



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

LA CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DE LA IDENTIDAD DE  
GÉNERO FEMENINA EN EL MONÓLOGO HUMORÍSTICO  
SUBVERSIVO

Esther Linares Bernabéu



Tesis **Doctorales**

UNIVERSIDAD de ALICANTE

Unitat de Digitalització UA

Unidad de Digitalización UA

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría  
de la Literatura

**LA CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DE LA IDENTIDAD DE  
GÉNERO FEMENINA EN EL MONÓLOGO HUMORÍSTICO  
SUBVERSIVO**

ESTHER LINARES BERNABÉU

Programa de doctorado en Filosofía y Letras  
(Estudios Lingüísticos)

Tesis presentada para aspirar al grado de  
DOCTORA POR LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Mención de doctorado internacional

Dirigida por:

Dra. Leonor Ruiz Gurillo

Alicante, 2020

Esta tesis se inscribe dentro del proyecto Humour de género: Observatorio de la identidad de mujeres y hombres a través del humour (GRIALE OBSERVA), dirigido por la doctora Leonor Ruiz Gurillo y financiado por la Generalitat Valenciana (PROMETEO/2016/052).



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

*A mi familia.*

*A Kiko, in memoriam.*



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante





Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

## Agradecimientos

Esta tesis supone el broche final de uno de los periodos más felices y enriquecedores de mi vida. Ha sido una etapa de aprendizaje constante y de maduración, tanto a nivel académico como personal, en la que he estado siempre muy bien aconsejada y acompañada. Así pues, quisiera dar las gracias a todas las personas que creyeron en mí y que me han apoyado durante todo este tiempo.

Considero imprescindible iniciar este agradecimiento reconociendo la gran labor de mi directora de tesis, Leonor Ruiz Gurillo. A ella le debo el que esta investigación se haya convertido en una realidad, materializada en la tesis que el lector tiene entre sus manos. Este trabajo no hubiese sido redactado de no ser por su plena confianza en mí y por su apoyo para ir, poco a poco, creciendo como investigadora. Sinceramente, me considero una afortunada por haber podido realizar la tesis bajo la tutela de la profesora Ruiz Gurillo, quien ha superado con creces el papel de maestra. Gracias, Leonor, por todas las lecciones académicas y humanas que me has impartido a lo largo de estos años sobre la importancia del rigor, la perseverancia y la humildad en la investigación; sobre la seriedad, la entrega y el compromiso en la docencia, así como acerca del valor de la generosidad, la resiliencia y la positividad en la vida. Sin duda, eres para mí una fuente de inspiración y un espejo en el que mirarme.

Tampoco puedo olvidarme de la familia GRIALE. En especial, quisiera dar las gracias a Larissa Timofeeva por haber estado a mi lado desde el primer día, animándome a participar en todas las actividades académicas que han ido surgiendo como un miembro principal del equipo. Gracias, Larissa, por convertirte en mi hermana académica y hacerme sentir que formaba parte de esta familia desde siempre. Agradezco también a María Belén Alvarado sus palabras de ánimo durante esta vorágine investigadora y su ayuda inestimable cuando me inicié como docente universitaria. Asimismo, deseo expresar también mi agradecimiento a José Joaquín Martínez Egido por contribuir a mi crecimiento como docente con todos sus consejos cargados de años de experiencia en el aula y, sobre todo, por recordarme el valor del tiempo en la vida.

Igualmente, extendiendo este agradecimiento al resto de compañeros del Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura por acogerme estos años y estar ahí siempre que lo he necesitado. Especialmente, quisiera agradecer el respaldo de Isabel Santamaría, Susana Pastor, Mar Galindo, Ruth Lavale, Angela Mura, Carmen Marimón, M<sup>a</sup> Antonia Martínez, Dolores Azorín, Jorge Fernández, Francisco Chico, Benito García, Davide Mombelli y, sobre todo, el apoyo de María Méndez, por sus consejos y por todos los buenos momentos fuera del contexto universitario.

No puedo tampoco dejar de agradecer la inestimable ayuda prestada por Francisco Yus, quien me dio las herramientas digitales para manejar la gran cantidad de bibliografía que ha supuesto esta tesis. Gracias, Paco, por haber estado siempre disponible para charlar y debatir sobre humor verbal, ironía y *stand-up comedy*. Echaré de menos los correos electrónicos matinales con el artículo de los domingos en *The Guardian*.

Por último, agradecer a todo el personal del Instituto Universitario de Investigación en Estudios de Género el esfuerzo y el apoyo que me han dado en este tiempo para llevar a cabo mi tesis dentro del proyecto “Humor de género: Observatorio de la identidad de mujeres y hombres a través del humor (GRIALE OBSERVA)”. En especial, gracias a Cristina Camuñas por su profesionalidad y, sobre todo, por su paciencia para gestionar todos los trámites de los viajes que he realizado durante estos años de beca.

Más allá del ámbito universitario, necesitaría una segunda vida para agradecer a mi familia todo lo que ha hecho por mí para que yo pudiera realizar esta tesis. Gracias a mis padres, Félix y M<sup>a</sup> Rosa, y a mi hermano Ángel por estar ahí cuando empezaban a fallarme las fuerzas, por todos los viajes al aeropuerto — que no han sido pocos —, por acompañarme adonde hiciera falta para ver ese monólogo que yo necesitaba para no sé qué cosa llamada “corpus”, por cuidarme mientras yo tenía los ojos fijos delante del ordenador y, sobre todo, por creer en mí.

También quiero dar las gracias a todos mis amigos por recordarme, en varias ocasiones, que la vida social puede ir de la mano de la académica y que un poco de “jaleo”, risas y bailes son la mejor receta para recargar las pilas. Especialmente, gracias a mi amiga Teresa por sus ánimos y por sus tirones de oreja cuando me sumergía en la burbuja universitaria. Por último, mil gracias también a todas esas personas que me han visto crecer, evolucionar y que, de una forma u otra, me han acompañado en este trayecto. Espero que sigáis a mi lado en el resto de capítulos de mi vida.

## **Acknowledgements**

I want to thank Mara Fuertes for giving me the opportunity to visit the Open University, where I could grow as a researcher and as a lecturer by sharing ideas and collaborating with other colleagues. Thank you, Mara, for supporting my research plans from the very beginning and for your valuable advice. I am also extremely grateful to Delia Chiaro for welcoming me in the University of Bologna and for allowing me to learn from her. I had a fantastic time in Forlì and at the A-MODE conference in Rome with you. Finally, my sincere thanks also to some other colleagues such as Fernando Rosell, Jessica Podd, Covadonga Ordóñez and Julián López for their support and for having always been available to help me in anything I have needed.





Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

## **Mención**

Esta tesis se inscribe dentro del proyecto Humour de género: Observatorio de la identidad de mujeres y hombres a través del humour (GRIALE OBSERVA), dirigido por la doctora Leonor Ruiz Gurillo y financiado por la Generalitat Valenciana (PROMETEO/2016/052).



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

## RESUMEN

La presente tesis doctoral lleva a cabo un análisis sociopragmático y discursivo para examinar la construcción discursiva de la identidad de género femenina en el monólogo humorístico subversivo en español. Hemos intentado demostrar que el humor subversivo puede ser utilizado en el discurso planificado como un instrumento para el desafío de las expectativas sobre las actitudes y conductas asociadas a la identidad de género femenina. Así pues, el objetivo de este estudio es estudiar cómo se representa el género y cómo este se construye y deconstruye de diferentes formas en el discurso oral planificado que representan las monologuistas españolas. En aras de conseguir dicho objetivo, hemos examinado de qué forma el humor subversivo, empleado en este tipo de discurso, es un recurso para construir una identidad de género femenina alternativa en la interacción con el público, y cómo el humor subversivo puede cumplir una gran variedad de funciones como puedan ser las de persuadir, entretener y crear conciencia sobre determinadas problemáticas o injusticias sociales.

Una vez realizada la revisión teórica sobre las principales ideas acerca del fenómeno del humor verbal, el modelo de la lingüística cognitiva en el que se enmarca este estudio, las funciones y efectos del humor subversivo, el discurso humorístico desde una perspectiva de género y las principales características de la comedia en vivo, hemos presentado nuestra propuesta para el estudio del discurso humorístico subversivo en la comedia femenina española. En concreto, nos hemos centrado en el análisis de las funciones de diversas estrategias retórico-pragmáticas empleadas en este tipo de discurso. En primer lugar, hemos expuesto aquellas estrategias que emplean las cómicas para fines puramente humorísticos, como pueda ser la narración de anécdotas y hechos fantásticos, los chistes enlatados, las reincorporaciones o el manejo de los tiempos. En segundo lugar, hemos explicado algunas estrategias que presentan fines propiamente subversivos, como las ocurrencias cómicas, la ironía humorística, el discurso representado y la baza lúdica. Por último, nos hemos fijado en aquellas estrategias retórico-pragmáticas, asociadas a la cortesía, como puedan ser la atenuación e intensificación, puesto que facilitan la aceptación del mensaje subversivo, implícito en el discurso humorístico que representan las cómicas. En este sentido, a través del estudio de las estrategias retórico-pragmáticas y de los mecanismos lingüísticos empleados en este tipo de discurso, hemos analizado el objeto de estudio de nuestra tesis, es decir, la construcción discursiva de la identidad de género femenina en el monólogo humorístico subversivo y hemos corroborado y refutado nuestras hipótesis.

Para ello, hemos analizado el corpus FEMMES-UP que recoge un total de 15 monólogos humorísticos representados durante los años 2017 y 2018 por parte de 15 cómicas españolas. En concreto, hemos analizado los discursos de las



cómicas Coria Castillo, Esther Gimeno, Eva Cabezas, Eva Soriano, Nuria Jiménez, Pamela Palenciano, Patricia Espejo, Patricia Sornosa, Pilar de Francisco, Raquel Sastre, Sil de Castro, Silvia Sparks, Susi Caramelo, Valeria Ros y Virginia Riezu. Cada una de estas actuaciones ha sido transcrita y dividida en secuencias humorísticas, entendiéndose como secuencia humorística una serie de intervenciones sobre una determinada temática que son interrumpidas por las risas, aplausos e incluso comentarios del público (Val.Es.Co..2014: 22-23; Ruiz Gurillo, 2019a). Así pues, el corpus FEMMES-UP consta de 504, lo cual supone un total de 805 minutos y 97.749 palabras.

El corpus ha sido analizado cualitativa y cuantitativamente. Nuestros resultados demuestran que el tipo de discurso subversivo representado en la comedia en vivo supone una compleja combinación de estrategias, objetos de burla, temáticas y elementos lingüísticos para lograr deconstruir, de forma humorística, las nociones tradicionales sobre la feminidad. De hecho, los datos obtenidos confirman que las cómicas analizadas emplean diferentes estrategias retórico-pragmáticas para distanciarse lingüísticamente del mensaje, sin alejarse del oyente e incluso acercándose a algunos sectores. Asimismo, hemos observado cómo las cómicas seleccionan de forma consciente diversos recursos lingüísticos y estrategias pragmáticas para desafiar valores normativos y ofrecer otros alternativos. En definitiva, los monólogos analizados en esta tesis doctoral han corroborado el gran potencial que tiene la comedia para subvertir normas sociales heteronormativas y construir nuevas identidades de género. En conclusión, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que el discurso humorístico subversivo en español es un gran vehículo para desafiar los roles de género y presentar otras visiones desde una perspectiva de género más feminista.

**Palabras clave:** discurso humorístico subversivo; comedia en vivo; construcción de género; identidad femenina; estrategias retórico-pragmáticas

## ABSTRACT

This doctoral thesis employs a sociopragmatic and discursive analysis to examine the discursive construction of the feminine gender identity in subversive stand-up comedy. Accordingly, we have attempted to show that subversive humour could be used as a device available to be harnessed for challenging expectations about feminine behaviour and labels in planned discourse. In addition, this study aims to show how the concept of gender emerges and is constructed and deconstructed in different ways by female Spanish stand-up comedians in planned spoken discourse, like stand-up comedy. To this end, we have examined how subversive humor, in this type of discourse, is a resource for building an alternative feminine gender identity in interaction with the audience, and how it can serve a variety of functions, such as persuading, entertaining and raising awareness about certain social injustices.

After reviewing the main theoretical background on the phenomenon of verbal humour, the cognitive model for its study, the functions and effects of subversive humour, the humorous discourse from a gender perspective and the main characteristics of stand-up comedy, we have presented our proposal for the study of subversive humorous discourse in Spanish feminine stand-up comedy. In particular, we have focused on some of the main rhetorical-pragmatic strategies used in this type of discourse as well as on their main functions. In this regard, firstly, we have presented the strategies that the comedians employ for humorous purposes, namely anecdotes, fantasy, canned jokes, callbacks and timing. Secondly, we have explained some of the rhetorical-pragmatic strategies that serve subversive goals, such as quips, humorous irony, role-play and trumping. Finally, we have introduced two important strategies related to politeness, mitigation and intensification, which contribute to the acceptance of the subversive message, implicit in the humorous discourse that the comedians represent. Therefore, in order to fulfill our main goal, the analysis of the discursive construction of the feminine gender identity in subversive stand-up comedy represented by female Spanish comedians, as well as to corroborate or refute the hypothesis; we have examined these rhetorical-pragmatic strategies and linguistic mechanisms employed in this type of stand-up comedy discourse.

