaja (2021) su licencia para matar (de risa).

5.3 *Stand-up comedy*, humor negro y cultura de la cancelación

5.3.1 Cancelación de comediantes: ¿una ilusión o un peligro real?

En el especial *A speck of dust* (2017) Sarah Silverman satiriza: “...cuando somos comediantes debemos pensar mucho en lo que vamos a *tweetear*, ¿qué nos pensamos? ¿qué somos presidentes? (Risas)”. Siguiendo el mismo enfoque, Amy Schumer en su especial *Emergency contact* (2023) dice: “Es una época peligrosa para los comediantes (...) cuando me preguntan yo digo sí (parándose exageradamente como si fuese un soldado), estoy en el frente de batalla todas las noches”. Por su parte, y en consonancia, en su Ted-Talk (2012) Daniel Sloss reflexiona:

Cada pocas semanas hay algo en el periódico sobre un cómico que dijo algo horrible u ofensivo (...) Traen a científicos y médicos para analizar la broma, entrevistan al traumatizado miembro del público, y todos se sientan y debaten, con detenimiento, una broma que duró un minuto en una actuación de una hora. Nos sentamos pacientemente y esperamos a que las autoridades nos digan si nos ofendió o no. Y luego, al final, deciden que sí, que estamos ofendidos.

Guiándose por estas observaciones se puede notar que los comediantes de *stand-up* siguen muy de cerca las repercusiones negativas que tienen sus espectáculos en ciertos sectores de la sociedad. No obstante, si se hace una revisión superficial del asunto, se aprecia que en las distintas plataformas de *streaming* se encuentran los espectáculos de los tres comediantes nombrados con anterioridad. Entonces, ¿la censura es un fantasma ilusorio o realmente estos personajes sufren algún tipo de persecución u hostigamiento real por los chistes que cuentan en sus shows? En parte, ambas respuestas son correctas.

A lo largo de las últimas décadas se dieron distintos sucesos que derivaron en el perjuicio o persecución de comediantes de *stand-up* por cosas que dijeron en los escenarios⁶. Se puede nombrar el arresto Lenny Bruce en 1969 por incumplir la llamada Ley de obscenidades; a Carlin el procedimiento judicial por su rutina de “Las 7 palabras que no debes decir en televisión”. Otros sucesos más recientes puede ser la cancelación del español Rober Bodegas por su rutina de gitanos de Comedy Central, el escándalo en medios televisivos de Jimmy Carr por su rutina de los veteranos de guerra y los paralímpicos, los intentos de cancelación en redes sociales a Ricky Gervais por parte del colectivo LGBTQ+, el ataque con un cuchillo en el escenario a Dave Chapelle en Los Ángeles y, si bien no se trataba un show de *stand-up per se*, por cercanía con el fenómeno, se puede mencionar la cachetada que recibió el comediante Chris Rock por parte de Will Smith en su presentación en los Premios Oscar, entre otros.

Si bien todos los comediantes nombrados pudieron continuar con sus carreras a pesar de estas consecuencias, no debe pasarse por alto que son hechos violentos que sufrieron, en sociedades democráticas, diversos cómicos en distintas épocas. En el caso de Chapelle se encontró frente a frente con un arma, Carlin llegó a instancias de la Corte Suprema de Justicia de Estados Unidos, Bruce sufrió varios arrestos y lo declararon «extranjero no deseable» en Reino Unido, y Bodegas recibió cerca de 400 amenazas de muerte en redes sociales y tuvo que eliminar la rutina denunciada del especial de Comedy Central.

Junto con eso, otra cuestión no menos importante que pasa inadvertida es la autocensura. Dice Carlin en su espectáculo “...cuando todos se preguntan qué pueden decir, se censuran y bajan así los estándares de discusión y pensamiento” (Apatow y Bonfligio, 2022). Puede ser el miedo a la censura el peor enemigo de la comedia, confinándola, de esta forma, en márgenes limitados de temáticas “aceptables”. Un ejemplo de esto, son los llamados clubes de *Woke Comedy*, donde, según cuenta Gervais en

⁶ Se habla aquí de quienes tuvieron represalias por algo que dijeron en el como parte de su show de *stand-up*, dejando de lado a aquellos comediantes que tuvieron consecuencias por cometer algún tipo de delito, situación que no pretende alcanzar el presente trabajo, como por ejemplo Louis CK denunciado por acoso sexual.

Supernature (2022), el comediante debe firmar un documento en el que asegura no decir nada polémico ni ofensivo.

Ahora bien, como en todo lo relacionado al humor, el acercamiento es complejo, no debe ser precipitado y al avanzar empiezan a aparecer muchas preguntas: ¿Es la censura de los chistes un fenómeno de los últimos años? ¿Cuál es el problema de borrar los chistes que puedan causar dolor? ¿Está mal ofenderse por un chiste? ¿Cómo convive la censura en redes sociales con el fenómeno del *stand-up*? Conviene reflexionar con mayor detenimiento en estos puntos.

5.3.2 Prohibir la risa

“Ofenderse por todo es la norma de los últimos tiempos. De hecho, está de moda”, dice una nota del diario La Razón (2018) publicada hace unos años. Sin embargo no hay que hacer un gran esfuerzo para sospechar que la idea de proscribir a la risa ajena no es algo nuevo bajo el sol. En *Humor, pensamiento cínico y poder*, Barba (2016) sostiene que confundir lo contemporáneo con lo ahistórico es una de las estrategias que utilizan las campañas globales que van en contra de la legitimidad de la risa:

Es como si un espíritu perverso y juguetón, parecido al que trataba de engañar al racionalista Descartes, quisiera hacernos creer que todos los dilemas políticos a los que nos vemos obligados a enfrentarnos son dilemas que suceden por primera vez, para los que la humanidad no ha hecho jamás aprendizaje alguno (p.10).

En contraposición a la creencia de que el intento de penalizar la risa es un fenómeno exclusivo de nuestros tiempos, se puede encontrar estas ideas en Platón: *“Platón establece como posible castigo la expulsión del país a quien se burle de otro con mala intención”* (Sandoval, 2013, p.32); en el Medioevo: *“Tertuliano, Cipriano y San Juan Crisóstomo atacaron el mimo, la risa y las burlas, que no provienen de Dios, sino que son una emanación del diablo”* (Varnagy, 2021, p.29); en la *Ética Nicomaquea* de Aristóteles: *“Aristóteles decía que del mismo modo que se prohíben ciertas agresiones se deberían prohibir también ciertas formas de bromear”* (Barba, 2016, p.26), por dar unos ejemplos.

Las incompatibilidades morales del humor parecen haber nacido con la conceptualización de la risa misma. Manifiesta Barba (2016):

Los hombres llevan enfrentándose a las contradicciones propias de reírse de los dioses ajenos desde la época de Luciano de Samosata; por cada Sócrates que

ha tratado de describir la experiencia humana desde el idealismo ha habido un Diógenes de Sinope que ha cagado en la plaza pública para demostrar desde el materialismo sarcástico que no podía ser tan malo lo que sucedía a diario en cada casa; cada uno de los gestos de Hitler ha quedado ya para siempre vinculado a la gloriosa parodia de Chaplin en *El gran dictador*, y Gerard Damiano, con su celeberrima *Garganta profunda*, no hizo en realidad más que revisar el modelo que ya había creado Aristófanes dos mil años antes (p.8).

Estos ejemplos demuestran que la complejidad del potencial ofensivo de la risa no se restringe a la época contemporánea. Pero ello no implica que en los nuevos intentos de censurar a ciertos comediantes, fundamentalmente en los últimos años, no haya elementos o particularidades que pertenecen al corriente periodo histórico. Entonces, ¿con qué desafíos ligados a la censura se enfrentan los comediantes en la actualidad? En primer lugar, sostiene Martínez-Alés García (2018), hay una prevalencia de la denominada *simplificatio argumentallis*:

A nadie sorprende ya, por otro lado, lo de esta propensión generalizada a opinar de manera sentenciosa sobre aquello que apenas se conoce, esta *simplificatio argumentallis* que reduce insultantemente la complejidad de un todo, y cuánto más en el fragor de una lapidación pública en la que se esgrimen conceptos tan altisonantes e incuestionables como el de la xenofobia, la discriminación, la libertad de expresión o la dignidad (p.6).

Este proceso de reducción y compresión de los argumentos está relacionado con la inmediatez y el carácter efímero de los mensajes que circulan en redes sociales. A ello se suma, muchas veces, el anonimato a la hora de emitir un juicio y la presión social ejercida sobre los usuarios para que todos den su parecer acerca de cada cosa que sucede. Bromea Bo Burnham en su especial *Inside* (2021):

Tengo una pregunta para ustedes. ¿Es necesario que cada persona de este planeta exprese cada opinión que tiene sobre cada cosa que ocurre... todo al mismo tiempo? (...) Dicho de otra forma, ¿Acaso no es posible que nadie, ninguna persona particular, pueda cerrar la boca y no opinar sobre alguna pequeñísima cosa... por una hora?

Entonces, parte de esta *simplificatio argumentallis* se vincula con la sobreabundancia de información, donde los razonamientos se condensan y ante la duda, retomando a Martínez-Alés García (2018), se aplica la “brocha gorda”. Allí es donde sucumben todos aquellos mensajes con cierto grado de complejidad, con tensiones,

disonancias y contradicciones, precisamente, los elementos que nutren el contenido humorístico.

Pero también aparece en escena la intolerancia a la diversidad de discursos, emparentadas con la inclinación selectiva hacia lo políticamente correcto o, precisamente, con la cultura de la cancelación, definida según Norris (2021) como “...*las estrategias que usan activistas para crear presión social o condenar a algo o alguien por ser ofensivo*” (p.4). Pero, ¿qué es lo ofensivo? Antes de avanzar en las consecuencias de la cultura de la cancelación, es conveniente indagar este aspecto.

5.3.3 Sobre la ofensa

El humor negro, como ya se ha visto, es mucho más que una simple agresión que busca la provocación solo por el hecho de tratar temas que movilizan a las masas. El humor inocente no dañará a ningún alma, pero tampoco ayudará a nadie a procesar situaciones difíciles, a tratar de convencer a alguien, a deglutir un malestar, a descargar o procesar emociones, o a manifestar persuasivamente una opinión política. Tratar de eliminar el humor negro del espacio público es sacrificar en lo grande para ganar en lo pequeño. Pero, en simultáneo, si ese humor genera malestar en determinadas personas es conveniente reflexionar un poco más en ello.

Debido a que el código moral es subjetivo y por tanto variable entre individuos y grupos incluso de una misma cultura es muy difícil construir chistes sin que absolutamente nadie sienta que sus sentimientos son vulnerados, ya que lo que una persona puede considerar correcto otra puede percibirlo como incorrecto. Esto recuerda a Birbiglia (2017) diciendo en su especial: “*Lo siento pero los chistes tienen que tratar de algo*”; o a los dichos de Dani Acosta, comediante de la comunidad gitana, en la entrevista de El País sobre el caso Bodegas (2018): “*Los chistes de gitanos se hacen porque se hace comedia*”.

Varios artistas han tratado el asunto de la ofensa en sus actuaciones en vivo. Juan Barraza, comediante argentino, en su especial *Garabato Controlado* (2023) expresó: “*Si alguien se ofendió con el chiste anterior jódase y esperen dos chistes más, que se va a ofender otra persona. Es un show de humor y ofenderse no es un talento*”. En su especial *Jigsaw* (2018), Daniel Sloss le dice a su público: “*Tienen todo el derecho a ofenderse por los chistes de este show. Todo lo que les pido es que si los ofende un chiste tengan la maldita decencia de ofenderse por todos los demás*”. En la misma línea, Gervais dijo en *Supernature* (2022): “*Que te ofendas no te da la razón*”. Naturalmente, en el marco de

espectáculos de *stand-up*, estas declaraciones están llevadas deliberadamente a la exageración.

La ofensa consiste en que una persona experimente un sentimiento de humillación como respuesta al acto de un tercero. Barba (2016) sostendrá que esa reacción y dicho sentimiento es la consecuencia de una convicción endeble, una fragilidad con respecto a la creencia que se ve desafiada y ante esa falta o esa debilidad, la necesidad de teatralizar la indignación:

Una de las condiciones más fascinantes de la sátira es que nos pone en compromiso frente a nosotros mismos. Cuanto más nos ofendemos, más demostramos haber creído en nuestro interior que había verdaderos motivos para la sátira. Nuestra ofensa es el termómetro perfecto de nuestra desconfianza en la dignidad de aquello a lo que fingíamos tener respeto (p.21).

De esta forma, Barba (2016) habla de quienes se sienten injuriados en nombre propio y lo hace exponiéndolos ante sus propias creencias:

Nadie se ofende porque un loco trate de secar el océano con una esponja o matar una nube con un revólver. Solo un no creyente puede llegar a sentir que un dios ha sido degradado por la risa de un payaso (p.100).

Pero qué sucede cuando una persona se ofende en nombre de otra, dejando en suspenso la pregunta de Martínez-Alés García (2018): “...¿habrá discriminación más obvia que la de negarle a alguien la posibilidad de ser objeto de una broma? (p.22). ¿Qué sucede cuando alguien decide que un determinado contenido es ofensivo para otras personas? Sloss en el Ted-Talk (2012) ironiza:

La gente ha desarrollado una increíble habilidad. La gente se puede ofender en nombre de otra gente. No te puedes ofender en nombre de otra persona. Las emociones no son transferibles. No puedes ser un marido al lado de su mujer dando a luz, como: «No te preocupes, cariño. Siento el dolor en tu nombre». Ella te daría una paliza de muerte.

En este gran ejemplo que da Sloss aparece la relación entre el humor y los sentimientos. A una conclusión similar llega Gervais en *Supernature* (2022): “Odio cuando dicen: ese chiste es ofensivo. No, tienes que decir que tu lo encontraste ofensivo, porque se trata de sentimientos y los sentimientos son personales”.

La colisión entre sentimientos, razón y humor ha sido explorada por aquellos quienes estudiaron la risa a lo largo de la historia. Y en este enfrentamiento son las emociones las que suelen quedar relegadas. Expresó Bergson (1986) en *La Risa*: “*En una sociedad de inteligencias puras quizá no se llorase, pero probablemente se reiría, al paso que entre almas siempre sensibles, concertadas al unísono, en las que todo acontecimiento produjese una resonancia sentimental, no se conocería ni comprendería la risa*” (p.8). En otro pasaje de la misma obra también mencionó: “*Lo cómico, para producir todo su efecto, exige como una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia pura*” (Bergson, 1986, p.9).