Accordingly, we have analysed the FEMMES-UP corpus that includes a total of 15 stand-up acts, collected during 2017 and 2018. These stand-up performances were represented by 15 female Spanish comedians. Specifically, we have analysed the discourses from the stand-ups Coria Castillo, Esther Gimeno, Eva Cabezas, Eva Soriano, Nuria Jiménez, Pamela Palenciano, Patricia Espejo, Patricia Sornosa, Pilar de Francisco, Raquel Sastre, Sil de Castro, Silvia Sparks, Susi Caramelo, Valeria Ros and Virginia Riezu. Each one of these stand-up performances has been divided into humorous sequences, which are understood as a series of jab lines and punchlines, which revolve around a specific topic and

which are interrupted by laughter, applause and even, comments from the public (Val.Es.Co..2014: 22-23; Ruiz Gurillo, 2019a). In this respect, the corpus FEMMES-UP consists of 504 sequences. This comes to a total of 805 minutes of recording and 97.749 words.

The corpus has been analysed quantitatively as well as qualitatively. Our findings show that this type of stand-up comedy discourse involves a complex combination of strategies, targets, themes and linguistic elements in order to deconstruct with traditional notions of femininity in a humorous way. The results obtained confirm that the Spanish female comedians under analysis use different rhetorical-pragmatic strategies to distance themselves linguistically from their message, while getting closer to the audience –or not distancing too far from it–. Likewise, we have also seen how the comedians consciously choose certain linguistic resources and rhetorical-pragmatic strategies to challenge established normative values and offer alternative ones. In short, the discourses we have examined in this research study have shown that stand-up comedy has great potential to subvert the heteronormative social norms and shape new gender identities. In conclusion, we can state emphatically that subversive humorous discourse in Spanish is a great vehicle for challenging gender norms and presenting new visions from a more feminist gender perspective.

**Keywords:** subversive humorous discourse; stand-up comedy; gender construction; feminine identity; rhetorical-pragmatic strategies

Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

# ÍNDICE

## PRIMER BLOQUE

### Introducción, Fundamentos teóricos y estado de la cuestión

<b>Chapter 1. Introduction</b>	<b>1</b>
1.1. Research justification.....	1
1.2. Research questions, objectives and initial hypothesis.....	4
1.2.1. Research questions.....	5
1.2.2. Objectives.....	6
1.2.3. General Hypothesis .....	7
1.3. Overall structure of this research.....	9
1.4. Summary.....	12
<b>Capítulo 2. El humor verbal: fundamentos teóricos</b>	<b>13</b>
2.1. Hacia una definición de qué es el humor.....	13
2.2. Las teorías del humor.....	15
2.2.1. La Teoría de la Superioridad.....	15
2.2.2. La teoría de la Descarga .....	16
2.2.3. La teoría de la Incongruencia.....	17
2.2.4. Una aplicación conjunta de las tres principales teorías.....	18
2.3. Las teorías lingüísticas del humor verbal.....	20
2.3.1. La Teoría Semántica del Humor basada en Guiones.....	20
2.3.2. La Teoría General del Humor Verbal.....	21
2.3.3. La Teoría de la Relevancia.....	24
2.3.4. El modelo de la Lingüística Cognitiva.....	25
2.3.4.1. La construcción de significado desde la perspectiva cognitiva.....	26
2.3.4.2. El concepto de prominencia.....	29
2.3.4.3. El espacio discursivo actual en el discurso humorístico...30	
2.4. El lenguaje humorístico.....	32
2.4.1. El modelo de GRIALE.....	33
2.4.1.1. Indicadores humorísticos.....	34
2.4.1.2. Marcas humorísticas.....	36
2.4.1.3. Propuesta sobre las funciones del lenguaje humorístico ...37	
2.5. Estilos y tipos de humor.....	38
2.5.1. Estilos humorísticos.....	38
2.5.2. Un acercamiento al humor subversivo.....	40



2.5.2.1.	Propuesta taxonómica de los efectos del humor subversivo feminista.....	43
2.6.	Competencia y actuación humorística.....	45
2.6.1.	Competencia humorística.....	45
2.6.1.1.	La competencia humorística en el monólogo humorístico subversivo.....	47
2.6.2.	Actuación humorística .....	47
2.6.2.1.	La comedia de actuación en el monólogo humorístico femenino.....	48
2.7.	Recapitulación.....	49

### **Capítulo 3. El lenguaje humorístico desde la perspectiva de género** **53**

---

3.1.	Un acercamiento diacrónico al estudio de la identidad de género en el lenguaje .....	54
3.1.1.	Las teorías lingüísticas sobre lenguaje y género .....	56
3.1.1.1.	La Teoría del Déficit .....	58
3.1.1.2.	La Teoría de la Dominación .....	58
3.1.1.3.	La Teoría de la Diferencia.....	59
3.1.1.4.	La Teoría Construccionalista.....	60
3.2.	Una revisión sobre los estudios de humor y género en la lingüística.....	62
3.2.1.	La construcción de la identidad de género en el humor .....	63
3.2.2.	Una propuesta sobre la construcción del género en el monólogo humorístico.....	65
3.3.	Los generolectos en el discurso humorístico.....	68
3.3.1.	El estilo de habla a través del discurso representado en la comedia femenina.....	70
3.4.	Recapitulación.....	71

### **Capítulo 4. El monólogo humorístico: un espacio para la construcción discursiva de la identidad de género** **75**

---

4.1.	La evolución de la comedia en España.....	75
4.1.1.	La llegada de la comedia femenina.....	77
4.2.	El monólogo como género humorístico.....	79
4.2.1.	La estructura del monólogo humorístico.....	80
4.2.2.	La naturaleza dialógica del monólogo.....	83
4.2.2.1.	Rasgos situacionales.....	85
4.2.2.2.	El papel activo del público y la importancia del conocimiento compartido.....	87
4.3.	La construcción de la <i>personalidad cómica</i> .....	88

4.3.1.	Rasgos principales de la personalidad cómica.....	89
4.3.2.	El <i>Ethos</i> y el <i>Kairós</i> cómico.....	90
4.4.	El monólogo humorístico subversivo.....	92
4.4.1.	La temática del monólogo humorístico subversivo.....	93
4.4.1.1.	Tabúes.....	93
4.4.1.2.	Estereotipos.....	97
4.4.2.	Objeto de burla.....	98
4.4.2.1.	Autohumor.....	99
4.5.	Recapitulación.....	101

**Capítulo 5. Estrategias retórico-pragmáticas en el monólogo humorístico subversivo** **105**

---

5.1.	Estrategias con una función principalmente humorística .....	107
5.1.1.	Anécdotas .....	107
5.1.2.	Fantasía.....	108
5.1.3.	Metahumor.....	110
5.1.4.	<i>Callback</i> o reincorporación.....	111
5.1.5.	<i>Timing</i> o manejo de los tiempos.....	113
5.2.	Estrategias al servicio del humor subversivo.....	114
5.2.1.	Ocurrencias cómicas o <i>quips</i> .....	115
5.2.2.	Ironía humorística.....	116
5.2.3.	Discurso representado o <i>role play</i> .....	119
5.2.4.	Baza lúdica o <i>trumping</i> .....	121
5.3.	Estrategias de cortesía para la aceptación del humor.....	122
5.3.1.	La atenuación pragmática.....	124
5.3.2.	La intensificación pragmática.....	128
5.4.	Recapitulación.....	132

## SEGUNDO BLOQUE

### Análisis sociopragmático del corpus FEMMES-UP desde la perspectiva de género

**Capítulo 6. Metodología y alcance de la investigación** **135**

---

6.1.	Enfoque metodológico general .....	137
6.2.	Justificación del diseño de la investigación .....	137
6.2.1.	Diseño de la investigación .....	138
6.2.2.	Procedimiento de la investigación .....	138

6.3.	Datos del corpus FEMMES-UP (Corpus de Comedia Femenina en Español).....	139
6.3.1.	Características de las muestras recogidas.....	140
6.3.2.	Rasgos principales de las informantes objeto de estudio.....	142
6.4.	Herramientas estadísticas y análisis de datos.....	145
6.5.	Recapitulación.....	145

**Capítulo 7. Estudio macrotextual del empoderamiento de las cómicas a través del discurso humorístico subversivo** **149**

---

7.1.	Análisis temático de las secuencias humorísticas del corpus FEMMES-UP.....	149
7.1.1.	Análisis cuantitativo de los temas más frecuentes.....	150
7.1.2.	Análisis cualitativo de las principales temáticas del corpus FEMMES-UP.....	153
7.1.3.	La normalización de tabúes a través del humor subversivo.....	155
7.1.3.1.	Frecuencia de uso del tabú en el corpus FEMMES-UP.....	156
7.1.3.2.	La expresión del tabú en las secuencias de humor subversivo.....	159
7.1.3.2.1.	Comunicación ortofemística o neutra.....	159
7.1.3.2.2.	Comunicación eufemística.....	161
7.1.3.2.3.	Comunicación disfemística.....	164
7.2.	Los principales objetos de burla o crítica en el corpus FEMMES-UP.....	166
7.2.1.	Frecuencia de los diferentes objetos de burla empleados por las cómicas.....	167
7.2.2.	Estudio de las funciones del autohumor en el corpus FEMMES-UP.....	170
7.2.2.1.	Desafío del <i>statu quo</i> .....	170
7.2.2.2.	Ruptura o perpetuación de estereotipos.....	172
7.2.2.3.	Refuerzo de los lazos sociales.....	173
7.2.2.4.	Protección de la imagen.....	174
7.2.2.5.	Promoción del efecto cómico.....	175
7.3.	La negociación del <i>Kairós</i> y el diálogo con el público.....	176
7.3.1.	Frecuencia de los diálogos directos con el público en el corpus.....	176
7.3.2.	Análisis cualitativo de las funciones del diálogo directo con el público.....	180
7.3.2.1.	Participación del público.....	180
7.3.2.2.	Comprobación del conocimiento.....	182
7.3.2.3.	Fomento de la atención.....	184

7.3.2.4.	Interrupciones del público.....	186
7.4.	Recapitulación.....	188

**Capítulo 8. Análisis de las estrategias retórico-pragmáticas con función humorística** **193**

---

8.1.	El relato de anécdotas en el corpus FEMMES-UP.....	193
8.1.1.	Frecuencia de uso en el corpus FEMMES-UP.....	194
8.1.2.	Análisis cualitativo del papel de la anécdota humorística.....	195
8.2.	Recreación de situaciones fantásticas o imaginarias en el corpus FEMMES-UP.....	196
8.2.1.	Análisis cuantitativo de los datos en relación con la fantasía.....	197
8.2.2.	La verdad encubierta por medio de la fantasía humorística.....	198
8.3.	Introducción de chistes dentro del monólogo humorístico (metahumor).....	200
8.3.1.	Frecuencia del metahumor en el corpus FEMMES-UP.....	201
8.3.2.	Análisis del metahumor en el corpus FEMMES-UP.....	202
8.4.	Estudio de las reincorporaciones o <i>callback</i> en el corpus FEMMES-UP.....	203
8.4.1.	Estudio cuantitativo del uso de las reincorporaciones.....	204
8.4.2.	Análisis de las reincorporaciones basadas en el contenido.....	206
8.4.2.1.	Referencia temática.....	206
8.4.2.2.	Repetición de expresiones en otro contexto.....	208
8.4.2.3.	Reiteración de una frase o coletilla típica de la monologuista.....	209
8.5.	El manejo de los tiempos o <i>timing</i> en el discurso humorístico subversivo.....	210
8.5.1.	Distribución de las pausas y velocidad del habla.....	211
8.5.2.	Distribución rítmica de los elementos del discurso.....	213
8.6.	Recapitulación.....	215

**Capítulo 9. Análisis de las estrategias retórico-pragmáticas con función subversiva** **219**

---

9.1.	Análisis de las ocurrencias cómicas como estrategia subversiva.....	219
9.1.1.	Análisis cuantitativo de las ocurrencias cómicas.....	220
9.1.1.1.	Funciones subversivas de las ocurrencias cómicas.....	220
9.1.2.	Análisis cualitativo de las funciones discursivas de las ocurrencias cómicas.....	222
9.1.2.1.	Ocurrencias cómicas al servicio de la ridiculización.....	223
9.1.2.2.	Ocurrencias cómicas al servicio del desafío del statu quo.....	225



9.2.	Análisis de la ironía humorística como estrategia subversiva.....	227
9.2.1.	Análisis cuantitativo de las ironías humorísticas en el corpus FEMMES-UP.....	228
9.2.2.	Estudio lingüístico de la evaluación en las secuencias del corpus.....	230
9.2.2.1.	Desafío de lo establecido: sentimientos negativos.....	231
9.2.2.2.	Ridiculización: sentimientos positivos.....	232
9.3.	Estudio del discurso representado en el monólogo humorístico subversivo.....	234
9.3.1.	Análisis cuantitativo: el discurso directo como estrategia discursiva de género.....	234
9.3.2.	Estudio del estilo directo como estrategia para el refuerzo y subversión de los roles sexuales.....	236
9.3.2.1.	Estilo de habla no marcado por el género. Función verosímil.....	236
9.3.2.2.	Estilo de habla masculino. Función subversiva.....	237
9.3.2.3.	El estilo de habla femenino. Función de refuerzo y subversión.....	239
9.4.	Análisis de la baza lúdica como estrategia del humor subversivo....	242
9.4.1.	Estudio cuantitativo de la baza lúdica en el corpus FEMMES-UP.....	243
9.4.1.1.	Análisis de la tipología de bazas lúdicas.....	245
9.4.2.	Análisis cualitativo de los tipos de baza lúdica más empleados en el corpus.....	247
9.4.2.1.	Análisis de la baza lúdica metonímica.....	247
9.4.2.2.	Análisis de la baza lúdica metafórica.....	248
9.4.2.3.	Análisis de la baza lúdica sintáctica.....	251
9.5.	Recapitulación.....	252