Entonces, cuando aparecen los sentimientos en escena, cuando algo inspira compasión o piedad, es difícil que pueda tener lugar la carcajada. Sostiene Freud (1905): “*Ya hemos averiguado, que el desprendimiento de afectos penosos es el obstáculo más fuerte del efecto cómico*” (p. 265). Por su parte, en la misma línea, Sandoval (2013) expresa: “*Encuentra la risa un límite en la piedad, siendo incompatibles de presentarse con toda su fuerza a la vez, pues, la primacía de uno compromete la subordinación del otro. El compromiso moral o la empatía espontánea son impedimentos para reír*” (p.32).

Pero en ocasiones, el humor a causa de la utilización de diferentes recursos, logra superar momentáneamente a este inhibidor natural, como bien dice Freud (1905):

El humor es un recurso para ganar el placer a pesar de los afectos penosos que lo estorban, se introduce en un lugar de ese desarrollo de afecto, lo reemplaza. Su condición está dada frente a una situación en que de acuerdo con nuestros hábitos estamos tentados a desprender un afecto penoso, y he aquí que influyen sobre nosotros ciertos motivos para sofocar ese afecto *in statu nascendi* (p.265).

Vale la pena mencionar que el hecho de que el humor prescinda por unos instantes del desprendimiento de sentimientos no implica automáticamente una intención de ser cruel o causar daño, sino que es simplemente una manera momentánea y fugaz de reaccionar ante un estímulo. Lo interesante de ello es que un individuo puede, por un breve lapso temporal, reaccionar positivamente y recibir placer incluso sobre aquellos aspectos que difieren de sus valores y creencias genuinas.

Entonces, siguiendo el razonamiento, ¿está mal ofenderse por un chiste? No necesariamente. No todas las personas deben reírse de los mismos chistes, claro está, y todo el mundo está en su derecho de evadir los sentimientos incómodos o molestos cuando algo no le agrada. Lo impropio, en todo caso, es querer borrar del mapa al artista y recriminar a quien si consume humor negro, acusándolo de racista, xenófobo, antisemita,

transfóbico, entre una larga lista de graves denuncias, sólo porque uno tiene una forma distinta de transitar el humor: “*Quienes bailan son considerados locos por quienes no pueden escuchar la música*”, expresa George Carlin (Apatow y Bonfiglio, 2022).

Además, parafraseando a Sloss, resulta un acto hipócrita ofenderse, indignarse o tratar de censurar solo aquello que a uno le incomoda. En otras palabras, para ser coherente, aquel que se ofende por un chiste, debería ofenderse por todos aquellos chistes que potencialmente puedan herir los sentimientos de alguien, tal como dice Sloss en *Jigsaw* (2018):

No se basen en sus vidas para considerar algo como ofensivo, malditos narcisistas. Es así como se ofende la gente ¿No? Me encanta ese chiste, fue gracioso porque no me pasó a mí, pero mi tío tuvo esa enfermedad, ¡eres un imbécil! Daniel amo los chistes de gordos me parecen graciosos porque obviamente ¡yo no soy gordo!

La ofensa se conecta con las experiencias de vida, historias personales, la empatía que por las distintas vivencias despierta un determinado aspecto, por lo tanto es subjetiva y cada persona, en los distintos momentos de su vida, tiene sus propias restricciones a la hora de reír. No todo estilo de humor es para todo el mundo, ni en cualquier momento, ni en cualquier contexto. Expresa Sloss en su Ted-Talk (2012):

Hay público para la comedia provocativa. Un enorme público, ¿sí? Pero también hay público para el sado de los *leggings* y Justin Bieber. Todos mucho más ofensivos que cualquier cosa que yo haya dicho. No intento decirles que no deberían ofenderse o disgustarse (...) La comedia está en su apogeo. Y si no les gusta un estilo de comedia, pueden pasarse a otro. Todo está abastecido. Pero se nos debería permitir hacer aquello que haga reír a nuestro público.

Ahora bien, ¿cuál es entonces el mayor problema de la propensión a la cancelación? Principalmente el detrimento del debate político, cuyo soporte es el uso de la palabra en público. Sostiene Barba (2016): “*Sentirse víctima no es solo la antimateria del humor, también puede serlo — y más peligrosamente — la del sencillo diálogo*” (p.123). En consonancia, asegura que el inconveniente radica en que todo aquello ligado a la razón puede discutirse, pero no así los sentimientos:

A diferencia de las razones, los sentimientos tienen la poderosa virtud de resultar inexpugnables. Una idea puede discutirse. Un sentimiento solo puede

respetarse. Y en esa dialéctica la respuesta es sencilla: la risa es siempre una amenaza, una agresión tan perversa como el canibalismo (Barba, 2016, p.6).

Para Barba (2016) esto es un fenómeno de época, del último siglo, donde *“...el descrédito de la razón (y de las ideas en última instancia) creó un estado de facto en el que quien aspira al poder no lo hace esgrimiendo argumentos, sino exhibiendo sentimientos”* (p.6). En este escenario, el que pierde es el debate político, y en consecuencia la democracia, porque se diluyen instancias de discusión y se imprime en el esfera pública un discurso único: *“...habilitar espacios donde solo es posible hablar sentimentalmente es ciertamente peligroso, y a nadie se le escapa tampoco que en última instancia puede convertirse en una legitimación abierta de la violencia”* (Barba, 2016, p.119).

5.3.4 Chistes y contextos

Otra de las características del enjuiciamiento superficial y la precipitación a la hora de emitir juicios categóricos sobre las rutinas de *stand-up* es la extirpación del contexto que da a una obra las pautas para su interpretación. En su Ted-Talk (2012) profesora Sloss:

Si les dijera que cuando tenía cinco años mi padre me contaba la historia de un asesino en serie que se disfrazaba de un pariente cercano para hacerse camino para llegar hasta una chica, y justo antes de intentar hacerlo, fuera brutalmente asesinado. Todos coincidirían en que mi padre es horrible. Pero si matizo en que es el argumento de Caperucita Roja, muchos ya no llamarían a los servicios sociales, ¿no? (...) Una historia es solo una historia, y un chiste es solo un chiste.

Este gran ejemplo que proporciona Sloss da cuenta de la importancia de que un discurso se interprete en el seno del contexto discursivo para el que fue diseñado. Para ello debe respetarse su pacto de lectura, definido por Martínez-Alés García (2018) como aquel *“...que permite que no leamos un artículo de divulgación científica como si fuera un cuento de ciencia ficción (...) El receptor entiende que hay un código, unas reglas que no se dicen de antemano pero que se conocen, y las asume”* (p.164).

Cuando una obra que se realiza en vivo es grabada y difundida de forma voluntaria (o no) por distintos canales, por ejemplo en el caso de los especiales de comedia el registro del show en formato audiovisual, corre el riesgo de que alguien le sustraiga el contexto para el que fue creado y le entregue uno nuevo.

En su artículo “Decir lo que no se puede decir: la gracia y desgracia de un chiste difícil”, Martínez-Alés García (2018) analiza rigurosamente la cancelación de la rutina de

Comedy Central del comediante español Rober Bodegas, donde abordó temas relacionados con la comunidad gitana. El autor explica lo que sucede cuando se brinda un nuevo contexto a un recorte de un especial, en el marco de la tendencia actual de señalar, simplificar y censurar:

...fragmentado en un vídeo que se arroja al anonimato de las redes sociales, magnificado en las telenoticias, sin posibilidad de réplica en la columna de un periodista que parece buscar menos el pensamiento crítico que el capricho de una reflexión de tuit, de titular, de superficie. Allí había risas y chistes de gitanos, no hacía falta mirar más lejos ni más hondo para determinar que aquello era racismo, no merecía la pena atender a lo de que, a veces, la comedia es como el sable que hiere al enemigo (Martínez-Alés García, 2018, p.8).

La construcción de la legitimidad del cómico, el desencadenamiento argumental, y todos los recursos que el género pone a disposición del comediante comienzan un largo camino que *va in crescendo* a lo largo de la obra, y se van desplegando a medida que el show lo demanda. Si la grabación es recortada y, como dice Martínez-Alés García (2018), flota a la deriva por el líquido amniótico de las redes sociales (p.5), o cuando un chiste es repetido por un conductor de televisión desarraigándolo y extirpando el marco enunciativo, las habilidades orales y escénicas, la atmósfera, las reacciones y validaciones del público, las marcas indicadoras de que ese mensaje debía interpretarse siguiendo un código de lectura, de pronto el chiste adquiere un nuevo contexto, lo que puede llevar a que se le imputen todos los alegatos con los que podría enfrentarse.

El contexto enunciativo en una obra es crucial para su interpretación, y muchas veces es lo primero que se suprime a la hora de acusarla en redes sociales, siguiendo con la tendencia a la compresión de los mensajes y a la economización de la complejidad del chiste, o en los medios tradicionales de comunicación, que buscan un titular carnada o una noticia que despierte controversias y aumente los puntos de *rating*. Sostiene Martínez-Alés García (2018):

En algún caso hay quien dijo algo así como que «hay cosas que no se pueden decir en ningún contexto», e imagino que es uno de estos axiomas gratuitos que se lanzan como quien brinda con el sol, con irreflexivo fervor tal vez, o acaso buscando el aplauso fácil y la efímera laudatio, por lo que evitaremos aquí enfrascarnos en cuestiones relacionadas con el principio de libertad de expresión como derecho humano, según establece el artículo 19 de la Declaración Universal, y que, aunque nunca pueda ser reconocida como absoluta, sino que está sujeta a ciertas restricciones (respetar derechos o reputación de otros, seguridad nacional,

etc.), el contexto, a la hora de interpretar cualquier texto, es decisivo: la expresión «Muerte a todos los judíos» no provocaría las mismas reacciones si se la escuchásemos por televisión al rey de España en su discurso navideño, que si la oímos en boca de un personaje de ficción, en una película sobre la Segunda Guerra mundial (p.11).

A la hora de interpretar un chiste no solo se debe entender el contexto discursivo y el pacto de lectura del género sino también el contexto histórico y social. Las cosas que hacen reír a las personas de una comunidad van cambiando a lo largo de la historia porque lo que encuentran gracioso está ligado inevitablemente a las ideas cambiantes de una época. Y esto no solo está relacionado con el humor negro sino con la comedia en general. Por ejemplo, se puede pensar en el humor físico, corporal, como por ejemplo de los Tres Chiflados, que ya no resulta tan cómico ni popular como lo fue hace algunas décadas.

Entonces si lo risible responde a un contexto espacio-temporal no se puede predecir que será gracioso o que podrá causar ofensas en el futuro, o quién será el grupo o las ideas dominantes. Por lo que tampoco se puede juzgar lo que resultó gracioso en el pasado, con el lente y los criterios de hoy en día. Sobre eso bromea Bill Bur, en su último especial *Live at the Red Rocks* (2022):

Sucede siempre. Lo que al principio parece buena idea luego se nos va de las manos. El año pasado se quedaron sin gente y se dispusieron a cancelar a personas muertas. ¿Se acuerdan de eso? De pronto, de la nada John Wayne era tendencia. ¿Habían encontrado material, una película inédita? De repente aparecen todos estos estúpidos blancos *woke*: “¡Oh por dios, viste lo que John Wayne dijo... en playboy 1971! (...) ¡Ya no puedo tolerar esto! ¡No puedo tolerar que John Wayne que lleva muerto 45 años haya dicho cosas en una revista que ya no existe! ¡Estoy aquí para defender a los negros!”

Esto remite a lo que manifiesta Sandoval (2013) sobre el abordaje de temas tabú:

Todo aquello que era un tabú puede dejar de serlo, así como también algo que se tenía por uso corriente pasa a ser incorrecto o inclusive tabú. No se puede conocer cuándo ni cuán rápido una sociedad va cambiando sus parámetros de lo aceptado como divertido. También se debe tener en consideración que lo que resulta ofensivo para alguien puede ser sumamente divertido para otro, aún cuando compartan la misma cultura (p.90).

Cada obra es producto de su tiempo, su espacio y, por ende, de la cultura que la creó. En cada sociedad existe un repertorio de tópicos que, en un momento dado, causan mayor o menor disconformidad social. Freud (1905) analizará también el factor de actualidad:

Buen número de los chistes en circulación alcanzan, cierto lapso de vida, cierto ciclo vital que se compone de un florecimiento y una decadencia que termina en su completo olvido. El afán de los hombres de ganar placer de sus procesos de pensamiento crea, entonces, nuevos y nuevos chistes por apuntalamiento en los nuevos intereses del día (p.144).

Entonces, ante la pregunta de si el humor tiene límites, más allá de que al estar ligado a las emociones cada persona tiene sus límites propios, se podría responder que no hay un margen *per se*, un perímetro inquebrantable que a nivel colectivo estrictamente no se debe cruzar, sino que hay una colección de temáticas que en una sociedad dada pueden causar una considerable movilización emocional o descontento social, y sobre las que el comediante deberá tomar más precaución, avanzando a pasos firmes y utilizando la mayor cantidad posible de recursos persuasivos para alcanzar la risa. Expresa Perceval en una entrevista con el área de prensa de la Universitat Autònoma de Barcelona (2018):

Entonces hay que plantearse: ¿tiene limitaciones el humor? El humor no, porque es un instrumento. Es como si dijeras: “¿la ciencia tiene límites?” Tampoco. Son los humanos los que pueden destruir el planeta con la ciencia y son los humanos los que te pueden hacer daño con el humor. Es un problema de apuntación, no del humor en sí mismo.

Y concluye: “...el humor no tiene límites, lo tienen que tener las personas que practican el humor”.

5.3.5 Cultura de la cancelación

La risa en ocasiones no parece ser la mejor compañera de la solemnidad de la existencia. Pero ello no significa que su erradicación de la escena pública purgaría a una sociedad de todos sus males, ni mucho menos. Interroga Barba (2016):

¿Éramos, cuando reíamos, de verdad tan insensibles, homófobos, sexistas, racistas? Tal vez sí, tal vez no tanto. ¿Hasta qué punto nos delataba entonces nuestra risa o nos delata hoy nuestro miedo a reír? ¿Somos verdaderamente mejores ahora que tememos reír? ¿Hemos ganado algo? ¿Hemos crecido como

sociedad democrática y como individuos al alistarnos colectivamente a la policía del buen gusto, del sentido común, del decoro? (p.7).

Eliminar en apariencia todo lo que no agrada parece ser la salida fácil de la cultura de la cancelación, que en su afán de transmitir conciencia social sobre determinados asuntos, se convierte en una clasificación parcial y sesgada de los temas que son “aptos” para hacer chistes y aquellos que no lo son. A pesar de ello, quienes están a favor de la este tipo de censura tienen en su mano lo que a simple vista pareciera ser la carta más valiosa e inobjetable; sostiene Barba (2016):

...todas las campañas globales en contra de la legitimidad del humor como instrumento dialéctico, político o filosófico se hacen esgrimiendo como bandera «argumentos» totalmente puritanos, biempensantes y razonables: el respeto a los más débiles, a los desprotegidos, la abolición de los prejuicios, el derecho a elegir la religión propia, la lucha contra el racismo, la homofobia, el sexismo... principios a los que no se enfrentaría nadie mínimamente sensato, pero que esconden un miedo tan elemental como la realidad que intentan abolir: el miedo a enfrentarse al humor de los demás, no como a un insulto, sino como a una idea, prejuiciada o no, falsa o verdadera, agresiva o inocua, estúpida o inteligente, pero siempre compleja (p.10).

Restringir el humor a la fórmula tan simplista que considera cualquier mención de un determinado tema en un chiste como un ataque o agresión, exigiendo sanciones para el comediante y su público cómplice, lo único que logra es tapar el sol con la palma de la mano. Esta situación se vuelve nociva para una sociedad porque se pone en juego la libertad de expresión. Además, deriva en que en una sociedad democrática los comediantes puedan sufrir persecuciones por algo que alguien sencillamente no tiene ganas de escuchar porque le hace cargar con sus propias contradicciones e inseguridades. La cultura de la cancelación desemboca, de este modo, en que el espectador deje de pensar, y se dedique simplemente a categorizar el contenido que recibe en bueno y malo, en lo que está de acuerdo y lo que no, suprimiendo el debate, corazón del pensamiento político.

Cuando alguien se percata de que un comediante hizo un chiste con aquellos temas que no debería y lo expone al escarnio público de las distintas redes sociales, se intenta alejar su rastro de la esfera pública, pero, claro está, no se trabaja el problema de raíz. De esta manera, aumentan los niveles de intolerancia al que piensa diferente y no se permite enfrentar ni inteligir las preocupaciones reales de una sociedad. Tal como observa Martínez-Alés García (2018), asociado con la propensión a la opinología desenfrenada, existe también una reconfortante necesidad de señalar con el dedo:

Se podría llegar a pensar que cuando la gente decía que el chiste es malo lo hacían desde la voluntad de no dar tregua al propio racismo, (...) porque el racismo queda tan feo en uno mismo como bonito y dignificador al señalarlo en los demás, y porque se percibe como una costra de óxido que no deja brillar flamantemente nuestra humanidad civilizada. La corrección política, como bien observa Slavoj Žižek, va precisamente de ocultar nuestra oscuridad a los demás, en lugar de enfrentarse a ella, en lugar de tratar de resolverla. Omitir la existencia de todo lo que no nos gusta, como quien, ante el desorden de su casa, decide acumular en un armario todo lo que no sabe dónde colocar, de manera que, a simple vista, parezca que el problema está resuelto (p.13).

El humor es conflictivo por naturaleza, se recordará que una de las tres teorías clásicas es la denominada Teoría de la incongruencia, cuyo foco de investigación es, precisamente, este aspecto del fenómeno. Por lo tanto, el humor tiene que sangrar y hacer sangrar, desnudar las contradicciones de la existencia. La risa que no transgrede, no titubea y no corrompe, sacrifica más allá del mero entretenimiento, sus funciones catárticas, cognitivas y políticas.

El problema entonces aparece cuando una persona no es capaz de soportar el conflicto que propone la comedia, ya sea por temores propios o por no querer entrar en disputa con ideas ajenas, y opta consumir un contenido previamente masticado y consentido por los filtros de lo políticamente correcto, señalando a aquel que decide no tomar este camino e intentando imponer una verdad única.

La diversidad de estilos de comedia, y ello abarca el humor negro, no solo enriquece el panorama humorístico sino que también, aunque parezca paradójico, es esencial para crear una sociedad más tolerante y comprensiva, donde cualquiera puede convertirse en tema de chiste, donde nadie es expulsado del gran espectro que cubre el repertorio de la comedia, fundamentalmente cuando sucede en un espacio público. Expresa Martínez-Alés García (2018):

Hay chistes que dan miedo reír por cuanto implican. En ese sentido, entiendo que es mucho más sencillo acusar a un cómico de racismo que descubrir que, en nuestras risas (no las públicas, sino las de verdad, la íntima cosquilla que acaricia nuestra inteligencia, la secreta euforia de descubrir que, como diría Aristóteles, nosotros somos esos «peores» a los que mira la comedia) está el reconocimiento de una fractura social (un armario lleno de basura que no conseguimos ordenar) en la que el chiste no es una burla sino una radiografía. El reconocimiento de un pedazo de nuestra identidad (p.13).

Limitar el abordaje de los temas que causan angustia o molestia social a una perspectiva seria y solemne, sólo porque una parte (mínima pero ruidosa) de la sociedad lo considera ofensivo es, como ya se ha dicho, sacrificar lo grande para ganar en lo pequeño. Además, por si fuera poco, no son estas personas quienes suelen ser parte de la audiencia de espectáculos de *stand-up*, sino que ejercen de policías del pensamiento en redes sociales y medios de comunicación para con el gusto y el disfrute de los demás. Dice Sloss en su Ted-Talk (2012):

Habrán chistes que no les gusten, pero lo que hacemos es tomar un concepto y lo exageramos, mentimos sobre ello, y le damos un giro que no esperan. Y, a veces, le damos un giro que nos les gusta. Pero ese es su problema. El mundo no gira alrededor de ustedes. Ignórenlo. Pasen página. Olvídense de ello. ¿Sí? Suelen suponer que los cómicos no han pasado dificultades. Aunque muchas veces son las dificultades lo que nos motiva a hacernos cómicos. Nuestra reacción a nuestras dificultades fue quitarle peso a la situación y superarla, al contrario que dar la vuelta al país asegurándome de que nadie más lo mencione para no herir mis sentimientos.

Tampoco se debe olvidar que el espectáculo de *stand-up* no deja de ser un proceso artístico, como bien advierte Carlin: “...un recordatorio, después de que limiten la expresión artística comenzarán a limpiar la expresión política, quizás ahí nos preocupemos” (Apatow y Bonfligio, 2022). O como dice Simonetti en el podcast Comedia “...no se puede negar la posibilidad de explorar a las expresión artística” (Lakerman, 2023, 11:18). Los humoristas señalan que tanto el arte como la política se ponen en riesgo: si hay algo en contra de lo que lucha la risa es el discurso único. Argumenta Barba (2016):

Enfrentarse a las ideas del otro significa también enfrentarse a su risa, porque su risa es, en última instancia, una idea. Y en las ideas no se puede creer o confiar a medias, o se cree o no se cree. La desconfianza en la razón y la imparable ocupación de lo sentimental en todos los discursos (de lo político a lo religioso, del nacionalismo al fundamentalismo) terminó, en el caso de los atentados de Charlie Hebdo, en un callejón sin salida en el que ambas facciones parecían exigirle a la contraria lo que ellos mismos no estaban dispuestos a ofrecer: un respeto reverencial (uno en virtud de su religión, el otro amparado en la libertad de expresión) (p.118).

Porque existe una diferencia vital entre poner un chiste en tela de juicio, debatirlo, no estar de acuerdo y expresar una opinión personal al respecto, e intentar enjuiciar o censurar al comediante y bosquejar, tal como dice Martínez-Alés García (2018), “... una improvisada teoría sobre el humor bajo la espada de Damocles de la corrección política” (p.6).

A nivel argumental esta operación condenatoria sólo aborda el problema en la superficie, siguiendo la idea de Barba (2016): *“Hemos creado — o lo que es lo mismo: hemos permitido que se creara —, una estrategia estéril en la que hemos quedado atrapados en gestos”* (p.10). Porque estas acusaciones suelen recibir como respuesta social, otro efecto de superficie, donde nada cambia, nadie reflexiona verdaderamente, nada evoluciona. Dice Barba (2016):

El escándalo (teatralizado, como no podía ser de otro modo) con el que se alzan los defensores de la llama sagrada del puritanismo genera inevitablemente la súplica de perdón (teatralizada, como tampoco podía ser de otro modo) de quienes han sido lo bastante audaces como para hacer un chiste pero temen de pronto el tsunami social y viralizado de sus consecuencias (p.10).

Cuando estalló la polémica de la rutina de Bodegas en España, convocaron a varias personas con distintas opiniones sobre el tema para realizar una entrevista para el diario El País (2018). Entre los invitados estaba Barba (2018) quien alegó: *“Uno no puede tratar de erradicar el racismo de una sociedad prohibiendo un chiste racista, más bien al contrario: cuando una sociedad deja de ser racista deja de producir chistes racistas”*.

Siguiendo con esta idea, y a modo de recapitulación, prohibir la risa no modifica la forma de pensar de una comunidad sino que es otra de las tantas formas de ocultar los pecados bajo la alfombra y castigar al cómico, que es un insensato, un loco, un borracho, que saca a relucir la basura y se regocija de ello. Cabe recordar, por el contrario, que el humor negro puede ser una herramienta política sumamente valiosa para transformar la sociedad y llevar adelante las diminutas revoluciones de las que hablaba Orwell: prohibir la risa de lo que no gusta probablemente no contribuirá a la construcción de una sociedad más justa, pero el uso del humor con fines insurgentes tal vez sí.

6. Análisis de caso: *Dark*

La magia de los chistes se desvanece al intentar elucidarlos, claro está: *“Hablar de ellos, y más aún explicarlos, es la antimateria por excelencia del humor”* (Barba, 2016,p.34). Sin embargo, con el propósito de intentar desentrañar las operaciones del humor negro en el *stand-up* comedy, se procederá a realizar el análisis de las distintas estrategias que utiliza el comediante en el caso de estudio seleccionado: el especial *Dark* (2018) de Daniel Sloss.

Para llevar a cabo el análisis, se observó con detenimiento y en reiteradas ocasiones el espectáculo, disponible en Netflix a la fecha del presente trabajo. Luego se realizó una transcripción de los subtítulos que ofrece la plataforma, añadiendo aclaraciones consideradas pertinentes sobre la interpretación actoral, recursos escénicos o enunciaciones de los distintos textos, ponderando la mayor fidelidad posible en el traslado del registro audiovisual al texto escrito. A continuación, se escogieron los pasajes que tocan temáticas que presuntamente podrían causar controversia en una sociedad determinada, descartando todo aquello que debido a la extensión (ya que el especial dura 1 hora), la temática, o por respaldarse en recursos más bien performáticos o teatrales, se consideró que no aportaba significativamente a los fines del presente trabajo. De esta forma, se irá exponiendo sucesivamente el resultado del análisis: los chistes y sus respectivas operaciones con explicaciones o aportes que se consideren oportunos.

Pero antes de comenzar, ¿a qué se debe la selección del especial y el comediante? Como se mencionó previamente, la elección responde a la naturaleza oscura de los temas que aborda. Ya en la descripción del especial, Netflix advierte al espectador: "*Daniel llega a los EEUU para dar su opinión sobre las discapacidades, la muerte, Beyoncé, y todo lo demás...*". No es arbitrario tampoco el nombre de su show, *Dark*, del que hablará durante el espectáculo. Entre otras indicaciones, Netflix lo categoriza como "+18" y "Lenguaje inapropiado".

Pero la principal razón por la que se opta por dicho especial es porque, hacia segunda mitad del espectáculo, la risa del espectador comienza a funcionar como un verdadero descompresor produciendo, de esa manera, una catarsis grupal que atraviesan el público y el comediante en simultáneo. Y esto sucede porque el comediante cuenta la historia, de acuerdo con sus palabras, de uno de los eventos más importantes de su vida. Sin más, se comenzará con el análisis.

El espectáculo se llevó a cabo en el Teatro Belasco de Los Ángeles, que tiene una capacidad de 1000 personas. Cuando el comediante sale a escena el público aplaude enérgicamente. Se puede deducir por este entusiasmo que la audiencia conoce y probablemente aprueba el tipo de humor que Sloss hace. Esto le otorga, en el punto de partida del show, cierta validación a su lugar de bufón. El cómico viste de negro, y en el escenario no hay más que una banqueta con vasos de agua, algunas luces y el pie del micrófono.

Como ya se dijo en la introducción, el artista rompe la cuarta pared y se dirige directamente al público. Luego de saludar y agradecer a la gente por estar allí, avanza con su primer chiste:

0:40 - No seré de los humoristas que viene y los estereotipa. No es justo. Hay 300 millones de estadounidenses. No pueden ser estereotipados 300 millones de imbéciles ¿No? No se puede (risas). No se puede hacer... No me importa si estereotipan a Escocia. ¡Somos siete! Seguro el resultado es acertado. Bebo y te golpeo en la cara por cualquier motivo. Me enferman lo que dicen de ustedes: "Todo estadounidense es estúpido". No es cierto. Absolutamente mentira. Conocí a varios mucho más inteligentes que yo... Eso no es necesariamente un cumplido (Risas) Pero no niega el hecho ¿no?

Ya en sus primeros chistes Sloss avanza con contradicciones. Lo primero que expresa es que no va a estereotipar, pero recurre al estereotipo. Martínez-Alés García (2015) dirá que "*...la comicidad funciona precisamente cuando se rompe la expectativa del discurso (...) para que haya una expectativa en el discurso, todo el mundo tiene que saber de qué se está hablando, asumir el referente*" (p.8). Usa el conocimiento común del público como punto de partida: se dice que los estadounidenses son estúpidos. Esa es la manera que elige para empezar su show, provocando.