**Capítulo 10. Estudio de las estrategias retórico-pragmáticas con una función de cortesía** **257**

---

10.1.	El funcionamiento de la atenuación en el corpus FEMMES-UP.....	257
10.1.1.	Análisis cuantitativo de los resultados.....	258
10.1.1.1.	Tácticas y recursos de atenuación.....	258
10.1.1.2.	Procedimientos lingüísticos de atenuación recurrentes en el corpus.....	259
10.1.2.	Análisis de las funciones atenuadoras en el monólogo humorístico subversivo.....	261
10.1.2.1.	Uso de la atenuación con función de autoprotección.....	261
10.1.2.2.	Uso de la atenuación con función de prevención.....	263

10.1.2.3. Uso de la atenuación con función reparadora.....	264
10.2. Estudio de la intensificación con función epistémica en el monólogo humorístico subversivo.....	266
10.2.1. Análisis cuantitativo de los resultados sobre los elementos intensificadores.....	266
10.2.2. Análisis de las funciones de la intensificación epistémica en el corpus FEMMES-UP.....	268
10.2.2.1. Función auto-reafirmativa.....	269
10.2.2.2. Función de refuerzo de los lazos con el endogrupo.....	270
10.2.2.3. Protección y reparación de la imagen del hablante y del oyente.....	272
10.3. Recapitulación.....	275
<b>Capítulo 11. Conclusiones</b>	<b>279</b>
<hr/>	
11.1. Summary of findings.....	279
11.2. Review of the research questions, objectives and hypothesis.....	283
11.3. Limitations of the study.....	288
11.4. Suggestions for further research.....	289
11.5. Practical implications .....	290
<b>Bibliografía</b>	<b>291</b>
<hr/>	
<b>Anexos</b>	<b>325</b>
<hr/>	
a. Claves de transcripción.....	325
b. Secuencias completas de los ejemplos analizados.....	327
c. Plantillas Excel para el análisis cuantitativo.....	355
d. Comandos <i>R</i> utilizados para los test Anova y Chi cuadrado.....	359



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

# ÍNDICE DE FIGURAS, GRÁFICAS Y TABLAS

## FIGURAS

---

<b>Figura 1</b> Convergencia de las Teorías del Humor propuesta por Attardo (2017a).....	19
<b>Figura 2</b> El modelo del Espacio Discursivo Actual (Langacker, 2001: 145, <i>apud</i> Veale, et al.,2006).....	30
<b>Figura 3</b> Funciones de los indicadores y marcas humorísticas.....	37
<b>Figura 4</b> Los cuatro estilos humorísticos descritos por Martin et al. (2003).....	39
<b>Figura 5</b> Propuesta de efectos en el humor subversivo feminista.....	44
<b>Figura 6</b> Modelo de la construcción de la identidad de género en la comedia femenina.....	68
<b>Figura 7</b> Propuesta para el análisis de las estrategias retórico-pragmáticas.....	106
<b>Figura 8</b> Palabras más frecuentes en el corpus.....	153

## TABLAS

---

<b>Tabla 1</b> Rasgos situacionales.....	86
<b>Tabla 2</b> Recursos lingüísticos de atenuación.....	127
<b>Tabla 3</b> Datos del corpus FEMMES-UP.....	141
<b>Tabla 4</b> Datos de las informantes del estudio.....	143-144
<b>Tabla 5</b> Palabras más utilizadas en el corpus.....	152
<b>Tabla 6</b> Temáticas tabú en el discurso humorístico.....	156
<b>Tabla 7</b> Resultado del Test ANOVA sobre el target de la ironía humorística...	230
<b>Tabla 8</b> Los objetos de burla más empleados durante la baza lúdica.....	244

## GRÁFICOS

---

<b>Gráfico 1</b> Temas tratados en las secuencias del corpus FEMMES-UP.....	151
<b>Gráfico 2</b> Porcentaje de secuencias en las que aparece un tabú.....	157
<b>Gráfico 3</b> Temas tabú tratados en las secuencias del corpus.....	157
<b>Gráfico 4</b> Conceptualización del tabúes por parte de cada cómica.....	158

<b>Gráfico 5</b> Principales objetos de burla en el corpus.....	167
<b>Gráfico 6</b> Temáticas cuando el objeto de burla es un individuo.....	169
<b>Gráfico 7</b> Temáticas cuando se realiza autohumor.....	170
<b>Gráfico 8</b> Porcentaje de diálogo directo con el público.....	177
<b>Gráfico 9</b> El diálogo directo en las secuencias de cada cómica.....	178
<b>Gráfico 10</b> Funciones del diálogo con el público en las secuencias.....	179
<b>Gráfico 11</b> Porcentaje del discurso representado en el relato de anécdotas.....	194
<b>Gráfico 12</b> Porcentajes de objeto de burla durante el uso de la fantasía.....	197
<b>Gráfico 13</b> Comparación del uso de la anécdota y la fantasía en el corpus.....	198
<b>Gráfico 14</b> Porcentaje de secuencias en las que aparece metahumor.....	201
<b>Gráfico 15</b> Porcentaje de secuencias en las que aparece la reincorporación.....	205
<b>Gráfico 16</b> Porcentaje de los tipos de reincorporaciones en el corpus.....	206
<b>Gráfico 17</b> Porcentaje de ocurrencias cómicas en el corpus.....	220
<b>Gráfico 18</b> Funciones discursivas de las ocurrencias cómicas.....	221
<b>Gráfico 19</b> Comparación en el uso de las ocurrencias cómicas entre los distintos monólogos.....	222
<b>Gráfico 20</b> Porcentaje de ocurrencias de ironía humorística en el corpus.....	229
<b>Gráfico 21</b> Objetos de crítica en las ironías humorísticas.....	229
<b>Gráfico 22</b> Uso del estilo directo en el corpus.....	235
<b>Gráfico 23</b> Porcentajes de las funciones del estilo directo en las secuencias del corpus.....	236
<b>Gráfico 24</b> Porcentaje de bazas lúdicas en el corpus.....	244
<b>Gráfico 25</b> Tipos de bazas lúdicas en el corpus.....	246
<b>Gráfico 26</b> Uso de la atenuación en el corpus analizado.....	258
<b>Gráfico 27</b> Frecuencia de las tácticas de atenuación.....	259
<b>Gráfico 28</b> Procedimientos lingüísticos de atenuación empleados en el corpus.....	260
<b>Gráfico 29</b> Uso de los elementos intensificadores en el corpus.....	267
<b>Gráfico 30</b> Uso individual de los intensificadores.....	268

## REFERENCIA DE SIGLAS Y ABREVIATURAS MÁS USADAS

EDA: Espacio Discursivo Actual

H1: Hablante 1

H2: Hablante 2

LC: Lingüística Cognitiva

TR: Teoría de la Relevancia

TGHV: Teoría General del Humor Verbal

TSHG: Teoría Semántica del Humor basada en Guiones

BF: Bona fide

NBF: Non-Bona Fide



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante



*Every joke is a tiny revolution.*

George Orwell

## CHAPTER 1. Introduction

---

### 1.1. Research justification

Humour is an everyday reality and occurs in all sorts of contexts (Martin & Kuiper, 2016), and this is the reason why it is a phenomenon that has been observed and studied from all angles since ancient times. Indeed, it is a subject that has awakened the interest of scholars from a wide variety of disciplines, and consequently, studies on humour have been carried out in different fields of science such as linguistics, sociology, psychology, education or medicine, to name a few. However, anyone interested in studying humour should know that this in itself is not amusing, although researching such a complex and miscellaneous phenomenon may be pleasurable. Accordingly, throughout this thesis I will attempt to show that humour research is a very serious matter, as it is a multifaceted phenomenon that relies on human attributes such as perception, cognition and emotions. In fact, when studying verbal humour, we may encounter a variety of terms such as *laughter, wit, comedy, raillery, scorn, ridicule, mirth* or *the risible*, which refer to different manifestations of humour, attitudes and approaches to it (Larking-Galiñanes, 2017: 4).

The complexity of this phenomenon has given rise to many linguistic theories in which models for humour analysis have been set out, as we will show in the next chapter (§2.2 and §2.3). However, we agree with Ritchie's statement that, although these theories do complement each other, they are not complete, or to put it in his words:

A full theory would describe all types of humour, and would relate the mechanisms of humour in an explanatory fashion to more basic human facilities such as perception and cognition, as well as providing a convincing account of the evolution of the phenomenon of humour.

Ritchie (2018: 6)



Therefore, it must be stressed that the aim of this work is not to expound a theory about verbal humour, but to examine performance humour, and especially, the genre of stand-up comedy from a gender perspective. To be specific, this thesis takes a linguistic angle and we will focus on some rhetorical-pragmatic strategies and linguistic mechanisms employed in stand-up comedy, when trying to perform a gender identity and elicit humour on a stage.

In this regard, there is no doubt that humour is an intrinsically human phenomenon that crosses many lines and boundaries, including those of gender. Norrick and Spitz (2009: 267) state that humour can be referred to as “a gendered discourse resource on which both men and women regularly draw when negotiating their gender identities in interaction”. Likewise, it has been proven that humour reception and production is affected by different variables such as age, ethnicity or gender (Crawford, 2003; Martin, 2007; Timofeeva, 2014). In this study, we will focus on gender, as it is a key factor in humorous discourse performed by female Spanish comedians. On this point, Chiaro & Baccolinni (2014) state that:

Gender conditions the most minute details of our lives, possibly more than our age, our social background, and our ethnicity, and, thus, it stands to reason that the way we “do” humour may also, in some way, be accordingly gendered.

Chiaro & Baccolinni (2014:1)

This could be the reason why there is a burgeoning interest in humorous discourse from a gender perspective and research on this issue has brought fascinating results. However, despite the literature on language and gender, discourses by Spanish female comedians remain virtually uncharted territory. Consequently, this Ph.D. dissertation stems from my interest in exploring female stand-up comedy discourse in Spain in order to research what linguistic resources they use for comic and subversive purposes.

Thus, our research aims to identify what topics, targets and rhetorical-pragmatic strategies the stand-ups use in order to construct an alternative gender identity through their humorous subversive discourse. This is quite an innovative

approach, as most past research on the relationship between humour discourse and gender has fallen into two main field camps: namely the construction of gender through humour in conversation (Lampert and Ervin-Tripp, 1998; Hay, 2000; Holmes, Marra & Burns, 2001; Holmes, 2003; Kotthoff, 2006), and the performance of gender in humour discourse from a socio-anthropological and psychological point of view (Greenbaum, 1999; Gilbert, 2004; Martin, 2014). Furthermore, although there is a growing body of literature, which focuses on stand-up comedians, their motives, their performative techniques and their socio-political functions (Cook, 1994; Double, 1997, 2005; Gilbert, 1997; Glick, 2007; Horowitz, 1997; Koziski, 1984; Limon, 2000; Lockyer and Pickering, 2005; Mintz, 1985; Seizer, 2011; Wagg, 1998; Zoglin, 2009), little research has been conducted into the discursive construction of gender in stand-up comedy.

Research into Spanish linguistics has largely ignored the context-dependence nature of constructed concepts, such as gender identity, and their expression and functions within different comedic genres and humorous discourses<sup>1</sup>. In this respect, our aim is to show how humorous language and rhetorical-pragmatic strategies in planned discourse, such as stand-up comedy, lead to the subversion of stereotypical notions on feminine gender identity. Consequently, this Ph.D. thesis explores a new line of research, and our hope is it will help to broaden the scope of gendered humour studies, which is an essential task.

Throughout this work, the reader will observe that subversive humour discourse not only elicits laughs, but also opportunities for the performer and the audience to connect and discuss important societal issues (Boskin, 1979; Dorinson and Boskin, 1988; Levine, 1977; Mintz, 1988; Walker, 1988; Gilbert, 2004). Indeed, humour acts as a barometer of the cultural mood (Gogová, 2016), as it shows what taboos hold sway and what subjects society feels dissatisfied or annoyed about. Subversive humour is often a means of empowerment for expressing

---

<sup>1</sup> However, there are some exceptions, see Mura & Ruiz Gurillo (2014), Alvarado (2016), Timofeeva (2017), Ruiz Gurillo (2019b),

frustration and dissent, and ultimately for challenging existing power relationships (Holmes and Mara, 2002; Schnurr and Rowe, 2008). In line with previous studies, this research aims to illustrate that subversive humour in Spanish is an excellent way of challenging normative established values and preconceptions by exaggerating and ridiculing them, and re-defining power relationships by offering alternative interpretations.

These functions of subversive humour appear to be particularly useful for Spanish female stand-up comedians, since with the use of humour, they are able to convey critical and potentially threatening messages in acceptable ways. In other words, female comics can express their dissent and frustration with patriarchal society and, simultaneously, make their audience laugh. In fact, as Holmes and Marra (2002: 84) claim, humour “is a very effective means of challenging the status quo in socially acceptable and linguistically sophisticated ways.” This type of humour has been widely studied in the workplace (see Holmes and Schnurr, 2005; 2014; Schnurr and Rowe, 2008). However, there is still little research on performance humour, though it has been touched on (see Bing 2004, 2014; Gilbert, 2004, 2017; Ruiz Gurillo and Linares Bernabéu, 2019). Consequently, it could be argued that our interest in analysing this subject is due to the dearth of linguistic studies on subversive humour from a gender perspective and the total lack of research in Spanish on subversive humour from female stand-up comedians.

## **1.2. Research questions, objectives and initial hypothesis**

As we have previously mentioned, the main goal of this research is to examine the discursive construction of gender identity in female subversive stand-up comedy. Therefore, in order to examine the pragmatic strategies and linguistic mechanisms employed in stand-up comedy discourse, we have analysed a corpus that includes 15 stand-up acts, collected during 2017 and 2018. These stand-up performances were represented by 15 female comedians and were selected from a wide range of contemporary performers. To be specific, we have analysed discourses from the stand-up comedians: Coria Castillo, Esther

Gimeno, Eva Cabezas, Eva Soriano, Nuria Jiménez, Pamela Palenciano, Patricia Espejo, Patricia Sornosa, Pilar de Francisco, Raquel Sastre, Sil de Castro, Silvia Sparks, Susi Caramelo, Valeria Ros and Virginia Riezu.