Pero el estereotipo en este caso no es el remate sino la premisa. Para el remate, por el contrario, llamándose a sí mismo poco inteligente, recurre a la figura del antihéroe. Retomando a Martínez-Alés García (2015):

Si el héroe es aquel a quien nos gustaría parecernos, el antihéroe es en quien, en cierto modo, nos reconocemos. Hacia el héroe hay un ilusionado anhelo, mientras que en el antihéroe hay un –en ocasiones doloroso– autodescubrimiento. (...) El antihéroe que no llega nunca a nada. La poesía de todos, de cualquiera, de nadie, donde nadie es perfecto (p.58).

Aquí aparece un recurso que Sloss utiliza mucho: construir su legitimidad a través de contrarios. En el show, se llama a sí mismo, en distintas ocasiones, estúpido e inteligente, según le convenga para cada chiste. También hace chistes con verdadera sensibilidad o conciencia social y, a la vez, sobre temas muy provocadores: lo primero le permite lo segundo. Finalmente, en este caso particular otra estrategia que usa es decir que a él no le molesta que estereotipen a los escoceses, dejando sentada la fórmula: si a mí no me molesta, a ustedes tampoco les debería importar, porque es un chiste.

1:25 Lo mismo pasa con todos los gordos. “Todos los estadounidenses son gordos”. ¡Absolutamente mentira!. Solo que cuando son gordos, ¡es impresionante carajo! En el Reino Unido decimos: “Es tu vida. Haz lo que quieras”. Bien, aquí veo gente gorda y digo: “¡Woow! ¡Cómo hiciste eso! ¡Eso requirió esfuerzo!. ¡Planificación! ¡No pasó de la noche a la mañana!” (Risas) Debe haber habido días en que te despertaste sin hambre. Pero dijiste: “Lo haré igual. ¡Voy a conseguirme ese scooter! ¡Solo los fracasados caminan en Disneyland!” (Risas).

Vuelve a acudir al no-estereotipo para estereotipar, y de esta manera, no pasaron tres minutos de show en tierra norteamericana y ya llamó a su público imbéciles, gordos, y se mofa de dos símbolos estadounidenses que contribuyen también al estereotipo: el *scooter* y Disneyland. El público, por su parte, ríe.

3:03 Hace un par de años fui a Indiana. Hermoso estado. Personas muy amables. Salvo por una. Yo siempre fui ateo y no solo porque mis padres fueron... educados (risas) (...) Crecí en una familia religiosa y la religión era algo de lo que podías burlarte cuando yo era niño. Y cuando vine a EEUU pensé que sería igual, (hace un gesto donde deja entender que no). Llamé a una representante de aquí y le dije: “¿Puedo hacer chistes de ateos en Indiana, no?” Y ella dijo: “¡Bajo ninguna circunstancia cuentes ese chiste en Indiana!” Así que fui a Indiana y lo conté. ¡Claro! Porque es pintura fresca.

Allí Sloss juega con la figura del bufón: sé que puedo decir lo que no se puede decir; aunque por ocasiones lo va a poner en suspenso. Por otro lado, acude al meta-humor: explicar cómo fueron las reacciones de sus chistes para contar nuevos chistes. Por último, utiliza otra estrategia de atenuación: antes de criticar al Estado de Indiana, lo elogia.

4:19 Tengo chistes que no caen como esperaba. Lo que no anticipé fue una reacción como la que recibí con mi primer remate en Indiana. Con el primer remate, 40 de unas 100 personas se marcharon inmediatamente. ¡Sí! Y no como lo hacen los británicos: “¡Oh! Esto no es para nosotros. Vámonos en silencio respetuosamente”. Sino al estilo estadounidense: “¡Vete a la mierda!” Y adiós. Y es importante aclarar que los 60 que quedaban no eran fanáticos, ¿okey? Algunos eran solo muy testarudos y me odiaban, pero no tanto como amaban estar sentados (risas). Un verdadero dilema moral para ellos. Estaban como: “¡Esto es espantoso!” (gritando y señalando al hipotético espectáculo). “Pero me encanta esto (sentándose en el aire). Esto es excelente”.

Sloss se convierte a menudo en su propio interlocutor, asumiendo múltiples roles, principalmente a través de variaciones en su voz, lo que aporta una riqueza de matices y tonalidades al espectáculo. Por otro lado, en este fragmento vuelve a valerse de los lugares comunes que ya había utilizado al representar a los estadounidenses como reaccionarios y aludiendo a su inclinación hacia el sedentarismo (al igual que con el *scooter*): nuevamente los llama estúpidos y gordos. Por último, pone por un momento en tensión su lugar de bufón con una historia autoficticia: alguien desafía su autoridad como aquel que puede decir lo que nadie puede decir.

4:49 No soy una persona inteligente para nada. Y pensé que quizá me los ganaría con remates más duros, así lo lograré. ¡No para nada! Había un hombre en primera fila muy enojado con el chiste y la única manera de demostrármelo fue levantándose la camisa, mostrándome su arma y diciéndome: “Tienes suerte de que no te dispare”. Ahora, de donde vengo yo a eso no lo llamamos suerte... (risas). Lo llamamos sociedad (risas). Suelo decir cualquier cosa y nunca me dispararon.

Sloss vuelve a recurrir al personaje de comediante fracasado, para poder avanzar con sus observaciones sobre la sociedad estadounidense: no sólo son estúpidos sino que son estúpidos que están armados. A su vez, vuelve a confirmar su representación del mundo de los contravalores, tal como señala Martínez-Alés García (2018):

Lo que no se dice, no se dice por algo (no conviene, no gusta, es doloroso...), y por eso nadie lo dice, salvo el bufón, que es quien puede decirlo y quien, además, tiene que decirlo, cargando entonces, eso sí, con todas las consecuencias: el dulce néctar del éxito, o el amargo brebaje del fracaso (p.3).

Sloss, consciente de su rol, continúa el espectáculo:

5:38 Nunca había visto un arma en vida, hasta entonces (...) Estaba aterrado. ¡Nunca había visto un arma! Y por esto me encanta su país. Creo que hay un estereotipo que se aplica a la mayoría de ustedes y es la cordialidad. Hay un sentido de la cordialidad. Había otro estadounidense que estaba tan molesto por el chiste como el otro hombre, pero me defendió y lo hizo de la manera más estadounidense posible. Típico grandote, con barba. Comía panqueques con libertad rallada (risas). Se paró y dijo: “Tú, chiquito...”, un poco condescendiente, “chiquito, quizás no esté de acuerdo con lo que dices (...) pero EEUU es la tierra de la libre expresión. Sigue

contando tu chiste e ignóralo. Porque si te dispara, yo le disparó a él”. Mmm... ¿no puede ser antes? Si aceptas pedidos antes, para mí, es mejor.

Nuevamente Sloss recurre a las contradicciones: habla del sentido de la cordialidad estadounidense, y usa expresiones como “por eso me encanta este país” cuando, en su historia ficticia, alguien le apuntaba con el arma por algo que simplemente había dicho en la tierra de la “libre expresión”. Hace, de este modo, una crítica bastante incisiva sobre la paradoja de la libertad y el libre uso de armas, disfrazada por momentos de chiste y por momentos de elogios. Sigue recurriendo a los estereotipos para construir sus observaciones.

6:43 Ahora les contaré el chiste, obviamente no aprendí nada. Una premisa muy simple para mi chiste, como con todos mis chistes. Básicamente, como padre, yo no soy padre pero me gusta hablar en nombre de la gente... porque soy un hombre blanco de clase media (poniendo una voz burlona): y eso es lo que hacemos (Risas).

En este pequeño pasaje hay varias operaciones. En primer lugar, parte de la explicación de sus propios chistes. En este fragmento meta-humorístico, menciona que todas sus premisas son simples, en una especie de confesión de humildad. En contraposición, en otros momentos del show va a hablar del gran talento que considera que tiene. Esta constante oscilación errante entre las dualidades “soy estúpido - soy inteligente”, “soy talentoso - soy inepto” deja entrever cómo el comediante adapta su carácter dependiendo del momento del espectáculo en que se encuentre.

Por otro lado, reconoce su posición social de privilegio, algo que no es menor, porque fortalece el pacto de lectura, la hipotética adhesión a cierto conjunto de valores y su legitimidad: no son tomados de la misma forma los chistes que cuenta una persona que ofrece indicios de cierta conciencia o compromiso social que los de otra que no tiene dicha perspectiva. Siguiendo a Charaudeau (2006), “...*el hablante debe adoptar una posición con respecto a su interlocutor que legitime su expresión humorística y justifique, o incluso explique, el juego lingüístico que está realizando con un tema concreto, dirigido a un destinatario concreto*” (p.4). De esta forma, el comediante deja establecido desde dónde se posiciona para hacer el chiste, lo que le permitirá, en otras ocasiones, desbaratar dicha posición.

7:03 La mañana de navidad como padre es difícil, sobre todo con los pequeños. Son las 7 A.M. de Navidad, salen disparados de sus cuartos, bajan corriendo, felices. Llenos de alegría. ¡Es navidad! El día más mágico del año. (...) Como padre, el tiempo, el dinero, la organización, el estrés que hacen que este momento sea especial, pero cuando ves la sonrisa en esa cara estúpida, todo valió la pena. Te miran con esos ojos azules enormes que esperas se parezcan a los tuyos (risas). ¿Y a quien agradecen? ¡A Papá Noel! “¡Gracias Papa Noel por los regalos”, “¡Mami! ¡Papi! ¿no es increíble Papá Noel?”. Como padre, no quieres destruir la imaginación de tus hijos. Debes quedarte allí parado y decir: “¡Si! Trabajo muy duro este año ese gordo de mierda”. La desilusión que sienten los padres en ese momento, así es exactamente como se sienten los médicos cuando los pacientes le agradecen a Dios (risas y aplausos).

El comediante tiene un gran dominio escénico y es muy hábil para, a partir de palabras, crear imágenes en la mente del espectador, porque como dice Barba (2018): “*No hay nada como «errar» en la palabra clave de un chiste para sentir cómo se desmoronan al instante los cimientos de su comicidad volviendo en ciertos casos la broma totalmente incomprensible*” (p.36). Además, emplea con mucha astucia los recursos argumentales, en este caso, la comparación y la elipsis. Es el propio espectador quien suple la información faltante. El chiste continúa con una gran actuación del médico dando la noticia al paciente:

8:22 “Sr. Darcy nos alegra decirle que su cáncer está en remisión”. “¡Dios mío!, ¡qué buena noticia!”. “Sabemos que no fue fácil pero al final lo logramos. Nos alegramos mucho por ustedes”. “¡Oh gracias a Dios!” (con la expresión de aguantar una incontenible furia) “¿¡Qué!?” (Risas). Lo siento es gracioso, su nombre no aparece en esta ¡puta historia clínica! (...) Todos los nombres están en la lista pero no encuentro el nombre de Dios” (...) “Pero Dios lo envió a usted”. “Me parece que no. Él no intervino para que yo obtuviera mi diploma médico. De hecho, recuerdo que usted vino, yo lo diagnosticué y luego yo especificué el tratamiento y, si recuerdo aún más, ¡él es el que le dió el cáncer! (Risas). ¿Por qué? ¡Quizá porque usted es un desagradecido de mierda! (Risas)”.

De esta forma, Sloss se sumerge en la comedia relacionada con la religión, un asunto naturalmente controversial por embestir la fe ajena. Los chistes previos funcionaron como una especie de prelude para el verdadero remate. La actuación de Sloss es bastante convincente. Pero, por si acaso queden personas que se muestren indecisas acerca de cómo deberían sentirse, en lugar de reducir la marcha, el comediante arremete aún más:

10:05 Cuarenta personas se retiraron así. No estoy orgulloso de eso. Perdón. Déjenme aclarar. No me gustó la reacción. Obviamente estoy orgulloso del chiste, es excelente, carajo. Tengo mucho talento (risas). No me gustó la reacción, mi trabajo no es ofender a la gente. No es algo que busco, ni es algo que me cause placer cuando pasa, pero pasa. Soy una persona que opina mucho. No todo lo que opino está en sintonía con lo que opina el 100% de las personas que ven mis shows. Por eso armo y cuento mis chistes de modo que, si se ofenden, es porque ustedes están equivocados (risas).

Aquí Sloss, en contraposición a los chistes iniciales, construye un personaje acorde a lo que el show empieza a demandar: una persona que constantemente predica la modestia probablemente no contaría chistes polémicos en un teatro mientras es grabado para una plataforma internacional. Por ello opta, en esta ocasión, por interpretar el papel de comediante arrogante y exitoso. Esto le da más coherencia a su personaje cómico y le permite, a la vez, respaldar los argumentos que acaba de esgrimir. Por otro lado, presenta su primera opinión acerca de las personas propensas a ofenderse, como es de esperar, con tono humorístico.

10:55 Después del show, fui a ver a quienes se habían marchado. No para disculparme. No tenía por qué disculparme. Fue un chiste en un club en la tierra de la libre expresión: ¡era puto oro! (Risas). Pero buscaba humanizarme para esta gente, que vieran que era solo un chiste. (...) Llegué cuando un tipo se quejaba de mi monólogo. Lo recordaré por el resto de mi vida. Estas fueron sus palabras. Se lo dijo al personal: "Ese chico es espantoso y desagradable. Es justo lo que está mal en este mundo. No me malinterpreten, me gustó gran parte de su show. Los dos primeros tercios, geniales" Los dos primeros tercios fueron chistes sobre pedofilia. ¿No es raro? Pero ya sabemos con que facilidad los católicos perdonan la pedofilia... (risas).

Sloss sigue desafiando argumentalmente a aquellos que podrían sentirse ofendidos. En esta ocasión, lanza una de las críticas más contundentes hacia la Iglesia Católica: el encubrimiento de casos de pedofilia. Emerge aquí un término, y un tema, tan impactante y condenable como es la pedofilia, salvaguardando en los chistes el lugar de las víctimas. Es una temática sumamente impactante, pero el chiste en sí no provoca en relación a la pedofilia, sino a la Iglesia Católica. Barba (2016) menciona: "*En cierto modo, da la impresión de que a la comedia no se puede llegar por carreteras rectas y previsibles, sino a través de*

senderos tortuosos que en muchos casos atraviesan lo contrario de lo que buscan” (p.42). Eliminar este tipo de chistes no erradica el delito, ni mucho menos.