Each of these stand-up performances has been divided into humorous sequences, which are understood as a series of jab lines and punchlines, which revolve around a specific topic and are interrupted by laughter, applause and even comments from the public (Val.Es.Co..2014: 22-23; Ruiz Gurillo, 2017). In this respect, we have transcribed 504 sequences, by following the Val.Es.Co transcription system<sup>2</sup>. This comes to a total of 805 minutes of recording and 97.749 words.

### **1.2.1. Research questions**

On the basis of this research and our hypothesis, we have posed the following research questions, which will be answered in our study, in order to provide an insight into the discursive construction of gender identity in female subversive stand-up comedy:

- I. Is it possible to recognise a manifestation of gender identity in humorous planned discourse?
- II. What discourse strategies and humorous linguistic elements help to construct a gender identity?
- III. How do comics negotiate their identity with their audience?
- IV. Do comedians employ certain metapragmatic skills while performing their discourse?
- V. As we mentioned above, humour is highly context dependent, so what variables affect in the comedians' stylistic decisions when performing their stand-up act in front of an audience?
- VI. What are the main functions and effects of subversive humour in this type of discourse?

---

<sup>2</sup> You may consult the keys to the Val.Es.Co. Transcription system at Briz and Grupo Val.Es.Co. (2002: 28-38) or by clicking on the following link: <https://www.uv.es/valesco/sistema.pdf>

- VII. Are there any similarities in terms of the selection of topics, targets and discourse strategies among all the female comedians?

The first research question is derived from the hypothesis put forward by Crawford (2003) that gender may be constructed and deconstructed in humorous discourses by the participants of the communicative act. The second question has been framed by the considerations set out by the GRIALE research group<sup>3</sup>, since we argue that there are certain elements in the humorous communication that may contribute in the performance of gender. The third question is linked with the previous one, and in keeping with the observations of Ruiz Gurillo (2016) on the metapragmatics of humour, stand-ups consciously elaborate their discourse to trigger the humorous effect. Then, the fourth question concerns the variables that may influence the style they adopt. Finally, the aims of the fifth and sixth questions are to explore other possible functions of humour, apart from to amuse and entertain the audience, and to observe whether all the female comedians achieve similar effects.

### 1.2.2. Objectives

In order to address these questions, we have set a list of objectives to be carried out throughout this research work.

- I. Language and speech style are important components in the construction of a gender identity (Crawford, 2003: 1417). Therefore, our goal is to analyse, through discourse analysis and the theory of conceptual blending (Coulson and Oakley, 2000), the power of humorous language in the construction and deconstruction of gender identity in Spanish stand-up comedy.
- II. Our purpose is also to gather and use a real corpus of stand-up comedy acts to study the humourists' metapragmatic skills concerning the set of consciously made linguistic choices in their discourses. Accordingly,

---

<sup>3</sup> <http://griale.dfelg.ua.es/>

we will examine not only the linguistic code, the register, and the metaphorical language, but also the allusions to shared social and cultural knowledge that may help the comedians reach their main goal, which is none other than to make the audience laugh.

- III. A further aim of this study is to examine what discourse techniques or strategies are employed by female humourists for raising awareness about social inequalities.
- IV. Moreover, our intention is to explore how subversive humour discourse is used to challenge certain sex roles, to reconceptualise the idea of gender, and reinforce bonds with the female audience. We will pay particular attention to discourse strategies and humour markers used by the female comedians.
- V. We also seek to identify the key topics in the humorous sequences and to study the possible effects that these may have on the interlocutors.
- VI. Another goal of ours is to analyse the comedian *Kairos* and the role of the audience in the gender performance process. Stand-up comedy discourse, as a planned one, is not only a cultural tool but a linguistic one too in terms of confrontation and resistance. As Ruiz Gurillo (2013a) states, the performance of stand-up comedy implies a dialogic register, as the comedian makes the audience participate with her commentaries. This dialogic register is an argumentative technique that helps the comedian connect with the audience and convince them with her discourse (Greenbaum, 1999; Rutter, 2001).

### 1.2.3. General hypothesis

Having posed our research questions and objectives, we have formulated the following hypothesis:

- H1. Firstly, as an initial premise, we state that female comedians are aware of their capacity to manipulate and shape their gender identity through

verbal and non-verbal language, and they decide which features of their gender identity they want to make more salient.

- H2. Secondly, our second general hypothesis is that, when transmitting a message, their language shows the dynamic process implicit to the construction of gender identity; and this process is conveyed through the speech style, the register and the linguistic elements that the comedians choose, whether consciously or not.
- H3. Additionally, as a third hypothesis, we argue humour is a sociopragmatic tool employed by the female Spanish comedians in their drive to re-shape their gender identities on stage and to surpass boundaries. When using subversive humour, their aim is to amuse the audience, and more importantly, to ridicule the patriarchal hierarchy and challenge the status quo.
- H4. In a similar vein to the previous idea, our fourth hypothesis is that shaping a gender identity on stage is conditioned by the audience and the shared knowledge between the comedian and the audience. In this respect, the former adapt their speeches depending on who they are in front of and, then, try to involve the latter using their *Kairos* (Greenbaum, 1999; Medjesky, 2016)
- H5. Our fifth and last hypothesis is that the stand-up comedians under analysis use certain discourse strategies to subvert norms and hegemonic ideas without distancing themselves from the audience, but building rapport with some parts of the audience. In fact, strategies such as mitigation or intensification allow the comedians to deal with controversial topics without making the participants lose face.

In order to verify these hypotheses, we will study the humour production process and gender performance in 15 humorous stand-up acts performed by Spanish female comedians, as mentioned above. The corpus will enable us to determine how gender is performed, both in normative and subversive terms, in this type of oral planned discourse. By transcribing and segmenting the samples,

we will make an in-depth examination of some of the most important linguistic resources and tactics the comedians use in their speeches.

### **1.3. Overall structure of this research**

This structure was designed to answer the research questions posed herein, to fulfill the goals set and to either corroborate or refute our hypothesis.

In particular, chapter 2 has been broken down into seven sections: In the first part there is an overview of the verbal humour phenomenon and some of its main features. The second part explores the three theories of humour, namely Superiority, Release and Incongruity and how they are inter-related. In the third section, there is a review of the main linguistic theories of verbal humour, with special focus on the cognitive model of humour. Next, in the fourth part, linguistic and extralinguistic humour markers are described and the GRIALE Research model is used to explain the main functions of humorous language. Thereafter, we present subversive humour as the type of verbal humour that we will be analysing in this research. In the sixth subdivision, we explore the difference between humour competence and humour performance, since the analysis from this research is introduced within the area of humour performance and we will be addressing stand-up comedy, which is a type of performance humour. Finally, the last section summarises the key issues analysed in this chapter.

Chapter 3 deals with humour and language from a gender perspective. In the first section, there is a diachronic overview of the linguistic studies on gender identity in order to present the main theoretical proposals that have dealt with this issue: Deficit Theory, Difference Theory, Dominance Theory and Constructionist Theory. In the next section, we move on to review some of the main research works on verbal humour and gender and, gradually, we present a model for the construction of gender identity through humorous discourse.

Chapter 4 is divided into five sections, all of which are concerned with the main characteristics of stand-up comedy, and more precisely, those present in subversive female humorous acts. The goal of this chapter is to describe the key



ingredients subversive humour in stand-up comedy must have to be successful. So, we first present how stand-up comedy has evolved in Spain, then we explain the narrative structure of this discourse and the reasons why this genre has a dialogical nature. Subsequently, the third section is devoted to the construction of the comic persona. The fourth epigraph concerns the topics and targets that stand-up female comedians use when performing subversive humour, and finally, the fifth section gives a brief summary of the chapter contents.

Chapter 5 presents our proposal for the study of some of the main rhetorical-pragmatic strategies used in this type of discourse as well as their main functions. In this regard, we first explain the strategies that the comedians use for humorous purposes, namely anecdotes, fantasy, canned jokes, callbacks and timing. Secondly, we present some rhetorical-pragmatic strategies that serve subversive goals, such as quips, humorous irony, role-play and trumping. Last, but not least, we explain two important strategies related to politeness, mitigation and intensification, which help the subversive message implicit in the humorous discourse be accepted.

In chapter 6, the method used in this study is described in detail, with a focus on the features of the data collected and on all the steps followed when analysing the corpus. In the first section, the methodological design is presented, followed by the account of the main tools used in the data analysis, the presentation of the FEMMES-UP corpus and concluding with the description of the tools used for extracting the data.

In chapter 7, the results of the analysis of the main themes of the corpus are presented. In particular, we examine and discuss our findings about how taboos and stereotypes are tackled in order to verify our hypothesis. In addition, we study the targets of the sequences, with a special emphasis on self-deprecating humour. Finally, in the third section of this chapter, we focus on the role the audience has in stand-up comedy.

Chapter 8 explores the results of this study in terms of the strategies the comics use in order to elicit laughter and applause from the audience. The results are organised in five main sections. First, data on the use of anecdotes and its

main functions are presented. Secondly, we show the frequency at which fantasies are described within the corpus and compare this with the use of anecdotes, so as to differentiate the functions fantasy has and contexts in which it is used. Thirdly, we study the importance of canned jokes in this type of discourse and when they are most frequently used. In the fourth section, there is an analysis of the callbacks appearing in the corpus. Then, looking at those callbacks based on the sequence contents, we show different types of them. To round off this chapter, we look at the role of timing in the show performance is examined, with a special focus on how the pauses and rhythmic elements are managed.

Then, in chapter 9, the quantitative and qualitative analysis of the strategies that help the comedian in her subversive purposes is presented. Firstly, we show how quips are used in the FEMMES-UP corpus for ridiculing and challenging the status quo. Next, we study humorous irony as a tool for the comedian to distance herself from the message and achieve a comic effect thanks to the feelings that are shown together with her dissociative attitude. Thirdly, in the study of the role-play, it was concluded that the comedians use a specific speech style when using direct speech in order to reproduce or subvert different stereotypes. Finally, the research on trumping concluded that it is a strategy in which the comedians use their metapragmatic competence to attack the target of the sequence with different humour markers such as polysemy, metonymy or metaphor.

Chapter 10 presents the data on the use of politeness strategies, namely mitigation and intensification, extracted from the corpus of our research study. First, we analyse the use of mitigation, some of the tactics and resources used with this strategy, as well as the functions that mitigation has in the subversive humorous discourse. Likewise, in the second section, the use of intensification is explored with a special focus on the use of the epistemic markers *en serio* (“seriously”), *de verdad* (“really”) and *lo juro* (“I swear”).

Finally, in chapter 11, we show the fundamental conclusions we have drawn having analysed the data, which reflects the significance this study has

within the field of verbal humour studies and gender discourse analysis at large. Additionally, we show the limitations of this study and outline future lines of research in this field.

#### **1.4. Summary**

In this first section, the focus of research and the reasons underpinning it have been presented. In particular, we have discussed the need for further research into the linguistics of humour from a gender perspective in Spanish and shown the novelty of our approach. Then, we have justified the use of subversive humour in stand-up comedy as a tool to challenge certain gender roles and to construct new meanings for the notion of gender identity. This idea has given rise to a range of questions, objectives and hypothesis that will be addressed throughout this Ph.D. thesis to provide an insight into the discursive construction of feminine gender identity in subversive female stand-up comedy, performed in Spain. Finally, the last section of this first chapter shows how this study is structured and the issues that will be addressed.

Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

## CAPÍTULO 2. El humor verbal

---

En el presente capítulo se recopilan las ideas principales sobre el humor verbal y conceptos asociados a este término como pueda ser el de *incongruencia y resolución* (§2.1). Seguidamente, se realiza una revisión teórica de las principales teorías filosóficas y psicológicas que han estudiado este fenómeno a lo largo de la historia, ya que, aunque esta investigación se sustenta bajo los estudios lingüísticos del humor, estas corrientes nos pueden también ayudar a tener una visión más amplia del concepto (§2.2). Desde una perspectiva lingüística, pondremos el foco de atención en los cuatro modelos principales que existen para explicar el humor verbal, es decir, la *Teoría Semántica del Humor basada en Guiones*, la *Teoría General del Humor Verbal*, la *Teoría de la Relevancia* y la *Teoría de la Lingüística Cognitiva*, prestando especial atención a esta última (§2.3). A continuación, se presenta la clasificación de indicadores y marcas que contiene el lenguaje humorístico para analizar cuáles son las funciones de estos elementos en la consecución del efecto cómico (§2.4). En el epígrafe §2.5 se analizan los diversos tipos y estilos humorísticos, poniendo especial atención en el humor subversivo. Por último, exploraremos los paradigmas de la competencia y de la actuación humorística, con el fin de delimitar nuestro objeto de estudio –la construcción discursiva de la identidad de género femenina el monólogo humorístico subversivo– dentro del paradigma de la actuación del humor.

### 2.1. Hacia una definición de qué es el humor

El humor es un fenómeno cognitivo, social y cultural que impregna e incide en todas las áreas de la vida e interacción social, incluso en aquellas en las que no está considerado como apropiado *a priori* (Pickering y Lockyer, 2005: 3).

No obstante, definir el término *humor* no es una tarea fácil. En palabras de Attardo (2001a):

The study of humor, irony, and any other playful form is plagued by definitional problems [...]. Often, authors will expend significant energy and justifying complex terminological distinctions that are bound to crumble at the first close

examination. This state of affairs is probably motivated by the fact that terms such as humor, irony, sarcasm, funny, laughable, ridiculous, etc., are folk-concepts, with fuzzy boundaries, if any.