También pone de manifiesto, con cierta cuota de exageración, la doble moral de un espectador que solo se escandaliza por los chistes que le parecen agresivos según su punto de vista, mientras ignora los que apuntan a otro blanco. Continúa el espectáculo con la imitación de este personaje:

11:36 “Pero luego cometió esa blasfemia. Y la blasfemia nunca es graciosa. Puedes reírte de los negros, de los maricas y hasta de los de otros colores pero nadie se ríe de Jesús.” Lo sé.. (risas) Y no le gustó cuando uno se molestó en explicarle que, técnicamente, Jesús era uno de los de otro color. Y eso no se debate. Podemos discutir todo el día la existencia de Dios. Nunca sabremos si Dios existe hasta que sea muy tarde para mí. Pero si eres cristiano, crees que Jesús nació en Belén. Eso es en Medio Oriente. ¿Cómo podría ser blanco? ¡Sería un puto milagro! Habría sido el único blanco en 650 km y habría maravillado a todos: “Oh, mira convierte el agua en vino” “¡(gritando) ¡Es de otro color!, ¡¿Por qué nadie lo menciona?! Vivimos en el desierto siempre hay sol en el cielo, alguien con la piel de un puto muñeco de nieve... sean lo que sean” (risas). Porque lo triste es: si Jesús estuviera vivo hoy, inmigraciones de EEUU no lo dejaría pasar... (risas). Pueden reírse tanto como quieran pero es cierto. Llegaría a TSA y las cosas se pondrían tensas (risas).

Este chiste, al que le sigue una gran performance del enfrentamiento entre Jesús y la policía aeroportuaria de EEUU, tiene un marcado formato argumentativo, un extenso razonamiento que desemboca nuevamente en una crítica a la sociedad americana, especialmente a su sector más conservador. Se puede recuperar aquí la interpretación de la comedia de Mihura (1998) como forma de ver “...*por dónde cojean las cosas*” (p.101). Una vez más, y con aún más intensidad, subraya la hipocresía de aquellos que avalan hacer humor sobre cualquier tema, excepto cuando se trata de su propia fe. Para coronar esta rutina sobre religión y EEUU, Sloss confronta a los miembros religiosos de su audiencia que podrían sentirse ofendidos:

14:07 A los creyentes en el público o en casa, espero que sepan que estoy siendo un desgraciado porque sí (risas). Al final son solo chistes, y seguro mi tonto monólogo no va a modificar (con una sonrisa perversa) su sólida fe de siempre (risas). Seguro son más fuertes que eso.

Antes de continuar con la próxima rutina, Sloss vuelve a acudir a una estrategia de autodegradación:

15:23 Además recuerden que no soy inteligente. Solo lo parezco. Es el acento. No soy inteligente. Sueno como mis padres, gente muy inteligente, por eso, sé hablar como ellos, pero nada más. Mis padres son genios. Mi madre tiene un doctorado en microbiología y bioquímica. Es la única persona que la ONU contrata para hablar por el mundo sobre el mercurio y el efecto invernadero, y cómo nosotros podemos ayudar a reducir nuestra huella ecológica en el planeta. Si, muy impresionante. Vuela a todos estos lugares, lo cual es un poco hipócrita. Le encantan los osos polares tanto como las millas aéreas... (risas)

Utilizando a su propia madre como blanco de chiste Sloss ratifica: nadie puede salir ileso de las contradicciones que, inherentemente, el humor se encarga de señalar. Esta transición que utiliza para introducir temas relacionados consigo mismo y sus padres le servirá de puntapié para los chistes que realizará posteriormente. Es importante tener en cuenta que todo el show tiene un desarrollo gradual y sostenido; dicha conexión entre bromas le brinda mayor solidez a la obra como un todo.

18:47 No es bueno crecer con padres progresistas. Sobre todo en la adolescencia porque no puedes rebelarte. Te aman sin condiciones y eso molesta, carajo. (...) Recuerdo, cuando a los 15 años con toda mi testosterona odiaba todo. Solo quería rebelarme. Iba y les decía: "Mamá, papá, voy a comenzar a beber." Y mi madre decía: "Sí, tienes 15 años. Esto es Escocia, (cara de confundida) ¿Qué estás...? (Risas) Nos preguntábamos por qué tardabas tanto débil de mierda. Me has visto beber toda tu vida ¿Crees que seré hipócrita y diré que no? Claro que puedes beber, solo que cuando lo hagas, lo hagas aquí en casa, con amigos, así te vigilamos. Para ser adulto debes hacerlo responsablemente. Pero sí, hazlo" (desconcertado) "¿¡Qué!?" (Risas).

El relato de Sloss sobre su crianza en un ambiente "progresista" sigue el mismo enfoque que el reconocimiento de su posición privilegiada como hombre blanco de clase media. Así, fortalece la noción de que los chistes controvertidos que narra como parte de su performance no necesariamente reflejan sus creencias en la vida real, sino que dispone cada recurso al servicio de la risa.

19:58 “Bien, así quería que fuese esta conversación, pero no terminé. Tengo más cosas que decirte. Y no te van a gustar ni medio. Voy a... ¡Ah ya sé! A la mierda con las ciencias. ¡Voy a ser un comediante!” “¡Eso es genial! Podrás comprometerte con la creatividad y la pasión que tienes y convertirlo en algo que amas. Siempre quisimos que hicieras algo que amabas. ¿Qué tal si los primeros tres años de tu carrera vives aquí gratis y te llevamos a tus shows?” “¡¿Qué mierda pasa? ¿Cómo seré artista si no dejan de apoyarme? (Risas) Los padres de los demás comediantes son drogadictos, alcohólicos o abusadores. ¡Ustedes nunca intentaron manosearme!... (Risas) (gritando) ¡Manoséenme!”.

Este chiste remite, y simultáneamente satiriza, a la idea de que para ser un auténtico artista, en este caso comediante, se debe sufrir, ya que se considera que tanto la comedia como el arte debe nacer del dolor. En otros momentos del espectáculo, Sloss continuará recurriendo a esta idea, haciendo referencias, en *stand-up* denominados *callbacks*⁷, sobre este chiste.

El show continúa con observaciones de distinta índole que, por extensión, no conviene abordar. Pero entre ellos se destaca un pasaje en el que Sloss, luego de terminar con una de sus rutinas, se sincera con su público:

29:46 Veo que quieren un remate mejor. No es el caso. Porque se trata de una historia real. Una dolorosa historia real. Algunos de los mejores comediantes les contarán “historias verdaderas increíbles” y al final un remate perfecto, una especie de respuesta con juego de palabras, un *callback* ¿Saben cómo lo logran? (gritando) ¡Mintiendo! (Risas) Y yo nunca haría eso. Pienso que la comedia surge de la verdad. No me gusta adornar mis chistes. No miento sobre mis chistes. Es sincero, podría ser uno de esos. Podría, no crean que no. Tengo el potencial. Elijo no hacerlo porque soy un verdadero artista.

En este momento del show, siguiendo con el constante ejercicio de la búsqueda de honestidad con el espectador, Sloss vuelve a recurrir a lo meta-humorístico. De este modo, involucra a la audiencia no solo como espectadores, sino también como sus cómplices. Por otro lado, genera una nueva tensión en la construcción de su personaje.

⁷ El *callback* es aquel chiste o generalmente solo su remate, que hace referencia a otro chiste, premisa o momento anterior del monólogo. El *callback* es uno de los tantos recursos donde se cimienta la idea de que todo el show es una sola pieza y no se trata de chistes inconexos.

30:34 No soy padre. Así que mis opiniones sobre la paternidad no valen. Dicho esto, sin embargo, tengo algunas... (risas). Su trabajo como padres no es proteger a sus hijos del mundo y evitar que lo vean. No pueden evitar que alguien viva a su manera porque ustedes no están de acuerdo. Su trabajo no es detenerlos, sino explicarles por qué están en contra y si ellos no les creen, mala suerte, pero no eviten que vivan su vida.

Sloss establece su postura desde el principio: antes de expresar una opinión, informa a su público que no presume tener el derecho de hacerlo, lo cual atenúa posibles reacciones futuras. Él avisa con anticipación que nada tiene validez y, sin embargo, avanza como si la tuviese. Es el espectador quien resuelve o no dichos percances de sentido.

31:09 ¿Aquí tienen X Factor el programa de TV? (...) Siempre tienen como una cantante femenina invitada como Lady Gaga, Rihanna, Beyoncé. (...) Al otro día siempre hay padres que reaccionan así: (voz de padre enojado) “¡Dios mío! ¿Viste X factor?”. “No”. “Bueno, ¿Viste a Beyoncé?”. “No”. “¿Viste lo que llevaba puesto?”. “Si, eso lo googlé” (risas). “¡Es un asco!”. No lo era. “Pero ¿qué importa? Fue a cantar y bailar y por lo que sé, lo hizo de lo mejor, ¿qué importa cómo estaba vestida?” (Voz de padre enojado) “Bueno, ella es un ejemplo a seguir”. “Estoy de acuerdo, no sé mucho de la Srta Knowles, pero sé que es cantante, compositora, empresaria (...), es muy famosa y usa la fama y el dinero para hacer caridad, representar a ciertas organizaciones y despertar conciencia. Y canta canciones muy empoderantes para que niñas y mujeres sepan que está bien tener confianza en la propia imagen corporal. En mis libros, ¡ese es un buen ejemplo a seguir!”

Durante gran parte de este relato Sloss se coloca más bien de una perspectiva progresista, pero cuando cree oportuno, lanza un chiste sobre la vestimenta de Beyoncé: ante todo, actúa con sinceridad. Habiendo establecido su posición, en el siguiente fragmento, lleva su postura al otro extremo. Se podría decir que retrocede momentáneamente para ganar impulso:

33:18 (Voz de padre enojado) “¡Pero los niños la verán vestida con ropa sexy y luego querrán usar ropa sexy!” “¡No les compres esa ropa entonces... (risas) Tu hija de nueve años no tiene un empleo. Las únicas de nueve años con empleo son las que fabrican la ropa”, (el público se ríe pero con cierto pudor). “¡Oh, vayan a cambiar las cosas entonces!”.

El comediante hace reír a su público con un chiste que sabe que es inapropiado, para luego llamarlos hipócritas. Asume el papel del bufón, el loco, el insensato, que señala la falsedad, el fingimiento. “*No otra es la tarea del bufón: la del choque, la destrucción y la purga*” (Martínez-Alés García, 2018, p.4). Con el remate, Sloss coloca a la audiencia en la posición de aquellos que se sienten incómodos por las injusticias, pero que no hacen nada para cambiarlas. Una vez más, los pone en una situación de compromiso.

33:28 “Digamos que tus hipotéticos hijos usan ropa sexy (...) ¿qué mierda te importa? Son niños, se expresan de maneras raras e inusuales. Eso es lo que los hace puros” (...) “Pero los pedófilos, la gente verá a los niños con ropa sexy y entonces caerán en la tentación de ser pedófilos”. “Mmm, ¿no? Okey, la razón por la que no tengo relaciones sexuales con niños...” (Pausa) (risas) No, estoy de acuerdo, no debería tener que explicar esto pero lo hago por alguna razón. Así que permítanme ser bien claro. Las razones son: porque está mal, es un asco, es inmoral y no quiero. ¡No es por cómo se visten! Eso está muy bajo en la lista de razones (risas).

El comediante parece estar a punto de soltar una barbaridad, preparando a su audiencia para ello, pero finalmente concluye con un argumento lógico. Carga de tensión a su audiencia y luego culmina con una resolución apropiada. Se puede relacionar con la definición kantiana del humor: “*la emoción que surge de una expectativa primero forzada y luego convertida en nada*” (Kant, 1997, p.297).

Sloss alterna entre contar chistes cuestionables y presentar premisas polémicas que, sin embargo, culminan en remates cuidadosamente elaborados. De este modo, mantiene un equilibrio en su estilo de discurso y evita adoptar un enfoque siempre controvertido, porque esto podría llevar a una sobrecarga o saturación del público. Así, manteniéndose en el tópico pedofilia, con todo lo que eso conlleva, busca la perturbación y, a la vez, el desconcierto de su audiencia que no sabe hasta dónde el comediante puede presionar.

34:49 Solo porque puedes hacer que algo luzca similar a algo más, no significa que sea lo mismo y yo siempre notaré la diferencia. Es como la comida vegana, parece pollo, ¡pero sabe a culo! Y no en el mejor sentido (risas). No comparo pedófilos con veganos, ese no es el punto (risas)... porque los veganos son peores, ¡claro que sí! (Risas). Por supuesto, al menos los pedófilos no alardean al

respecto. ¡Y puedo llevar a un pedófilo a muchos más restaurantes!... Tendré que vigilarlo... (risas).

La comedia, como se mencionó previamente, muchas veces parte de un punto en el que prácticamente nadie coincidiría y, teniendo ese no-consenso previo, se avanza a toda marcha: aunque la comparación es naturalmente desmedida, por un momento se argumenta como si fuese un debate genuino. Se recordará que el humor negro se sostiene, en parte, en la presunción de que la persona que cuenta el chiste no considera seriamente lo que el chiste sugiere; sino mas bien, por el contrario, el espectador es capaz de comprender el pacto tácito y resolver el conflicto internamente. La pedofilia es sin dudas un tópico cuyo tratamiento tiene un grado bajo de aceptabilidad social si no se lo aborda desde un ambito serio y formal. A pesar de ello, Sloss parece salir ileso y continúa con la siguiente rutina.

35:39 No quería que el show se llamara así. No creo que mi humor sea tan negro. Soy consciente de que lo es. He recibido muchas quejas en mi vida... (risas) Pero es que eso me hace reír. Lo heredé de mis padres. Quizás es el hecho de que crecí en un hogar no muy normal, poco convencional. Tengo tres hermanos: dos menores varones y mi hermana Josie (haciendo una seña extendiendo la mano a la altura de la cadera). No es baja, está en una silla de ruedas. Pueden incomodarse cuanto quieran, eso no cambia los hechos... (risas) Josie tiene parálisis cerebral.

Aquí Sloss introduce el tema central del espectáculo, usando como disparador el propio nombre del show. Durante gran parte de esta rutina, que se extiende hasta el final, el tono se vuelve más sombrío. El comediante se permite hablar sin la intención constante de hacer reír a la audiencia.