Attardo (2001a: 2)

Pese a la complejidad que supone definir este concepto, se trataría de un fenómeno semántico y pragmático basado en una incongruencia, es decir, surge a raíz de una realidad cómica que se presenta como inesperada e incongruente para el interlocutor (Raskin, 1985; Attardo, 1994; Ruiz Gurillo, 2012). En el proceso interpretativo normal de la comunicación, los participantes siempre tienen expectativas de congruencia (Yus, 2016a), por lo que, en contextos humorísticos, el interlocutor predice unos acontecimientos lógicos y, al sucederse de una manera absurda y cómica, rompen con tales expectativas. Ello obliga al interlocutor a generar una serie de inferencias para resolver dicha incongruencia y poder identificar el texto como humorístico. Así pues, el efecto humorístico se conseguiría una vez que el oyente o el lector reconoce la intención del hablante como humorística y activa una serie de inferencias para reinterpretar el significado – pese al coste de procesamiento que ello pueda implicar – y así lograr resolver la incongruencia cómica (Ruiz Gurillo, 2012; Yus, 2017b).

Por otra parte, cabe destacar que, a pesar de que el concepto de incongruencia ha sido tratado desde hace décadas por diversas disciplinas como la psicología y la lingüística, este no se ha definido con propiedad ni uniformidad (Martin, 2007: 62-75; Ritchie, 2018: 86). Se trata de un término clave en el humor verbal, que estaría, a su vez, asociado a las nociones de absurdidad e incoherencia en el discurso. Esta incongruencia se produciría al presentarse dos ideas incompatibles que provocan una ruptura de las expectativas en el receptor del mensaje (Ritchie, 2004). Ahora bien, es necesario recordar que no toda incongruencia es humorística y, de hecho, la incongruencia por sí misma es insuficiente para crear humor.

## 2.2. Las teorías del humor

Por otro lado, como ya se anunciaba en la introducción del trabajo, el humor es un fenómeno interdisciplinar. La ubiquidad del humor en muchos de los acontecimientos de nuestra vida diaria ha ocasionado que se haya estudiado desde numerosas perspectivas y disciplinas, entre las cuales destacan la educación, la psicología, la retórica, la antropología, la sociología y la lingüística, perspectiva adoptada en esta investigación.

En particular, el presente trabajo explora las funciones del humor desde una perspectiva lingüística, a través de la lente de la sociopragmática. No obstante, creemos conveniente iniciar esta revisión teórica exponiendo las principales corrientes que han intentado explicar el humor a lo largo de la historia, ya que, aunque este estudio se sustenta bajo los estudios lingüísticos del humor, las ideas propuestas desde las disciplinas de la filosofía y la psicología pueden ampliar y complementar nuestra visión sobre el funcionamiento del humor verbal. De este modo, siguiendo con lo expuesto por Raskin (1985), Attardo (1994), Ruiz Gurillo (2012) y Larkin Galiñanes (2017), podemos distinguir tres principales familias de teorías que han intentado explicar el humor: la Teoría de la Superioridad, la Teoría de la Descarga y la Teoría de la Incongruencia.

### 2.2.1. Teoría de la Superioridad

La *Teoría de la Superioridad* muestra el humor como producto de la necesidad del ser humano por sentirse superior frente a las desdichas o infortunios de los otros, siendo así la risa una consecuencia directa de este sentimiento (Hobbes, 1651). Se trata de una corriente defendida desde la Época Clásica por pensadores como Platón, Aristóteles, Quintiliano o Cicerón (Martin, 2007), y continuada por Thomas Hobbes<sup>4</sup> en el Renacimiento<sup>5</sup> con obras como

---

<sup>4</sup> Según Hobbes (1980, cap. 8): "that the passion of laughter is nothing else but sudden glory arising from some sudden conception of some eminency in ourselves, by comparison with the infirmity of others, or with our own formerly".

<sup>5</sup> En la Edad Media, la risa y el humor no estaban bien vistos, ya que estos se asociaban a la estupidez humana y la vulgaridad terrenal (Larkin Galiñanes, 2017).

*Human Nature* (1650) y *Leviathan* (1651), en las que examinó el escarnio y la burla presente en la risa (Morreal, 2009: 242).

Así pues, desde la perspectiva del hablante, el hecho de producir un texto humorístico sería una muestra de su inteligencia o agudeza mental; mientras que, desde la perspectiva del receptor, el hecho de conseguir entender el chiste, con el esfuerzo cognitivo que ello implica, supone un sentimiento de logro cuando consigue captar la gracia. Así lo señala Gruner (1997) al comparar el humor y los deportes, siendo, en este caso, la diversión o el entretenimiento el trofeo que se desea alcanzar.

### 2.2.2. La Teoría de la Descarga

Por su parte, la *Teoría de la Descarga* defiende que el humor es fruto de una liberación de energía y contempla la risa como la expresión explícita de dicha descarga, la cual produce un sentimiento placentero en quien la experimenta. Esta corriente surgió a finales del siglo XIX, con la obra de *The Psychology of Laughter* de Herbert Spencer en 1860 y tomó fuerza a principios del siglo XX con trabajos como el de Bergson, titulado “Le Rire” en 1900, donde el autor defendía que la risa era un elemento social. Asimismo, otro de los principales defensores de esta doctrina fue Sigmund Freud, como bien se refleja en su obra *El chiste y su relación con lo inconsciente*<sup>6</sup>, publicado en 1905, en la que enfatiza la parte psíquica de la risa. Estas ideas fueron seguidas posteriormente por Kant (1970), quien analizó el proceso corporal de la risa y cómo esta actúa como una fuerza positiva para canalizar emociones. En este sentido, diversos autores han afirmado que estos trabajos se enmarcarían en una teoría de la risa, más que en una teoría del humor, ya que abordan los motivos que desencadenan la risa y no tanto el humor (Morreal, 1982).

Asimismo, de acuerdo con Larkin Galiñanes (2017), la Teoría de la Descarga se relacionaría con la de la Superioridad. En sus propias palabras, la autora comenta que “through jokes we make our enemy small, inferior,

---

<sup>6</sup> El título original de la obra es *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* y fue publicado en español en 1969 por la editorial Alianza.

despicable, or simply comic, and achieve in a roundabout way the enjoyment of overcoming him” (Larkin Galiñanes, 2017: 9).

### 2.2.3. La Teoría de la Incongruencia

La reflexión en la investigación sobre el papel de la incongruencia para la comprensión y apreciación del humor ha suscitado el interés de muchos investigadores durante el último siglo y, de hecho, este ha sido el acercamiento más aceptado en los diferentes estudios lingüísticos del humor verbal, ya que la Teoría de la Incongruencia cambia la perspectiva de estudio de un ángulo filosófico-emocional a una visión de análisis más cognitivista.

El modelo de Incongruencia-Resolución (IR en adelante), al que ya aludíamos brevemente en el apartado anterior (§2.1), fue desarrollado por Suls en 1972<sup>7</sup> y proponía que, durante el proceso interpretativo del chiste, se produce una incongruencia que debe ser descifrada para que el texto tenga sentido y se logre el efecto humorístico deseado. Esto es, en el remate del chiste (*punch line*) se crea un desajuste o contradicción que lleva al oyente a poner en funcionamiento diversos mecanismos cognitivos para poder reinterpretar el contenido de forma no literal y resolver la incongruencia, permitiéndole, a la vez, al interlocutor comprender el mensaje humorístico emitido por el hablante (Attardo, 2001).

Sin duda, la incongruencia es un rasgo intrínseco del humor<sup>8</sup>, puesto que esta supone una ruptura de las expectativas de congruencia del oyente (Kuipers, 2009: 221). Entre los seguidores de esta teoría destacarían Koestler (1964), McGhee y Goldstein (1972) y Shultz (1976). Todos ellos observaron que la resolución de la incongruencia es la que diferencia el humor de lo absurdo. Si bien, de acuerdo con Tony Veale, uno de los mayores representantes de la

---

<sup>7</sup> Suls (1972) comparó las estrategias de procesamiento de la información empleadas cuando se trataba de un chiste o una viñeta y aquellas usadas en el procesamiento de la lectura de géneros no humorísticos. La cadena de input, predicción, confirmación y reajuste al nuevo input era la misma, pero con los chistes había un momento en el que se rompían las expectativas del oyente o lector (para más información, véase Larkin-Galiñanes, 2017: 14).

<sup>8</sup> Ahora bien, en casos como el del humor subversivo (§2.5), veremos cómo esta ruptura es también moral y/o social.



lingüística cognitiva del humor, el humor y la incongruencia van de la mano, ya que en el fondo de cada chiste se puede observar cierto grado de absurdidad o ilogicidad (Veale, 2004: 419).

En este sentido, existen diversos modelos de IR que proponen que la incongruencia tiene que ser resuelta, ya sea completa o parcialmente (Suls, 1972: 83, 1983; Morreal, 2009: 13; Hempelmann y Attardo, 2011: 130; Dynel, 2012). Es decir, una vez se ha reconocido el texto como humorístico, gracias a una serie de pistas lingüísticas y contextuales que ha ofrecido el hablante o escritor, el oyente o lector debe reinterpretar el texto para que este tenga sentido dentro de la esfera del modo humorístico<sup>9</sup> (Ruiz Gurillo, 2014, 2016).

#### **2.2.4. Una aplicación conjunta de las tres principales teorías**

Como ya anunciaba Raskin (1985: 40-41), las tres teorías principales del humor no divergen ni son opuestas, sino que tratan distintos aspectos del fenómeno. De hecho, la Teoría de la Incongruencia se centra en el estudio del estímulo que causa el humor, es decir, en qué es lo que nos resulta divertido o gracioso para proponer una explicación cognitiva. Mientras que, por su parte, la Teoría de la Superioridad analiza las relaciones entre el oyente y el hablante y los motivos que llevan a este último a producir humor, y la Teoría de Descarga se centra en los sentimientos y emociones que llevan al oyente a reír (Attardo: 2017: 50). Así pues, pese a que la teoría que mejor se adapta a nuestro estudio lingüístico es la teoría de Incongruencia-Resolución, propuesta por Suls (1972), las teorías de la Superioridad y de la Descarga también aportarán apoyo teórico para el análisis sociopragmático del discurso humorístico subversivo en este trabajo.

---

<sup>9</sup> De acuerdo con Dynel (2008), el modo humorístico responde a un comportamiento en el que los participantes de la comunicación interactúan con un acuerdo tácito de que lo enunciado debe interpretarse como humorístico.

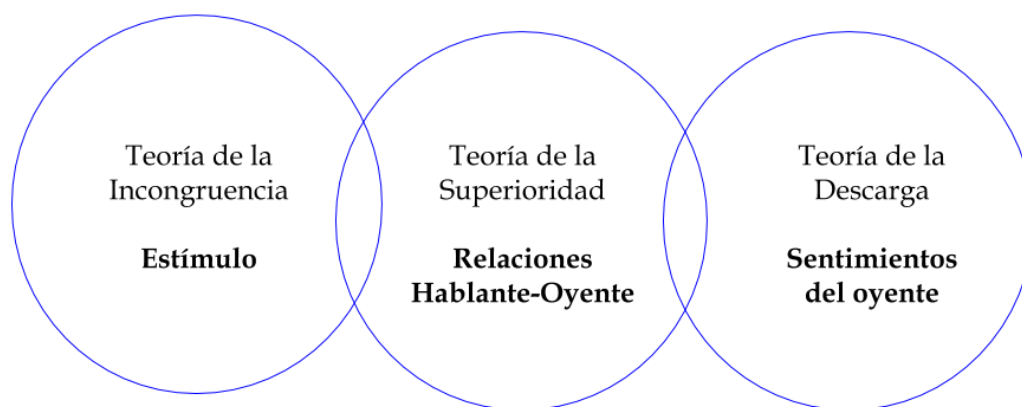


Figura 1 Convergencia de las Teorías del Humor propuesta por Attardo (2017a)

En este sentido, si aplicamos este modelo al discurso humorístico del monólogo subversivo, la Teoría de la Incongruencia se adecuaría a este estudio, en tanto que las cómicas presentan una realidad incongruente – aunque el mensaje que transmiten no deje de ser cierto en muchas ocasiones – e intentan no solo que el público se ría al darse cuenta de lo absurdo de la situación, sino concienciarle para poder cambiar esa realidad. De hecho, a lo largo de este trabajo de investigación se pondrá en relieve que este tipo de discurso tiene un fuerte carácter argumentativo, ya que el objetivo principal es persuadir y concienciar a la audiencia, por lo que veremos cómo las humoristas se empoderan en el escenario y utilizan su superioridad para transmitir con éxito sus ideas (Greenbaum, 1999), lo cual estaría relacionado con la Teoría de la Superioridad. Asimismo, ello supone que en ocasiones haya un blanco de burla u objeto de crítica (*target*), como consecuencia del estilo humorístico agresivo o de autosuperación. En concreto, como veremos en el análisis de este trabajo (§7, §8, §9 y §10), los objetos de burla son normalmente humanos o relacionados con la actividad humana – instituciones, prácticas, creencias, etc. –. Por otro lado, en este trabajo también observaremos cómo el efecto que produce en la audiencia, es decir, la risa tendría un efecto catártico, sobre todo en el sector femenino, que siente que sus ideas, sus sentimientos y sus preocupaciones no son individuales, sino que son compartidos por más gente (Yus, 2016: 159) y descarga su energía a través de la risa, lo cual se relacionaría con la Teoría de la Descarga.