36:02 Asumiré que no todos saben qué es. Para los que no saben, es una discapacidad con consecuencias diversas. Algunas personas con parálisis cerebral llevan vidas muy normales. Caminan y hablan, son muy felices. Josie está del otro lado. Tiene dos años menos que yo. No puede caminar ni hablar. Igual es una joven feliz y contenta. Quizás sea la más feliz que conozco. Su risa ilumina el lugar y sus pedos vacían una iglesia (risas). La gente se incomoda al hablar de discapacidad. Y yo sé por qué es, es porque no la viven todos los días.

Cuando el comediante efectivamente enuncia los remates de los chistes la risa ejerce de descompresor, se entremezcla con la distensión del nerviosismo. Es el momento

que el bufón le ofrece a su público un resquicio, una bocanada de aire para reír. El espectáculo funciona como una plataforma que el comediante utiliza, por un lado, para desahogarse contando su propia experiencia y, por el otro, para hablar un tema intrincado que muchas personas prefieren evitar.

37:01 La gente te dice que la discapacidad nunca es graciosa. ¿De qué carajo hablan? ¡La discapacidad puede ser hilarante! Solo asegúrate de estar del lado correcto de la risa. Si te ríes del discapacitado, felicitaciones, eres una mierda. Pero si te ríes con ellos, ¡qué dicha! Decir que la discapacidad nunca es graciosa para mí es deshumanizante. Dices que esa gente no puede hacer algo que tú sí y eso es reírte de la propia situación. Por supuesto que pueden serlo (graciosos), son seres humanos. Los que dicen que la discapacidad no es graciosa es porque les incomoda y no saben cómo manejar eso. En lugar de hacerlo racionalmente se dan el lujo de ofenderse en nombre de personas que creen más débiles, a quienes decidieron defender. Nadie les pidió eso. Mi hermana me ha hecho reír muy fuerte algunas veces. Nunca nos reímos de ella. Bueno, a veces sí. (Risas) ¡Pero ella nos ve reír y se une!

En este pasaje, Daniel explica, en otras palabras, la diferencia entre el tema de un chiste y el objeto de burla del mismo. Recurre al meta-humor para comenzar a preparar al público con una consigna clara: aquellos que se ofenden tienden a sentirse superiores, como ya había insinuado anteriormente, en formato de broma, al decir: "Si se ofenden, es porque ustedes están equivocados". Todo el principio del show es una construcción para sentar posición sobre los chistes posteriores. Hacia el final de este segmento, con la aclaración de que eventualmente se ríe de su hermana junto a su familia, vuelve a confirmar a través de la sinceridad que la comedia está presente en todos lados, porque las inconsistencias son inherentes a todos los aspectos de la experiencia humana.

37:50 La gente me dice cómo hablar. Yo digo que (Josie) tiene necesidades especiales. Eso me enseñaron a decir cuando nació. Necesidades especiales. "¡No puedes decir eso!". La conozco... (risas) y les aseguro que tiene necesidades especiales. Sus necesidades son muy especiales, exclusivamente suyas. Que incluyen mirar *Pingu* nueve horas del ¡puto día! (Risas).

El comediante, en este y otros tantos chistes, pone sobre la mesa las paradojas propias de lo que rodea a las personas con discapacidad. Y puede hacerlo libremente porque (en este caso) habla desde la cercanía y la comprensión del tema, y porque a lo

largo del show fue respaldando su legitimidad a partir de diferentes estrategias. Se podría afirmar que buena parte del espectáculo es una construcción del personaje que le otorga la validez y el reconocimiento, como cómico, necesarios para abordar temas más complejos cuando empieza a superar los 30 minutos de actuación.

38:51 Cuando yo tenía nueve años y ella siete conducimos al Norte de Escocia. Obviamente nosotros no, nuestros padres. Ella no sabe cambiarse el pañal, ¡pero si cambia de marcha carajo! (Risas). Íbamos al Norte de Escocia y tuvimos un accidente con el auto. La rueda delantera del auto de mi mamá explotó a 110 kilómetros por hora y nos fuimos a una zanja, volcamos tres veces. Mis padres de inmediato se dieron vuelta para ver si estábamos bien. Hasta ese momento, Josie nunca había estado en un accidente y no sabía cómo reaccionar. Cuando no sabe cómo reaccionar se remite a su archivo de recuerdos busca un incidente similar a ese y saca la reacción que tuvo esa vez. Casi siempre funciona de maravillas. Salvo esta vez... (risas). Porque para Josie lo más parecido a un accidente de autos... es una montaña rusa. ¡Y a la perra le encantan las montañas rusas! (Risas). El auto había volcado tres veces, mis padres giraron de inmediato para ver si estábamos bien y Josie dijo (levantando los brazos como en la montaña rusa): “¡Wooww! ¡Yeahh!” (Risas). El mejor día de su vida hasta entonces. La mejor montaña rusa en la que estuvo. Tres vueltas, sin aviso. ¿Es broma? ¡Qué locura! Nunca visto, ni siquiera con el *Fast-pass*. Estaba lista para más. Si sabía dónde estaban las cámaras iba a salir así: (saca la lengua y hace *fuck you*). Le encanta.

Este es uno de los chistes que provoca más risas en el público y, al mismo tiempo, expresa con mucha claridad que hablar sobre un tema de manera humorística no implica ridiculizarlo, sino más bien intentar procesarlo, asimilarlo de una manera alternativa y buscar la risa catártica. Sloss tiene una visión nítida de las imágenes que desea plasmar en la mente del espectador, y lo logra con un alto grado de detalle y narrándolo con una actuación enérgica, otorgándole la relevancia y el peso que esta temática merece.

40:22 Mientras tanto, yo, consciente de lo que había pasado, lloraba. Porque me había despertado y no era la casa de la abuela. Entonces mi padre sale del auto. Me alza. Mi madre sale del auto. No puede sacar la silla de Josie del baúl. Así que deberá levantarla como la pila de toallas que es... (La gente se ríe, pero incómodamente). ¡¿En nombre de quién se están ofendiendo?! No son ustedes. No soy yo. Se están ofendiendo en nombre de mi hermana. Mi hermana. Ella no se los pidió. Yo tampoco. Cuando se ofenden o reaccionan por cómo hablo,

inconscientemente me dicen que creen que la forma en que hablo de ella proviene de un lugar de maldad ira u odio. No tienen derecho a decirme lo que siento por ella. Sé muy bien que la amo. Así que la describiré como quiera. ¿Qué se creen? No se hagan los héroes. Entonces, mi madre levanta a la muñeca de trapo... (risas) Y caminamos al lado del camino por ayuda.

En esta sección, Sloss refuerza una vez más la idea que ha estado transmitiendo a lo largo de todo el espectáculo. Los dos chistes son bastantes similares en su construcción, pero en el primero la gente se ríe contenidamente y en el segundo la carcajada es más liberadora. Esto sucede porque Sloss prácticamente obliga a su público a no ofenderse. La velocidad del relato y esa falsa insensibilidad actúan también como motores que intensifican la carcajada del segundo chiste.

41:15 Por suerte un buen hombre venía detrás. Vio todo lo ocurrido. Acelera hacia nosotros para ver si estábamos bien. Un hermoso gesto, pero... imagínenselo desde su perspectiva. Vio un auto volar por los aires a 110 km por hora y caer en una zanja. Cuando ve a los pasajeros, ve a mi padre cargándome a mí que lloro, mientras mi madre acuna el cuerpo flácido de mi hermana, y el tipo grita: (desesperado) "¡Nooooooo!". Y mis padres se mueren de risa, quiero decir están desternillándose. Mi madre se reía tanto que tuvo que dejar a mi hermana discapacitada al costado del camino, como la madre más cruel que haya existido jamás e intentó explicarle al hombre: "¡Nooooo! (señalándola en el piso) ¡Ella siempre fue así! Así era la foto del antes también". Seguramente es la mejor persona con quien chocar, no puede ser más discapacitada... (risas) ¿En nombre de quién? ¡Cierren la boca!

La comedia de Sloss deriva de las paradojas que surgen de las situaciones propias de una enfermedad que causó mucho dolor a su familia; situaciones que por poseer episodios atípicos, si se trabajan con creatividad, se pueden convertir en una valiosa fuente de material humorístico. La angustia convive en armonía con la risa y como dijo Sloss: la discapacidad puede ser hilarante. Hacia el final de la anécdota, cuando el comediante tenía prácticamente cautiva a su audiencia, sorprende con un cierre provocador que refuerza su papel de bufón y su posición con respecto al humor negro.

42:28 Dos semanas después del accidente, era domingo, el Día del Señor. Lo recuerdo bien porque estaba muy entusiasmado con la escuela por primera vez, porque el lunes iríamos de excursión a un museo recién inaugurado. Y yo estaba

muy entusiasmado porque era un niño horrible y estaba listo para destruirlo (risas). Iba a robar cosas y patear al dinosaurio en el mentón. Iba a ser el mejor día de mi vida. Me acosté temprano, quería un día a toda energía, debía descansar.

Una vez más, Sloss detalla minuciosamente sus anécdotas, creando una imagen muy cuidadosa que posteriormente desmontará ante el espectador. El nivel de tono que le pone a la historia es similar al del viaje a Escocia.

43:03 Unas dos horas después, mi padre fue a mi cuarto, no para abusar de mí, (seña de decepción con su padre) (risas) y me dijo: “Hey amiguito, quería avisarte que llevaron a Josie al hospital. Mamá y yo queremos asegurarnos de que no estés jugando. Así que toma tus útiles y ve con los vecinos, portate bien, nos vemos mañana”. Al menos mi padre le quitó dramatismo. Por su enfermedad Josie suele ir seguido al hospital. Le dan convulsiones, ataques como de epilepsia. Seré sincero con ustedes, a veces lo que busca es un poco de atención (risas). Sabía que yo quería ir al museo. Sabía que yo debía descansar, ¿lo tuvo en cuenta? Le importó un carajo. Tenía que ser la diva, así que se fue a hacer lo suyo.

Sloss introduce chistes de pasada para restarle solemnidad a la historia, en esta ocasión retoma el chiste del enojo hacia sus padres por haber tenido una infancia sana y feliz. La anécdota continúa y, cuando se refiere a Josie, lo hace desde la perspectiva que él mismo vivió, como su igual, su hermano, con las peleas e irritaciones típicas. En general, cuando el comediante se refiere a Josie, lo hace con un matiz de dulzura que contrasta con el tono más insensible que adopta en otros temas.

43:46 Fui con los vecinos, que están acostumbrados. Pasa siempre. Toco la puerta y dicen: “¿Es ella?” “Y le digo: (con voz burlona) Sí es ella” (risas). A la mañana, bajo vestido, emocionado por lo de la escuela. Mi vecina está al pie de la escalera, llorando. Esto me toma por sorpresa porque tengo nueve años. La única adulta que vi llorar fue mi madre y esto no tiene nada que ver con el alcohol (risas) (...) Ella me mira y dice: “Daniel debes ir a casa”. Y yo digo: “Pero quiero una tostada”. Y ella: “¡Ve a tu casa!”. Y yo digo: “¡Vaya, no tienes tostadora!” (Risas). Cruzo la calle, mi madre siempre me hace tostadas. Trabaja desde casa, para la ONU, pero su oficina está en casa, estoy acostumbrado a verla allí. Pero no estoy acostumbrado a lo que veo al entrar a mi sala. Mi mamá está allí, mi papá volvió del trabajo. Tengo tías y tíos de toda Escocia. Mis abuelos del Norte, mis otros abuelos

del Oeste. Josie no está... Y allí mi mamá me dijo que mi hermana había muerto (la sala queda en pleno silencio).

Sloss inicia este fragmento con una narración relajada, incluyendo varios remates previos: con pormenores superfluos y chistes diseñados para despistar a la audiencia y aumentar el impacto de la historia principal. Cuando el comediante comparte la noticia de la muerte de Josie, como es de esperar, el silencio inunda la sala. La secuencia de chistes de su vida con Josie se narra en tiempo presente, como se explicará más adelante, con el propósito de intensificar la colisión. Precisamente, lo que el artista logra es, según sus planes, guiar o desconcertar las reacciones del público a través de la creación de diversos climas emocionales. Cuando parecía que se avecinaban remates similares a los del accidente automovilístico, el comediante toma un giro inesperado, invierte la expectativas de las personas que lo están oyendo que, al no saber cómo reaccionar, eligen el respetuoso silencio.

45:07 Ahora. Obviamente una parte importante de mi vida, pero seré sincero, no recuerdo mucho de ese día. Según mis padres caí al suelo y lloré unos cinco minutos. A los cinco minutos me levanté, me puse la mochila y pensé: lo del museo va a ser raro. Quería ir a la escuela pero mis padres dijeron: "No imbécil hoy no habrá escuela. Nos quedaremos aquí y lloraremos más de cinco minutos, psicópata. ¿Te parece gracioso? Sí Hitler, así es". Quería irme de la habitación, no porque quería ir a la escuela sino porque ya no quería estar allí, porque en ese momento ya no reconocí a mi familia. No por el enorme agujero que dejó mi hermana, sino porque tengo una familia muy graciosa. Muy graciosa. Me han llamado imbécil desde los cinco años. Así es mi familia. Si amas a alguien, lo insultas una y otra vez hasta que se odian a sí mismos y necesitan que los amen aún más (risas).

La gente, aún incómoda, ríe para descomprimir toda la tensión que el comediante generó. Sloss sigue adelante y vuelve a usar un tono que por momentos se torna nostálgico, debido a que narra episodios de su ya lejana infancia. Por otro lado, vuelve a hacer hincapié en la dinámica de su familia y en cómo, a pesar de ello, el humor no surgió en ese caso. Si se recupera la fórmula de Woody Allen "*Comedia = tragedia + tiempo*", faltaba en esa situación, justamente, el último factor.

45:59 Y en ese momento ninguno era gracioso. Mi madre, la persona más graciosa del mundo, nada. Mi padre, muy seco. Siempre sarcástico y ahora, nada. No lo soporté. Joven e ingenuo, decidí asumir el control. Intenté contar chistes.