### 2.3. Las teorías lingüísticas del humor verbal

Si bien gran parte de los trabajos realizados en la lingüística del humor se enmarcan dentro de diferentes enfoques teóricos que parten del modelo de Jerry Suls, estos divergen en su visión sobre la competencia humorística. De hecho, pese a la cantidad de teorías que intentan explicar el humor verbal desde la lingüística, todas adolecen de un compromiso para complementar o ampliar las propuestas precedentes, con el objeto de crear un modelo global que pueda dar explicación al fenómeno del humor en todas sus manifestaciones (Ritchie, 2018). A continuación, comentaremos las cuatro teorías principales que existen para explicar el humor verbal, es decir, la *Teoría Semántica del Humor basada en Guiones* (§2.3.1), la *Teoría General del Humor Verbal* (§2.3.2), la *Teoría de la Relevancia* (§2.3.3) y la *Teoría de la Lingüística Cognitiva* (§2.3.4).

#### 2.3.1. La Teoría Semántica del Humor basada en Guiones

La *Teoría Semántica del Humor basada en Guiones* (en adelante, TSHG) significó el inicio de la primera generación de las teorías lingüísticas del humor. En particular, la publicación de Raskin en el 1985 supuso un profundo cambio en la lingüística del humor, ya que, por primera vez, la TSHG puso el foco en la semántica y la pragmática como disciplinas claves en el estudio del humor.

Este primer acercamiento se centró en el análisis semántico de los chistes verbales y defendía que para reconocer un texto como humorístico, debe darse en primer lugar una oposición entre dos esquemas o guiones, con la que se genere una incongruencia cómica. De acuerdo con Attardo (2017a: 53), los guiones son elementos de nuestro conocimiento del mundo que consisten en un gran número de rutinas sobre cómo hacemos y vemos las cosas. Esta noción de *guion* sería similar a la variante propuesta por Coulson (2001) de cambio de marco (*frame shift*), ya que de acuerdo con Attardo (2017a: 56) “frames are the same as scripts”. Así, pese a que algunos estudios hayan afirmado que los marcos son dinámicos y los guiones estáticos, esta idea ha sido ya desmentida por Attardo en varias ocasiones. En el trabajo de Attardo (2001), el autor afirma que no debemos ver la

oposición de guiones como una antítesis, sino como un reemplazamiento del guion serio por el guion humorístico.

Por otro lado, la TSHG sugiere que mientras que la comunicación en los géneros serios sigue el principio de *bona fide*, la comprensión de los chistes opera dentro de la comunicación *non bona fide*, es decir, dentro de un tipo de comunicación “no seria” y en la que la intención de emisor no es clara (Raskin, 1985). Ahora bien, dentro de este tipo de comunicación *non bona fide*, Raskin y Attardo (1994: 36) comentan que: “joke-telling is the default *non-bona-fide* communication mode, or the one which is the closest to *bona-fide* communication”, ya que existe el principio de cooperación y la comunicación *non-bona fide* queda marcada gracias a diferentes marcadores lingüísticos (Aarons, 2017: 81), como veremos en §2.4.

### **2.3.2. La Teoría General del Humor Verbal**

La TSHG y la Teoría General del Humor Verbal (en adelante, TGHV) han sido las dos teorías lingüísticas del humor más influyentes de las últimas décadas (Brône et al., 2006: 203). La TGHV surgió en 1991 con el artículo de Attardo y Raskin en el número 4 de la revista *Humor*. Posteriormente fue apoyada por psicólogos como Ruch (1993), y desarrollada en profundidad por Attardo (1994, 2001).

A diferencia de la visión puramente semántica que presentaba la TSHG, la TGHV se asienta en seis premisas que se conocen como *recursos de conocimiento* (*knowledge resources*) y que actúan de forma jerárquica. Esta propuesta teórica incorpora información pragmática, morfológica y fonética dentro del recurso de conocimiento del lenguaje, una organización textual en el recurso de las estrategias narrativas, información cognitiva a través de los mecanismos lógicos e información sociolingüística a través del objeto de burla y los guiones (Attardo, 2001). Ahora bien, conviene señalar que la TGHV analiza el humor desde el plano competencial y la lista de posibilidades que ofrece no es completa. De hecho, se

han llevado a cabo distintas revisiones a la teoría como la de Ruiz Gurillo (2012, 2014) o la de Tsakona (2013).

Sucintamente, los seis requisitos son:

- Oposición de guiones: esta condición fue tomada de la TSHG elaborada por Victor Raskin en 1985. Raskin y Attardo (1991) defienden que para reconocer un texto como humorístico, debe darse en primer lugar un contraste entre dos esquemas o guiones. De acuerdo con la TGHV, esta oposición genera una incongruencia que al resolverse desencadena generalmente en un efecto hilarante.
- Mecanismos lógicos: son los vehículos durante el proceso inferencial que contribuyen a la resolución de la incongruencia generada por el contraste entre los dos guiones. Dichos mecanismos, de acuerdo con la taxonomía de Attardo, Hempelmann y Di Maio (2002), pueden ser sintagmáticos, como la yuxtaposición, el quiasmo y el paralelismo, o basados en razonamientos, como el razonamiento correcto basado en una premisa incorrecta, la falsa analogía y el metahumor.
- Situación: supuesto por el cual el co-texto<sup>10</sup> es un elemento imprescindible para comprender el humor. Al ser una teoría de la competencia, no se analiza el lugar en el que se produce el humor ni otros elementos socioculturales que puedan determinar la consecución del efecto humorístico.
- Meta o blanco de burla: se trata de un recurso opcional, ya que podemos encontrarnos con textos humorísticos que carecen de un blanco al que vaya dirigido la broma. No obstante, como ya comentábamos en §2.2.4., en el caso de existir, normalmente suele aludir a personas individuales o grupos sociales.
- Estrategias narrativas: hacen referencia a la organización del texto, es decir, a la distribución de las partes, así como al posicionamiento del gancho y remate humorístico (Tsakona, 2017). De acuerdo con Attardo (2017b), la diferencia entre

---

<sup>10</sup> Lo que ha sido dicho antes y después en el texto (Van Dijk, 2001)

el gancho (*jab line*) y el remate (*punch line*) está en el lugar en el que se sitúa dentro del texto y en su función:

A punch line occurs at the end of the text, whereas a jab line occurs anywhere else. They also differ in terms of their functions: jab lines are not disruptive of the development of the main interpretation of the text, whereas punch lines often force a reinterpretation of said interpretation.

Attardo (2017b: 130)

▪ **Lenguaje:** La TGHV propone que el usuario utiliza un determinado lenguaje, es decir, unos particulares elementos fónicos, léxicos y morfosintácticos que sustentan el texto humorístico.

Por otro lado, como ya anunciábamos, la TGHV ha recibido diversas críticas y revisiones. Por ejemplo, desde la Lingüística Cognitiva, se ha señalado que la contraposición de guiones es fácilmente observable en los chistes enlatados, pero, sin embargo, resulta más complejo apreciarla en el humor espontáneo o en otros géneros humorísticos más extensos (Brône, *et al.*, 2015). En cuanto a las ampliaciones de la teoría, Ruiz Gurillo (2012) defiende que el recurso de conocimiento de las estrategias narrativas debe atender también al género discursivo — humorístico o serio con rasgos cómicos —, a la tipología textual y al registro. En este sentido, Ruiz Gurillo (2012: 38-39) comenta que conviene conocer la tipología textual, es decir, saber si se trata de un texto narrativo, expositivo-argumentativo, o conversacional, puesto que ello reflejará la actitud del hablante/escritor e influirá también en el registro empleado. Asimismo, en relación con el recurso de conocimiento del lenguaje, el grupo de investigación GRIALE ha desarrollado una nomenclatura para distinguir entre *indicadores humorísticos*, es decir, elementos lingüísticos (léxicos, morfosintácticos y fónicos), que actúan como procedimientos de por sí cómicos en un determinado contexto (Ruiz Gurillo 2010a, 2012, 2014) y *marcas humorísticas*, esto es, los elementos paralingüísticos, kinésicos y tipográficos que acompañan al humor y colaboran en su inferencia (véase § 2.4.3).

### 2.3.3. La Teoría de la Relevancia

La Teoría de la Relevancia (en adelante, TR), establecida por Sperber y Wilson (1986, 1995), ha sido también tomada como referencia en el estudio del humor verbal. Esta teoría lingüística propone explicar el fenómeno de la comunicación desde la pragmática cognitiva y se centra en identificar los mecanismos subyacentes, anclados en la psique humana, que expliquen la forma en la que los humanos nos comunicamos los unos con los otros (Sperber y Wilson, 1986: 32). La TR se ha centrado en el estudio de cómo se interpreta el contenido proposicional en un determinado contexto, ya sea información comunicada explícitamente (explicaturas) o transmitida implícitamente (implicaturas). En este sentido, la TR se interesa por las inferencias que realiza el oyente para intentar identificar la intención comunicativa del hablante y por los procesos mentales que están en funcionamiento durante la comunicación (Yus, 2018). Asimismo, esta teoría defiende que el hablante es consciente del *principio cognitivo de relevancia* que gobierna en cualquier acto comunicativo, por el que el oyente o lector identifica el mensaje relevante que quiere transmitir el emisor y descarta el resto de interpretaciones con tal de no realizar un sobreesfuerzo cognitivo.

En el caso del discurso humorístico, el destinatario del mensaje busca la óptima relevancia que le permite entender el humor. Yus (1996, 2016a) sostiene que el humor se infiere gracias a que el oyente o lector cuenta con las habilidades innatas necesarias para obtener así la interpretación óptima en cualquier contexto. De este modo, cuando alguien cuenta un chiste, el oyente es consciente de que deberá realizar un esfuerzo mental adicional para la búsqueda de la óptima relevancia. Este esfuerzo inferencial se ve recompensado con el efecto humorístico que supone, por ejemplo, la interpretación de los dobles sentidos, las ambigüedades o las metáforas (Yus, 2017b).

En esta misma línea, la TR defiende que los efectos humorísticos se generan porque los hablantes pueden predecir qué estrategia inferencial va a emplear su interlocutor para llegar, dentro de la búsqueda de la relevancia, a una determinada interpretación (Yus, 2016a, 2017a, 2018). De acuerdo con Yus (2018:

285), “this control over inferential strategies allows for invalidations of apparently relevant interpretive choices for the sake of humor”.

#### 2.3.4. El modelo de la Lingüística Cognitiva

Asimismo, la Lingüística Cognitiva (LC en adelante) ha tenido un gran impacto en el desarrollo de la investigación sobre el humor verbal, sobre todo en la propuesta de teorías del humor durante las últimas décadas (Dyner, 2018). De hecho, si en algo coinciden todas las teorías lingüísticas del humor, es en que el humor es un fenómeno pragmático-cognitivo, basado en la creación y resolución de una incongruencia –ya sea semántica, sintáctica, fonética, sociocultural o visual– producida por distintos marcos en un determinado contexto (Veale, *et al.*, 2006).

Desde la publicación de *Semantics Mechanisms of Humor* (Raskin, 1985), el foco de la investigación lingüística del humor ha sido cognitivo. Así lo resalta Attardo (2006: 341) al afirmar que los teóricos que se basaron en la TSHV ya estaban dentro del marco de la LC, puesto que los guiones<sup>11</sup> fueron definidos por Raskin como “cognitive structures representing speakers’ knowledge of specific aspects of the world, rooted in experience” (Raskin, 1985: 81).

Ahora bien, según lo visto hasta aquí, parece que las teorías del humor verbal tengan que reducirse a un fenómeno binario basado en dos términos contrapuestos: incongruencia-resolución, guion serio-guion humorístico, significado relevante-significado no relevante para explicar los procesos cognitivos que afectan a la producción y recepción del humor. Sin embargo, el modelo cognitivo rompe con la postura dualística que proponen la mayoría de teorías que se basan en el modelo de incongruencia-resolución y asume unas

---

<sup>11</sup> En el caso de la TSHG, Raskin (1985) concibe los guiones como estructuras cognitivas que representan partes del conocimiento. Sin embargo, su teoría es puramente semántica y no se centra en investigar qué sucede en la mente del hablante/oyente durante los procesos cognitivos de producción/recepción del humor (Dyner, 2018). Por su parte, la TGHV introduce el recurso de conocimiento de los mecanismos lógicos, que reflejaría algunos de los procesos de la cognición humana que se dan para resolver la incongruencia humorística (Antonopoulou, *et al.*, 2015). Por otra parte, la TR también ofrece una explicación de las representaciones mentales que surgen durante la comunicación (Yus, 2016). De hecho, tendremos en cuenta estos procesos mentales durante el análisis de las secuencias irónico-humorísticas.



estructuras más dinámicas (Ritchie, 2005). Brône (2017: 251) defiende que la LC reacciona contra la tradición lingüística formalista que trataba los fenómenos del lenguaje como un sistema autónomo de estructuras y, en contraposición, analiza los fenómenos del humor y la ironía como operaciones cognitivas del sistema conceptual fluido que se materializan a través del lenguaje.

Así pues, desde la LC se ha analizado el humor verbal como un fenómeno que se ocasiona dentro de un espacio mental dinámico, en el que el oyente o lector es un agente social encargado de construir estructuras cognitivas que contribuyan a la interpretación del texto humorístico. En líneas generales, esta teoría muestra el humor como uno de los usos creativos del lenguaje en el que el humor refleja la estructura de nuestras experiencias y conocimientos del mundo (Veale, *et al.*, 2006).

#### 2.3.4.1. *La construcción de significado desde la perspectiva cognitiva*

Uno de los principales intereses de la LC es el lenguaje figurado, puesto que se trata del medio con el que los hablantes expresamos una idea a través de otra. En concreto, como veremos en §2.5, el lenguaje humorístico está compuesto por elementos lingüísticos que contribuyen a la figuratividad en el habla como pueda ser la metáfora, la polisemia o la fraseología (Ruiz Gurillo, 2012; Attardo, 2015). En esta línea, Kuipers (2006: 9) apunta que, “[t]he polysemy of a joke makes it impossible to say with certainty which function it fulfills or what the joke teller meant: humor is by definition an ambivalent form of communication”.

Así pues, dado que el lenguaje figurado es uno de los mecanismos esenciales en la consecución del humor verbal, hemos considerado razonable seguir el acercamiento de la LC para este estudio y, sobre todo, tener presente el modelo de la construcción del significado propuesto por Fauconnier (1985, 1997) y Fauconnier y Turner (2002) en su teoría de los espacios mentales<sup>12</sup>. De acuerdo con Fauconnier, los espacios mentales serían pequeñas estructuras conceptuales

---

<sup>12</sup> En concreto, en el trabajo de 1997, Fauconnier aplicó la teoría de la combinación de marcos cognitivos (*blending theory*) a una amplia variedad de fenómenos lingüísticos y analizó el proceso de construcción de significados en la combinación de espacios mentales.

que son clave para el pensamiento y la comunicación humana (Fauconnier, 1997: 11). De hecho, un gran número de investigadores del humor emplean esta noción cuando describen los procesos de la comprensión del humor (Dyner, 2018), e incluso Attardo (2017b: 131) afirma que su propuesta, dentro de la TGHV, sobre la representación textual del mundo (*Text world Representation*) coincide con la propuesta de los marcos mentales, puesto que ambas teorías asumen que el lector o el oyente del texto realizará una representación textual del mundo con toda la información del evento comunicativo y que esta servirá como inicio para inferir el contenido no literal y crear conexiones entre los guiones (Attardo, 2002: 234). Asimismo, Brône (2017: 252) comenta que el fenómeno del cambio de marco es prácticamente idéntico a la noción del cambio de guion que sugieren la TSHV y la TGHV.

En nuestro caso, esta teoría de los espacios mentales (Fauconnier, 1997), que defiende la creación de nuevos significados por medio de la combinación de diferentes marcos o dominios conceptuales, nos servirá para examinar cómo el concepto del género puede ser construido, deconstruido e incluso co-construido a través del humor en el discurso planificado del monólogo humorístico. Es decir, al presentarse diferentes espacios mentales dentro de una misma secuencia humorística, estos pueden combinarse para presentar una idea alternativa del concepto de género femenino y crear así una identidad de género distinta a la impuesta por la sociedad. Asimismo, veremos cómo la presentación de nuevos rasgos de la identidad de género femenina no normotípica pueden provocar la sorpresa y la risa del público.

En particular, la teoría de la combinación conceptual (*conceptual blending*) es una propuesta que estudia cómo los usuarios de la lengua integran información de distintos dominios del conocimiento para construir conceptos con características nuevas mientras producen e interpretan el discurso (Coulson y Oakley 2000: 176). En el caso del monólogo humorístico, este concepto de combinación conceptual nos sirve para explicar la fusión de significados que se produce en el discurso humorístico. De acuerdo con la propuesta de Bing y

Scheibman (2014: 27), los conceptos nuevos o irreales (Raskin 1985: 111) se producirían en las combinaciones en las que las cómicas proporcionan una alternativa a las interpretaciones culturales más tradicionales.

Por ejemplo, en la secuencia PE39 representada por Patricia Espejo, la cómica crea una nueva visión del concepto de celulitis para fomentar la comicidad y la risa del público.

Ejemplo nº 1:

**PATRICIA ESPEJO:** (( )) eso es otro tema/ pero los anuncios estos de que-*fíjate* ¿eh? hasta qué nivel↑/ *lucha contra la celulitis/ lucha contra algo que tienes en tu cuerpo*// ¿no? ¿qué haces?

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA ESPEJO:** ¿qué haces? ¿la llevo a juicio?

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA ESPEJO:** yo ¿te imaginas un juicio contra la celulitis? un trozo de piel de naranja ahí sentada en el sofá

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA ESPEJO:** y tú al lao

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA ESPEJO:** que la celulitis pa(ra) quien no lo sepa es piel de naranja ¿eh?/ que a mí me dicen *¿has encontrado ya a tu media naranja?*/ digo no↓ *pero voy teniendo la piel*

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA ESPEJO:** poco a poco/ eh imaginároslo↑ un juicio contra la celulitis/ sentada la piel de naranja y tú al lao / ahí/ y que vaya el juez y te diga *a ver señorita ¿qué tiene usted que alegar en contra de la celulitis?* / y tú→ *que me está jodiendo los veranos*

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia PE39**

Siguiendo la teoría de la combinación conceptual, vemos cómo en la secuencia Patricia Espejo combina el espacio mental de la celulitis como piel de naranja y el de la defensa judicial para construir un significado irreal del concepto de celulitis y, por tanto, recrear una situación cómica. De esta forma, la cómica guía a la audiencia desde la primera concepción a la que ella realmente quiere mostrar en la secuencia humorística con el objeto de combatir la publicidad sexista. De esta forma, critica a los anuncios que instan a combatir la celulitis y rompe con la concepción metafórica tradicional sobre la batalla de las mujeres contra la celulitis.

#### 2.3.4.2. *El concepto de prominencia*

Por otro lado, uno de los aspectos más relevantes de la LC es el de prominencia – *Saliency* –, ampliamente estudiado por Rachel Giora y su equipo en su teoría sobre la prominencia graduada – *graded saliency* – (Giora, 1997, 2002, 2007). De acuerdo con esta teoría, la prominencia juega un papel muy importante en la negociación del significado, ya que el hablante tiene la labor de atribuir al concepto el grado específico de significación para que tenga una interpretación u otra.

Según Giora (1999, 2003), las inferencias, la convencionalidad, el contexto y las expectativas del interlocutor son aspectos que se deben considerar cuando se analiza la construcción de un concepto, como pueda ser, en nuestro caso, el de la identidad de género. De hecho, de acuerdo con Yus (2017a: 190), en el discurso humorístico, cuando contamos un chiste, los hablantes tenemos ciertas expectativas sobre qué estrategias inferenciales va a realizar el oyente y sobre cuál es la información contextual a la que puede acceder el interlocutor, con el objetivo de entender el texto del chiste y realizar una interpretación contextualizada y relevante. En esta misma línea, Verschueren (2018: 94) sostiene que “we must decide what pieces of information can be left in the care of contextual indexing mechanisms, and which ones need to appear in the form of proposal content”.

En el discurso del monólogo humorístico existen determinadas ideas que no se mencionan, pero que se infieren. Por ejemplo, en la secuencia anterior (ejemplo nº1), la cómica no explicita por qué la celulitis le está destrozando los veranos, pero el público infiere que es por el uso del bikini y la presencia de la celulitis en su cuerpo. De acuerdo con ello, en el análisis realizado en §7, §8, §9 y §10 corroborará o refutará la hipótesis de que las humoristas, de forma consciente, deciden qué aspectos de su identidad de género desean destacar o hacer más prominentes para alcanzar sus objetivos humorísticos, comunicativos y sociales, como pueda ser el desafío de la identidad normativa femenina, la creación de lazos sociales con el público y el divertimento de los oyentes.

### 2.3.4.3. El espacio discursivo actual en la comunicación humorística

Asimismo, la noción de *espacio discursivo* defendida por Langacker (2001) será central en nuestro trabajo. Langacker distingue entre el fondo (*ground*) y el espacio discursivo actual (*Current Discourse Space*) en el que se destaca la *figura*, esto es, los elementos semántico-pragmáticos más prominentes. El *espacio discursivo actual* (EDA en adelante) se definiría como el espacio mental que abarca los elementos, las relaciones y los conocimientos compartidos<sup>13</sup> entre el hablante y el oyente que sustentan la comunicación en un determinado contexto durante el discurso (Langacker, 2001:144). Mientras que el *fondo* sería el acto del habla concreto en el que se produce la interacción entre el hablante y el oyente, en un determinado tiempo y lugar, en palabras de Langacker:

The ground is at the center of the context of speech, and one element of this context is the very fact that the speaker and hearer are engaged in a coordinated viewing of some facet of the world.

Langacker (2001: 145)

#### Espacio Discursivo Actual

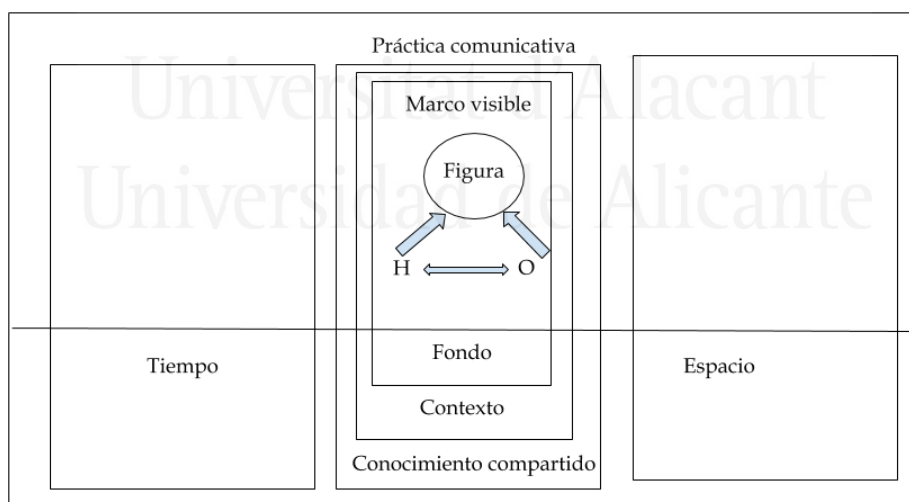


Figura 2 El modelo del Espacio Discursivo Actual (Langacker, 2001: 145, apud Veale, et al., 2006)

<sup>13</sup> El marco del conocimiento compartido sería similar al marco cultural que propone Yus (2013) en su propuesta del *Intersecting Circles Model*. En este marco se incluirían las representaciones colectivas relacionadas con una determinada sociedad o cultura, construida con información estereotipada sobre el país, la etnia, los roles sexuales, etc.

Esta idea ha sido continuada por lingüistas especializados en el humor verbal como Tony Veale y sus colegas, que proponen que la risa en el discurso humorístico se debe a que el hablante resalta determinados aspectos de la estructura del EDA para que se fijen en estos elementos designados en la *figura* y la esencia del chiste no aparezca en el *fondo* hasta el final.

The fact that profiled aspects of a structure will appear more salient than others allows linguistically-creative people to achieve humorous misdirection, causing observers to focus on the profile (or figure) while the essence of the joke goes unmarked in the base structure (or ground).

Veale, et al. (2006: 308)

Así pues, sostenemos que la construcción de la noción de identidad de género que presenta la cómica reside en la tensión entre los aspectos que esta destaca en la figura y la base conceptual de dicha noción, donde todos los otros elementos contextuales pueden ser evocados como estructuras relevantes del *fondo* para crear nuevos significados en el EDA (Veale, et al., 2006: 308). De acuerdo con Dynel (2018: 6), este tipo de estructuras o marcos conceptuales representan “expectation-building background knowledge about objects, actions and events distributed across different mental spaces and lend themselves to creative combinations in response to contextual demands, whereby novel local meanings are constructed”.

En definitiva, los conceptos estarían estructurados alrededor de un centro prototípico, con instancias o representaciones concretas que son, más o menos, representativas de ese concepto. De este modo, el concepto de la identidad de género tendría como centro prototípico en la *figura* una distinción binaria del género, que, a su vez, estaría llena de estereotipos y roles sexuales. Estos estereotipos se desafiarían por medio de las representaciones de identidades de género alternativas que las cómicas construyen en el escenario, lo que convierte en prominentes concepciones periféricas. De hecho, para Yus (2016: 153), “stand-up comedy performances are ideal examples of a public production in which the audience mental representation regarding their society and culture are modified to some extent”. Esto sería lo que ocurre en el siguiente ejemplo:

## Ejemplo nº2

**PATRICIA SORNOSA:** bueno yo hasta hace relativamente poco tenía bastante claro que- bueno que no quiero tener hijos/ PERO por desgracia el otro día jaja/ vi en un programa de estos de talentos para niños↑/ joder mira→ vi a una nenita disfrazada de minina→ que hacía así/ hacia *miaauu/ miaauu/ miiiau*<sup>14</sup>// aay y ahora no quiero tener ni gato

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** y es un problema porque tengo gato↓ pero no lo quiero ya

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** así que si alguien quiere un gato→

**PÚBLICO:** [RISAS]

**PATRICIA SORNOSA:** [eh en acabar el show que me lo diga]

**Secuencia PS2**

En esta secuencia (PS2), Patricia Sornosa rompe con la idea preestablecida de que todas las mujeres quieren ser madres. En ese EDA, la cómica guía al público a pensar que, tras haber visto a la niña pequeña en televisión, había cambiado de idea, pero sorprende a sus oyentes y genera el efecto humorístico con el remate en el que enfatiza su postura al decir que, después del suceso, ya no quiere tener ni gato. Es decir, según la propuesta de Veale et al. (2006), en este ejemplo, la línea prototípica trazada en la figura se desmiente en el remate, esto es, en el fondo, dando como resultado una concepción incluso invertida de esa figura.

### 2.4. El lenguaje humorístico

Un elemento esencial en todas las teorías que explican y analizan el fenómeno del humor verbal es el lenguaje humorístico. Desde una perspectiva cognitiva, el lenguaje humorístico supone un recurso imprescindible para que el oyente o lector interprete el texto como humorístico y, sobre todo, para que el hablante o escritor logre con éxito generar un efecto cómico. Es por ello que el lenguaje humorístico ha sido estudiado durante décadas (Chiaro, 1992; Crystal, 1998; Attardo, et al., 2002; Ruiz Gurillo, 2010, 2012), ya que los mecanismos lingüísticos y extralingüísticos son la pieza clave del humor verbal (Berger, 1998: 58). De hecho, de acuerdo con Raskin (1985: 101), Attardo (1994: 270) y Chiaro

---

<sup>14</sup> Mueve el cuerpo como si tuviera cola de gato

(1992: 44), el lenguaje humorístico fomenta el incumplimiento de las máximas griceanas y ello puede funcionar como mecanismo para la producción de humor. Sin embargo, la trasgresión de una máxima griceana no es una condición necesaria ni suficiente para generar humor verbal (Attardo, 2017a).