Hacer imitaciones. No funcionó. Público difícil... (risas). Mi madre, ella lo recuerda con mucha alegría, dice: "En ese momento supe que serías comediante". Lo cual es una hermosa mentira. Mi padre se acerca más cuando dice que en ese momento supo que sería comediante porque Josie había muerto pero yo insistía en ser el centro de atención (risas).

La gente del público ríe cuando se da la pauta, lo que brinda cierta anestesia a la convulsión del espectáculo. Por otro lado, Sloss vuelve a adoptar la figura del comediante soberbio, manteniendo esa ambigüedad característica de su personaje.

46:53 Aún hay algo de tensión en la sala (risas). Solo pido unos segundos más. Esta es mi parte favorita del show. Todos con el culo fruncido. Cuando dije: "Ese es el momento en que mi madre dijo que mi hermana había muerto" (imitando el pensamiento del público): "ohh, ¿qué hacemos?, ¿nos reímos? ¡No se atrevan a reírse! No se atrevan carajo. ¿Qué hago? No me mires, estoy llorando. ¿Qué hago, miro hacia abajo? No mires hacia abajo, allí está ella. Carajo... (risas) La verdad de Indiana tenía razón. La primera parte es genial pero al final cae".

Sloss aprovecha la tensión que ha creado en su audiencia y se regodea en ella. Continúa explorando a través de la autorreflexión sobre su comedia, en este caso burlándose de su propio público. Luego inserta otro *callback* que conecta con el principio del show donde todo era diferente: ni Sloss ni el público se habrían olvidado de nada.

47:55 No se sientan mal por su reacción. Se entiende. Armé y conté ese chiste para que supieran que mi hermana murió al final. Seré sincero. Yo hace años que lo sé... (Risas). Tengo 27. Ella murió cuando yo tenía 9. Son 18 años matemáticos. He llorado, reído. He hecho todo. Me gusta contarla así porque la verdad, me da nostalgia sádica. Me callo en ese momento y ustedes: (cara de pánico). Y pienso: ¡Yo recuerdo también eso! Es porque esa reacción es mejor que otras. Sé que es con buena intención pero los "lo siento" son peores. "Mi hermana murió". "Dios, lo siento". Soy británico. Si se disculpan, me disculpo. Es un reflejo. La intención es buena. Pero no sirve. En el futuro, cuando pierdan a alguien... les pasará, alerta *spoiler*: todos los que aman morirán algún día y no pueden hacer nada al respecto, salvo morirse antes. (...) No sufran ustedes, que sufran ellos. Qué divertido.

En este punto, Sloss revela sus trucos y se vuelve nuevamente honesto con su público. Luego de esta sección, cuenta otra gran anécdota sobre la relación entre humor y muerte⁸, que le sirve para seguir argumentando sobre la premisa de que el humor es una de las tantas herramientas para superar un momento arduo. Nuñez Florencio (2016) en su artículo “¿Existe el humor negro en la cultura española?” sostiene: “*Podría decirse, cuanto más cruel, cuanto más macabra es la realidad que se retrata o se recrea, más incontenible resulta la tendencia a usar el humor como lenitivo*”. Reflexiona Sloss:

55:47 Lo opuesto a la tristeza no es la risa. Felicidad es lo opuesto a la tristeza. La risa es una reacción, puede existir en ambos casos. Si lidian con la tristeza penando y llorando... felicitaciones. Qué bueno que les sirva. A mí no. Si lloro de tristeza me siento como la mierda, es peor, no mejor. La risa me da alegría. Me hace mucho más feliz. Uno se ríe más cuando vuelve del otro lado de la tristeza.

El comediante adopta un tono serio para concluir con uno de los principales argumentos en los que basa su espectáculo. Es importante recordar que el humor no solo opera a nivel emocional, sino que también funciona como un poderoso estrado para transmitir ideas mientras los oyentes bajan sus barreras conscientes. Vale destacar, por otro lado, cómo introduce la dimensión subjetiva e incluso podría decirse pragmática del humor, debido a que subraya que cada individuo tiene el derecho de afrontar dificultades de una manera propia, y entre ella se incluye la comedia.

56:03 Les dejaré un ejemplo. Después de la muerte de Josie, yo tenía 13 años y era el aniversario. Sucede todos los años y en casa estamos tristes al recordar esta vida que terminó tan pronto. Subo a ver cómo está mi mamá. Y ella está, ustedes saben, como es de esperar. Está en un cuarto, rodeada de flores y tarjetas, llorando. Llora como llora una madre que perdió a su hijo. No sé qué hacer. Tengo 13 años. No tengo la madurez emocional para afrontarlo. Ni siquiera ahora la tengo. No sé qué hacer. Hago lo que hacen los británicos, una taza de té. Le haré una taza de té, la abrazaré y se sentirá mejor.

Para cerrar el show, Sloss opta por un último chiste que le da un cierre a todo el desencadenamiento de razonamientos: “Les dejare un ejemplo”, una de las tantas herramientas estudiadas por la retórica desde la época de los griegos. También emplea frases que remiten a imágenes tan fuertes como conmovedoras como llorar en un cuarto

⁸ Si bien por temática aplica al tipo de análisis, por extensión y por tratarse de una rutina que se apoya bastante en la actuación, no conviene su transcripción.

rodeado de flores o llorar como una madre que perdió a su hijo, en contraste con los remates.

56:51 Estoy por salir de la habitación y me doy cuenta de que mi madre llora pero con risas. Le caen lágrimas por las mejillas y yo pienso: (agarrándose el entrecejo) Mierda, se volvió demente (risas). Tendré que llevarla a un geriátrico. Tengo 13 años, no puedo pagarlo (risas). Hacerla matar es más barato (risas). Si voy a hacerla matar, no lo hará un doctor raro. Lo haré yo (risas). Me trajo a este mundo, yo la sacaré de él. Es el trato que hicimos y que ella ignora (risas). Si voy a matarla no la asfixiaré. Tiene mucha fuerza en el tronco. Lo mejor es como a un perro viejo. Cuando ya esté de última, la llevaré a una larga caminata, a su lugar favorito en la playa. Volvemos a casa, una copa de vino, un filete: “¿Qué es todo eso?” “¡Nada! (Risas)”. La llevaré afuera. Dejar que mire el atardecer y cuando esté por terminar el mejor día de su vida... (con mucho pesar saca un arma y le dispara). Buscaré una madre nueva parecida antes de que vuelva mi padre a casa (risas)...

Sloss juega con la creación de una imagen que se vuelve cada vez más absurda, otorgando profundidad a un razonamiento que desafía la lógica convencional, pero que, en su propia irracionalidad, cobra sentido, decorando la antesala de lo que será el final del show.

58:01 No sé por qué mi madre se reía, ¿qué puede ser tan gracioso? Muere de risa, ¿qué es tan gracioso? Me pone un ramo de flores en las manos. Y yo.. (confundido) “¿flores...?” (Risas). (Toma la supuesta tarjeta de las flores y lee en voz alta): “Para mi querida Jennifer. Te amo con todo mi amor. Los últimos cuatro años fueron los mejores de mi vida. Por el resto de nuestras vidas juntos. Tuyo para siempre, Michael. Creo que estas no son para nosotros” (risas). Y, entre carcajadas, mi madre logra decir: “No, pero ¿imaginas qué dice la tarjeta que recibió Jennifer?...” (Risas). Señoras y señores, un placer. Soy Daniel Sloss, muchas gracias.

Este chiste pone punto final a la narración de la situación traumática y dolorosa que Sloss vivió junto a su familia y que, en parte, asimiló gracias a la comedia. Cobran sentido por fin sus reflexiones sobre el humor negro, y sus asuntos derivados, que fue presentando a lo largo del desarrollo del show. Aquello que en el pasado había sumido a su familia en el silencio, finalmente con el paso del tiempo, les acercó anécdotas risibles y catárticas sobre situaciones que, tal vez, no hubieran podido digerir de otra manera. El espectáculo concluye

con el público aplaudiendo entusiastamente, tal como ocurrió al inicio. El bufón, finalmente, cumplió su cometido.

7. Conclusiones

En el comienzo del trabajo se partió de la premisa de que no existen temas de los que no se puedan hacer chistes. Siguiendo esta presunción, todo tópico es susceptible de ser transformado en materia humorística y, consecuentemente, inducir la risa si previamente se analizan y se tiene dominio de ciertos aspectos del acto comunicativo. Entre estos factores se pueden nombrar la legitimidad o autoridad que tiene una persona en determinado contexto para hacer un relato humorístico, su posición con respecto al tema que aborda, así como la manera en que propone una ruptura de la lógica, desafiando las expectativas del público y evitando caer en los senderos trillados de lo risible. En última instancia, la percepción de la gracia u ofensividad de un determinado chiste está influenciada por la persona que lo cuenta, el contexto en el que se narra y la manera en que se presenta.

Por otro lado, se conjeturó que limitar el concepto de humor negro a una herramienta de humillación y menosprecio, y, a su vez, optar por intentar desterrar todas aquellas ocurrencias que generan incomodidad o molestias, probablemente no resuelva los dilemas que verdaderamente existen y asedian a una comunidad. Además, esto implica renunciar a otras ventajas que el humor negro puede ofrecer a las personas: se sacrifica en lo grande en pos de la ganancia en lo pequeño. Es conveniente entonces revisar cómo se han desarrollado estos aspectos a lo largo del trabajo y qué reflexiones se han alcanzado.

En el primer capítulo se exploraron qué características y pactos de lectura presenta el género que permite al comediante hablar de temáticas cuyo grado de aceptación social, desde una perspectiva humorística, es en apariencia débil. Estas características incluyen la ruptura de la cuarta pared, la búsqueda de una conexión con el espectador a través de la identificación y la honestidad, y un estilo desprovisto de excesos ornamentales, ligado al propio origen del género.

Además, se destacan sus pactos de lectura tales como la autoficcionalidad, la construcción de un discurso como desencadenamiento sucesivo de premisas y razones, su utilización particular de los lugares comunes, la explotación de la figura del bufón y la figura del antihéroe, así como la capa de meta-humor que suele impregnar la narrativa. Todos estos recursos que el género pone a disposición son los medios que el comediante, si los

domina, puede utilizar estratégicamente para alcanzar su fin: la risa. Sin ella, se recordará, no se trata de un espectáculo de *stand-up*.

En el segundo capítulo se exploró cómo el humor, y en especial el humor negro, no se limita simplemente a una cuestión de ocio banal, dejando al repertorio de los asuntos incómodos y complejos a cargo de la solemnidad y las lágrimas. Por el contrario, la comedia se transforma en una de las tantas maneras de enfrentarse a las angustias, los miedos y lidiar con situaciones dolorosas, tanto para el bufón como para quienes ríen con él. Por otro lado, se vio cómo el humor tiene una gran capacidad de captación de atención, de transmisión de ideas y, por consiguiente, se convierte en una herramienta política altamente persuasiva, tanto para desafiar lo sagrado o el orden establecido como para reforzarlo, según se desee.

Asimismo, se ha indagado la noción de que hacer chistes sobre un determinado asunto no necesariamente implica burlarse de ello, sino que supone resaltar las particularidades, inconsistencias y cuestiones sin resolver, utilizando estas aristas como materia prima y punto de partida. Es posible encontrar bromas en las que el tema del chiste y el objeto de burla sean el mismo, pero también existen chistes en los que, siguiendo las palabras de Freud, se golpea la alforja pensando en la mula. Cuando un comediante busca desafiar las previsiones del público y proponer algo novedoso para provocar risas sin herir sensibilidades, es más probable que adopte esta segunda postura.

En el tercer capítulo, se examinaron las características de los intentos de restringir la risa en la época contemporánea. Entre ellas se pueden destacar la compresión y simplificación de los argumentos, y la extirpación del contexto enunciativo de las obras, dos fenómenos que se deben a la tendencia generalizada de expresar la opinión sobre cualquier tema incluidos, por supuesto, los espectáculos de comedia.

También se abordó la cuestión de la ofensa y su conexión con los sentimientos de las personas, los cuales al ser presumiblemente indiscutibles, pueden dar lugar a la formación de una sociedad intolerante en la que el debate, e incluso el sencillo diálogo, se ven perjudicados. Finalmente, se analizó cómo la cultura de la cancelación puede dar lugar a un enfoque que induce al espectador a clasificar el contenido que consume en términos de bondad y maldad, evitando así tener que afrontar las contradicciones inherentes al humor y escondiendo los pecados bajo la alfombra.

A continuación, todas estas ideas, que podrían resultar en apariencia abstractas e inconexas, toman forma y se materializa su aplicación en el caso de estudio elegido para

este trabajo. En el análisis, se puede observar cómo Sloss empleó una amplia variedad de herramientas y estrategias que el pacto de lectura implícito del género le brinda, generando risas a partir de temas que, por su naturaleza, no suelen relacionarse directamente con el humor, sino todo lo contrario.

Entre esas herramientas se observó cómo se recurre con frecuencia al meta-humor, tanto para lanzar premisas o remates, para construir la propia narración del relato, para mitigar o atenuar el potencial efecto ofensivo, como para sincerarse con la audiencia. Por otro lado, se pudo observar cómo Daniel construye su legitimidad a partir de las contradicciones que el humor le permitió explotar. Lo hizo valiéndose de la autoficcionalidad de su personaje, alternando entre romper la identificación del público en ciertas ocasiones y acercarse a través de la figura del antihéroe en otras. En esa misma línea, en algunos casos, adoptó perspectivas con conciencia de su lugar de privilegio, mientras que en otros, adoptó un enfoque completamente opuesto.

Asimismo, se observó cómo el artista construyó muchos chistes siguiendo una estructura argumentativa, empleando premisas, razonamientos, ejemplos y comparaciones. Además, recurrió a estereotipos y conocimientos compartidos por la audiencia como punto de partida para sus chistes. También el escocés puso en cuestionamiento y luego cercioró su lugar de bufón.

Por otro lado, se puede afirmar que el show fue una catarsis colectiva sobre los temas insondables que propuso el comediante. Sloss experimenta con la tensión que provoca en su público, la lleva a sus extremos y luego la disipa. Se recordará que, según Freud, el chiste tendencioso dispone de fuentes de placer a las que el chiste inocente no tiene acceso alguno. Es probable que la audiencia se haya sentido durante el show más conmovida e involucrada que si se hubiera tratado de una serie de bromas sin sustancia. A su vez, en relación con el alivio, en la misma historia se narra cómo el humor se convirtió en una de las herramientas que surgió en su propia familia para enfrentar el dolor, y es la misma que el comediante en particular, según afirma, elige para superar las situaciones difíciles que la vida le presenta.

A nivel cognitivo, además, Sloss no se quedó atrás. Emitió críticas profundas hacia la cultura estadounidense, especialmente hacia su ala conservadora. Lo mismo ocurrió con los chistes dirigidos a la Iglesia Católica. Con el chiste sobre Beyoncé, por ejemplo, cuestionó a aquellos individuos retrógrados que emiten críticas despiadadas a la hora de evaluar a las artistas mujeres, destacando cómo se preocupan más por la vestimenta que

eligen utilizar que por el hecho de que sean figuras ejemplares para miles de personas. Finalmente, no se puede pasar por alto que durante 30 minutos abordó la cuestión de convivir con una persona con una discapacidad como la de Josie y, a continuación, lo que implicó afrontar su muerte.

El humor negro permite confrontar temores, incompreensiones, angustias y situaciones afligentes. De esta manera, expone a los espectadores a disparates y absurdos que permiten distanciarse por segundos de la desgracia. Luego de este recorrido, se podría decir que Sloss tuvo la "fortuna" de que nadie con mala fe notase que dice aquellas cosas que no se pueden decir, aunque sí recibió muchas críticas, tal como afirma en el especial. Muchos de los chistes presentes en este espectáculo podrían, si se le despoja el contexto y se interpretan con insidia, ser mucho más polémicos que rutinas de otras personas que fueron objeto de cancelación debido a las quejas en redes sociales por parte de un grupo considerable de personas.

El humor negro en el *stand-up* no es para todo el mundo, ni en todos los momentos de su vida, ni para todas las situaciones: cada persona tiene derecho a elegir qué consumir y qué no, de acuerdo a sus propias preferencias y sensibilidades. Pero esto no significa que se pueda someter lo risible a un lineamiento ético que fomente la autocensura, sin permitir al comediante hacer reír a su público ni explorar la propia expresión artística. Este trabajo parte de la premisa de que todas las cuestiones humorísticas, sin ser suprimidas, deben ser objeto de debate y análisis para construir una sociedad más comprehensiva.

Los chistes que recaen en ciertos lugares comunes, estereotipos y mecanismos gastados, con el paso del tiempo y a medida que la sociedad muta sus apreciaciones, dejan de ser percibidos como graciosos, porque se producen quiebres en las lógicas, los sentidos y en las expectativas del público. Entonces no es que no se pueda hacer chistes sobre ciertos temas, sino que en determinado momento ciertas perspectivas evidentes y repetitivas sobre determinados asuntos simplemente dejan de causar risa. Queda en manos del comediante dar con una veta humorística inédita, un punto de vista original, fresco, ilógico, donde pueda avanzar, o simplemente abandonar algunos tópicos hasta dar con dicho componente.

Juzgar o señalar a las personas que hacen o se ríen de chistes de humor negro no hace a nadie mejor persona. Por el contrario, se recordará que cuando todo está mal nada está mal. Tal actitud puede exponer a los individuos al riesgo de no ser capaces de desarrollar un pensamiento crítico para oponerse ante razonamientos genuinamente peligrosos o reprensibles, ni desarticular discursos de odio.

Un chiste de humor negro es apropiado siempre y cuando, aunque parezca redundante, realmente sea un chiste. No es válido emitir declaraciones controvertidas y refugiarse en la excusa de que “era solo una broma” ante una posible crítica. Para que exista humor, debe haber una ruptura, una contradicción, un punto de vista fuera de lo común, como se ha desarrollado a lo largo de este trabajo. Cuando una declaración se disfraza de comedia pero en realidad busca humillar a alguien sin la intención de provocar risa, surgen los problemas. Sin embargo, la censura tampoco es la solución en estos casos. Lo que se promueve aquí es siempre la adopción de un enfoque crítico y en ello reside la importancia de tener la capacidad de analizar un enunciado con todas las herramientas que se han desarrollado, pudiendo distinguir cuando algo puede ser entendido o interpretado como un chiste y cuando no.

Este trabajo no tiene la intención de abordar todas las facetas del humor negro, sino que busca ser una contribución académica introductoria para estimular una reflexión sobre algunos aspectos de este fenómeno. El objetivo es, entonces, fomentar el diálogo y, de esta manera, promover la construcción de una sociedad más tolerante, más democrática y, desde luego, más risible.

8. Bibliografía

- Álvarez-Insúa, A. (2007) *Freud y Bergson. El chiste y su relación con lo social*. Instituto de Filosofía (CSIC). Centro de Humanidades y Ciencias Sociales, España.
- Angenot, M. (2010) *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Baulenas i Setó, M. (2011) *El monólogo humorístico: fuente de referentes socioculturales en el aula de E/LE*. Màster de Recerca en Didàctica de la Llengua i la Literatura. // Màster, Universitat de Barcelona.
- Barba, A. (2016) *La risa canibal: Humor, pensamiento cínico y poder*. Editorial: Alpha Decay. Barcelona.
- Bergson, H. (1986) *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid: Orbis.
- Breton, A. (2007) *Antología del humor negro* Editorial Anagrama. Barcelona, España.
- BRÔNE, G., K. Feyaerts y T. Veale (2006) Introduction: *Cognitive linguistics approaches to humor, Humor*. International Journal of Humor Research, vol. 19, nº 3, pp. 203-228.
- Castellón Alcalá, H. (2008). *Los monólogos. Algunas notas para su análisis* en Moreno Sandoval, Antonio (coord.). El valor de la diversidad (meta)lingüística: Actas del VIII congreso de Lingüística General.
- Castro, Sixto J. (2011). *El chiste como paradigma hermenéutico*. Diánoia, 56(67), 87-111.
- Charaudeau, P. (2009) *Análisis del discurso e interdisciplinariedad en las ciencias humanas y sociales* en Puig L. El discurso y sus espejos, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Charaudeau, P. (2006) *Des Catégories pour l'Humour*. Questions de communication.
- Eco, U. (2006) *El nombre de la rosa*. Editorial Sol 90 Traducción de Ricardo Pochtar
- Fernandez Mouján, P. (Febrero 2, 2023) *Pablo Fábregas: "Todos nos creemos muy modernos hasta que vemos un video de Niní Marshall"* Télam Digital. Disponible en: <https://www.telam.com.ar/notas/202302/620756-pablo-fabregas-teatro-stand-up-humor.html>
- Freud, S. (1905) *El chiste y su relación con lo inconsciente*. En Obras Completas, Buenos Aires: Amorrortu, Vol. VIII, 1995.
- Freud, S. (1927) *El humor*. En Obras Completas, Vol. XXI, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1991.
- Gimferrer, P. (Enero 22, 2018) *Hay monólogos en Netflix más caros que un episodio de Juego de tronos* La vanguardia Disponible en:

<https://www.lavanguardia.com/series/20180122/44212624416/netflix-especiales-de-comedia.html> última consulta: 17/06/2023

Goffard, N. (2018). *Paisajes tópicos Del lugar común a los lugares comunes en la fotografía contemporánea (chilena)*. Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe, 15(2), 150-167. <https://dx.doi.org/10.15517/c.a..v15i2.34646>

Jaramillo Velez, R. (Septiembre 24, 1989) *El exilio y la muerte de Freud* Magazin Dominical de El Espectáculo.

Kant, I. (1997). *Crítica del juicio*, Ed. y Trad. de Manuel García Morente, Madrid, Austral.

Kreichman, R. F. (2000). *Humor: deconstrucción y dialogicidad* en J. J. Bustos Tovar et al. (Ed.) Lengua, discurso, texto. (I Simposio Internacional de Análisis del Discurso).

Izcara, S. (2014). *Manual de investigación cualitativa*. Fontamara, México DF, México.

Leacock, S. (1935). *Humor: Its Theory and Technique*. New York: Dodd, Mead.

Luna Sandoval, A. (2013) *HUMOR NEGRO: Una aproximación Estética*. Universidad de Chile Facultad de Artes

Mihura, M. (1998) *Mis memorias*, Madrid: Temas de hoy.

Martin, S. (2007) *Born Standing Up*. Scribner A Division of Simon & Schuster, Inc.

Martínez-Alés García, D. (2018) *Decir lo que no se puede decir: la gracia y la desgracia de un chiste difícil*, en Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Monográfico 2.

Martínez-Alés García, D. (2015) *El monólogo cómico español como género autoficcional: apuntes para una poética*. Tesis doctoral inédita leída en la Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras.

Marraud, H. (2018) *No es lo que parece y además puedo explicarlo*, en Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Monográfico 2.

McGraw, P., & Warren, C. (2015). *Differentiating What Is Humorous From What Is Not*. A. P. Association, Ed. Journal of Personality and Social Psychology

Medrano, C. (2018) *Ofenderse por todo: reflexiones sobre la piel fina*. La Razón. Disponible en: <https://www.larazon.es/familia/ofenderse-por-todo-una-eleccion-personal-HK18215615/>

Musitano, J. (2016) *La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos*. Acta Literaria Conicet UNR.

Norris, P. (2021). *Cancel culture: Myth or reality?*. The Political Studies Association.

Nuñez Florencio, R. (2016) *¿Existe el humor negro en la cultura española?* Revista de Libros. Disponible en:

<https://www.revistadelibros.com/existe-el-humor-negro-en-la-cultura-espanola-i/>

Perceval, J. (2018) *El humor no tiene límites, lo tienen que tener las personas que practican el humor*. Universitat Autònoma de Barcelona.

Paz, Y. B. (2016) *Humor, discurso y argumentación: Cuando el comediante es el filósofo*. Hispanic Studies Faculty Publications. 3.

Quezada-Figueroa, A. (2016) *Antología estética del humor negro: la risa como toma de conciencia, medio de reflexión y praxis colectiva*. Papeles de filosofía. Asociación Mexicana de Estudios en Estética, México.

Romero Reche, A. (2008). *El humor en la teoría sociológica postmoderna*. Granada, España: Editorial de la Universidad de Granada

Rodríguez Santos, J. M. (2017) *Imagen social e identidad en el monólogo cómico*, en Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 1 51-68. DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2017.1>

Rozen, C. (Marzo 24, 2023) *Agustina Aguilar, stand up con sello propio*. Turismo Cero. Disponible en: <https://www.turismocero.com/entrevistas/stand-up-con-sello-propio.htm>

Samaja, J. (2021) *Licencia para matar (de risa) Identificación narrativa y diferencia epistemológica entre productor y receptor del efecto cómico*. En Arruinando chistes, Panorama de los estudios del humor y lo cómico / Damián Fraticelli, Mara Burkart; Tomás Várnagy.

Siurana Aparisi, J. (2013) *Los rasgos de la ética del humor. Una propuesta a partir de autores contemporáneos*. Veritas, Revista de Filosofía y Teología, Casablanca, Chile.

Urbina Fonturbel, R. (2018) *El humor en la publicidad desde la perspectiva de la retórica y el análisis del discurso*. Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Monográfico 2.

Torres, S. (2023) *Hermano Lobo: los aullidos de un humor siempre amenazado*. Makma, revista de artes y cultura contemporánea. Disponible en: <https://www.makma.net/hermano-lobo-centre-cultural-la-nau/>

Varnagy, T. (2021) *Filosofía y humor en Arruinando Chistes: panorama de los estudios del humor y lo cómico* / Damián Fraticelli, Mara Burkart; Tomás Várnagy.

Virginia Woolf, una escritora de vanguardia (Enero 25, 2020) Ministerio de cultura Argentina, recuperado de: <https://www.cultura.gov.ar/virginia-woolf-una-escritora-de-vanguardia-8683/>

Veira, J. (2017) *Las teorías del humor y el cambio cultural*. Revista Oficial da Sección de Psicoloxía e Saúde do COP, España.

Zinoman, J. (Febrero 16, 2021) *Writing Native American Stand-Ups Into the History of Comedy*. New York Times. Disponible en:
<https://www.nytimes.com/2021/02/16/arts/television/native-american-comedy.html>

Žižek, S. (2015) *Mis chistes, mi filosofía*. Editorial Anagrama Barcelona.

8.1 Otras referencias

Apatow, J y Bonfiglio, M. (2022) *George Carlin's American dream* (Serie documental) HBO; Rise Films; Apatow Productions.

Barraza, J. (2022) *Garabato Controlado* (Especial de comedia) Mina producciones.

Birbiglia, M. (2017) *Thank god for jokes* (Especial de comedia) Netflix.

Burnham, B. (2013) *What* (Especial de comedia) Producer: Christopher Storer

Burnham, B. (2016) *Make Happy* (Especial de comedia) 3 Arts Entertainment Attic Bedroom

Degeneres, E. (2018) *Relatable* (Especial de comedia) Netflix.

C.K, Louis. (2010) *Hilarious* (Especial de comedia) Productores: Louis C.K., Shannon Hartman, Michelle Caputo

C.K, Louis. (2013) *Oh my God* (Especial de comedia) HBO Series.

Gervais, R. (2010) *Out of England 2* (Especial de comedia) HBO Series.

Gervais, R. (2022) *Supernature* (Especial de comedia) Netflix.

Lakerman, A. (Anfitrión). (2019-presente) *Comedia*. [Podcast]. Spotify.
<https://open.spotify.com/show/0Ak32ax3yFOH7bpBPHPQ6s?si=471ee1e2dca64c04>

Leon, J. (2018) *Estas son las reacciones a los chistes sobre gitanos de Rober Bodegas*. (Video entrevistas) El País,. Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=SN63eQa_UvU

Saborido, P. (2015) *El humor es identificación en Peter Capusotto y sus videos*. Temporada 10. Productores: Ultrabit. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ufrNzCDd5k4>

Schumer, A. (2023) *Emergency contact* (Especial de comedia) Netflix.

Seinfeld, J. (2014) *Comedians in cars getting coffee* (Talk-Show) Sony Pictures Television.

Silverman, S. (2017) *A speck of dust* (Especial de comedia) Netflix.

Sloss, D. (2012). *It's only a story* (Video). Conferencias TED. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=8a-UUhW7-HU&t=1s>

Sloss, D. (2018) *Jigsaw* (Especial de comedia) Netflix.

Sloss, D. (2018) *Dark* (Especial de comedia) Netflix.