Los elementos lingüísticos y extralingüísticos, como la risa, la sonrisa, el énfasis, las repeticiones, las interjecciones o el cambio de registro –lo que Gumperz (1982) llamó “señales de contextualización” (*contextualization cues*)– son claves para interpretar correctamente el humor. Estas señales o pistas colaboran para que los participantes identifiquen las inferencias en el humor y reconozcan adecuadamente de qué tipo de humor se trata, bien sea un tipo de humor agresivo y negativo, bien sea uno lúdico y positivo (Matwick y Matwick, 2019).

Así pues, el lenguaje empleado en el humor depende en gran medida del contexto social en el que se emplee y de las funciones que se desean cumplir. Por ejemplo, Ritchie (2010) identifica cuatro papeles principales que puede realizar el lenguaje en la comprensión de los chistes. Según el autor, el lenguaje puede actuar como medio para transmitir determinadas ideas que deriven en humor y como elemento básico para generar el humor dentro de la estructura del discurso, como, por ejemplo, mediante del juego de palabras o la paronimia. Asimismo, puede tener también una función metalingüística, si se reflexiona sobre el propio chiste, o una función estilística, si el vocabulario y el registro empleado son los que desencadenan el efecto humorístico.

#### **2.4.1. El modelo de GRIALE**

Asimismo, siguiendo la nomenclatura propuesta por el grupo de investigación GRIALE, el lenguaje humorístico está compuesto por diversas marcas e indicadores lingüísticos y extralingüísticos que ayudan a las humoristas a conseguir sus objetivos cómicos (Ruiz Gurillo, 2012: 78-86).

De acuerdo con la propuesta de GRIALE, las marcas e indicadores llevan asociados unas determinadas inferencias que ayudan al hablante o escritor en su propósito de producir humor, lo que deriva, en muchos casos, en la risa (Ruiz



Gurillo, 2016b). Estos procesos inferenciales adheridos al lenguaje irónico y/o humorístico suponen, a su vez, la inversión de los principios pragmáticos conversacionales que rigen toda comunicación, propuestos por Grice en 1975. De este modo, atendiendo a la explicación neo-griceana de Levinson (2000), presentada por Rodríguez Rosique (2009, 2013), podemos afirmar que el humor transgrede el prerrequisito de Calidad (“diga la verdad”) y, en consecuencia, se ven también subvertidos, de manera colateral, los principios de Informatividad, Manera y Cantidad<sup>15</sup>.

De acuerdo con Levinson (2000), la Calidad es un requisito previo que ha de estar presente en cualquier intercambio comunicativo con tal de lograr una comunicación eficaz y un entendimiento mutuo. Esta infracción de los principios conversacionales en el humor conlleva que dicho fenómeno pragmático sea considerado un tipo de comunicación “no seria” o *non-bona fide*, concepto, que como ya comentábamos previamente, fue empleado por Raskin en 1985 y posteriormente por Attardo en 1994 para referirse a aquella comunicación no cooperativa en la que la intención de emisor no es clara. De hecho, en este tipo de comunicación, la transgresión del prerrequisito de Calidad se infiere gracias a unos determinados elementos paralingüísticos y extralingüísticos que alejan al oyente del modo serio propio de la comunicación *bona fide* y lo sitúan en modo humorístico.

#### 2.4.1.1. *Indicadores humorísticos*

Los indicadores humorísticos serían aquellos elementos lingüísticos que son de por sí humorísticos en un determinado contexto cómico, es decir, que generan comicidad (Ruiz Gurillo, 2012, 2014). Entre ellos, nos encontraríamos con tropos, elementos léxico-semánticos y morfosintácticos. De hecho, en nuestro análisis observaremos cómo en el discurso humorístico se recurre a diferentes

---

<sup>15</sup> El Principio de Informatividad es visto por Levinson (2000: 114) como un principio de refuerzo que insta a ofrecer únicamente la información mínima suficiente que ayude al hablante a conseguir sus propósitos comunicativos. Por su parte, el Principio de Manera propuesto por Levinson (2000: 136-137) aboga por presentar la información mediante expresiones no marcadas. Asimismo, el Principio de Cantidad determina que el hablante no ha de ofrecer “una información más débil que el conocimiento del mundo que posee” (Levinson, 2000: 76).

tropos como la metáfora, la hipérbole, las preguntas retóricas, la polisemia, la sinonimia o la paronimia. Estas figuras retóricas son los mecanismos cognitivos que se emplean de forma recurrente en el humor verbal, y en la comunicación humorística son elementos que colaboran en el infringimiento del Principio de Informatividad. Asimismo, siguiendo la teoría de la combinación conceptual, en estos indicadores humorísticos se reflejaría muy bien la combinación de espacios conceptuales y la construcción de nuevos significados (Coulson and Oakley, 2000).

También existen elementos léxico-semánticos como los pseudoabarcadores, los encomiásticos, las palabras inventadas, los juegos de palabras y la fraseología —canónica y desautomatizada— que generan comicidad en un contexto humorístico. Ahora bien, cabe señalar que el carácter idiomático de este último indicador atenta tanto contra el Principio de Manera como contra el de Informatividad, puesto que el o la humorista suele jugar con el sentido figurado y literal de la unidad fraseológica generando, así, una incongruencia (Ruiz Gurillo, 2014, 2016).

De igual forma, elementos morfosintácticos como las interjecciones, las onomatopeyas, los diminutivos, la repetición o el cambio de registro actuarían también como mecanismos humorísticos en determinados contextos. En el caso de este último recurso, el hecho de contar una historia o chiste en un registro concreto puede enfatizar el efecto humorístico (Ritchie, 2018: 136). Asimismo, al combinar diversos registros se puede también ocasionar una situación cómica<sup>16</sup> (Attardo, 1994; Partington, 2006; Ruiz Gurillo, 2012, Venour, 2013). Además, el uso de un determinado registro o variación lingüística puede también dar pie a otros juegos de palabras y recursos lingüísticos como la paronimia, la homonimia o la sinonimia.

---

<sup>16</sup> Estos autores ejemplifican esta idea con fragmentos de guiones de película, viñetas y monólogos humorísticos.

#### 2.4.1.2. *Marcas humorísticas*

Por otro lado, siguiendo también con lo postulado en las investigaciones del grupo GRIALE (Ruiz Gurillo, 2012), las marcas serían aquellos elementos lingüísticos, paralingüísticos y extralingüísticos que colaboran en que el interlocutor infiera el humor y que, a la vez, actúan como potenciadores del efecto humorístico. De acuerdo con Ritchie (2018: 26): “jokes contain, along with core components that ensure the text is a joke, further embellishments that increase the effect upon the audience”.

Así pues, nos encontramos con marcas orales, entre las que se encuentran los elementos prosódicos como el tono, el alargamiento vocálico, la entonación, el énfasis o el volumen, que colaboran a inferir el remate del chiste y que han sido ampliamente estudiados por Attardo, Pickering y Baker (2011b). Además, elementos paralingüísticos como las risas<sup>17</sup>, entre risas o las sonrisas juegan también a favor del cómico en el discurso oral. En concreto, el empleo de entre risas o (*laughter talk*) (Provine, 2000: 37 y Partington, 2006: 14) constituye una táctica para construir una determinada identidad, para realizar un argumento, para atacar la imagen de alguien o para salvaguardar la de uno mismo (Partington, 2006: 1), como veremos en §10.1. Asimismo, en el discurso oral presencial nos encontraríamos también con otros recursos como, por ejemplo, marcas kinésicas como gestos faciales, movimientos corporales o palmadas. Asimismo, los evidenciales actúan en el humor como marca humorística propia del estilo directo, manifestando con su uso el carácter humorístico de lo enunciado y la intención del hablante (Ruiz Gurillo, 2015; Linares Bernabéu, 2019). Por otra parte, en los géneros textuales escritos, marcas tipográficas como las mayúsculas, las exclamaciones o las comillas son una pista indispensable para que el lector identifique el fragmento como humorístico.

---

<sup>17</sup> En relación con la risa como marca humorística, cabe señalar que no toda la risa surge como respuesta al humor y que no todo el humor está siempre acompañado de risas (Partington, 2006), pero sí es un elemento que aparece con bastante frecuencia en el contexto humorístico.

2.4.1.3. *Propuesta sobre las funciones del lenguaje humorístico*

En definitiva, los elementos del lenguaje humorístico tendrían principalmente tres funciones. En primer lugar, contribuyen a que el oyente o lector consiga identificar la interpretación más prominente y realice una correcta comprensión del texto humorístico. Además, el uso de algunos de los indicadores previamente señalados genera comicidad en un determinado contexto comunicativo. Finalmente, elementos extralingüísticos como los movimientos corporales, los gestos faciales, el volumen, el alargamiento vocálico, las repeticiones o las mayúsculas y las exclamaciones, en el caso de las marcas tipográficas, actúan también como potenciadores del efecto humorístico causado (Ritchie, 2018).

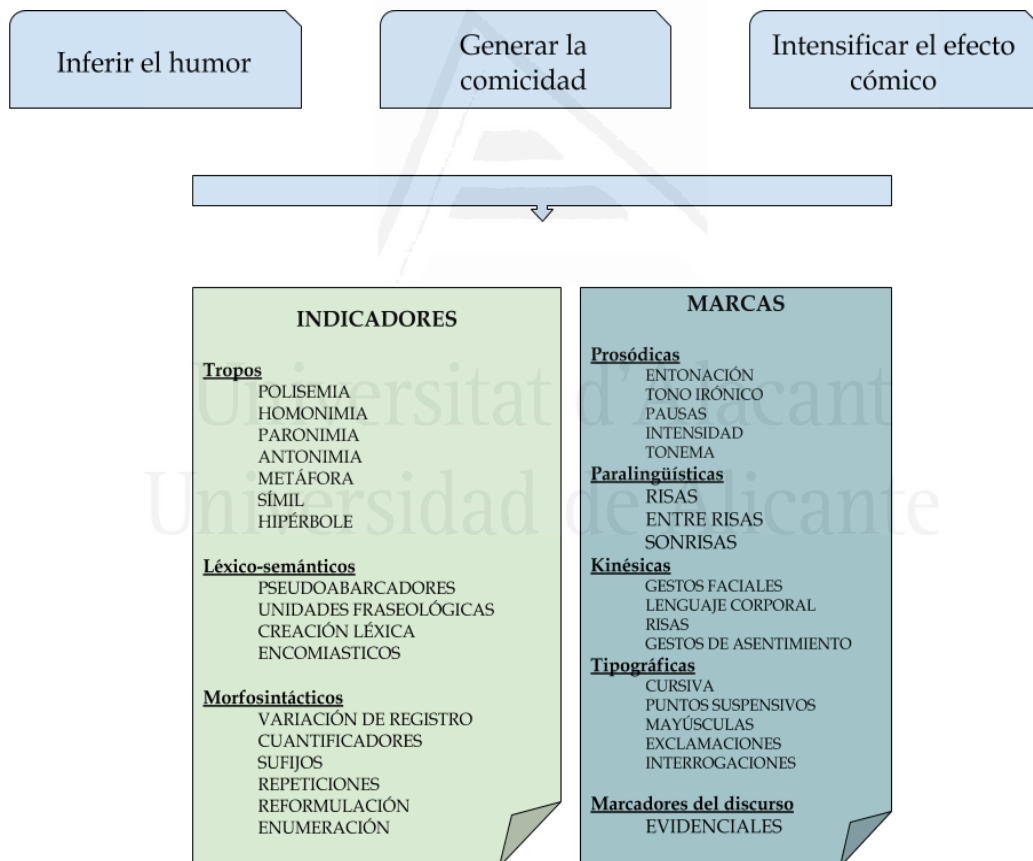


Figura 3 Funciones de los indicadores y marcas humorísticas

A través de esta investigación comprobaremos nuestra hipótesis sobre la capacidad de las cómicas de elegir el lenguaje humorístico adecuado para manipular y moldear su identidad de género. Esto es, la competencia

metapragmática de las cómicas para reflexionar de manera consciente sobre el uso y funciones del lenguaje que seleccionan para su discurso (Gombert, 1992; Verschueren, 2000).

## **2.5. Estilos y tipos de humor**

Uno de los rasgos más distintivos de la personalidad de cualquier ser humano es su estilo humorístico (Tannen, 1984), puesto que este incide en otros aspectos de su carácter. Por tanto, si sostenemos la hipótesis de que las humoristas construyen y deconstruyen su identidad de género por medio de una serie de patrones actitudinales y lingüísticos (§1.2.3), ello se verá reflejado tanto en el tipo de humor que emplea como en su estilo humorístico.

### **2.5.1. Estilos humorísticos**

Partimos de la clasificación de estilos propuesta en el *Humor Styles Questionnaire* por Martin, *et al.* (2003) para poder analizar, gracias a las marcas e indicadores empleados en el discurso humorístico, qué estilos humorísticos muestran las monologuistas y qué relación tienen con sus estilos de habla y sus intenciones comunicativas. Así pues, siguiendo la propuesta de Martin, *et al.* (2003), distinguimos cuatro tipos de humor: agresivo, contraproducente, reafirmativo y afiliativo.

Por un lado, diversos estudios han demostrado que es común en las mujeres producir un tipo de humor afiliativo con el que el interlocutor pueda empatizar y poder así crear lazos de unión con el endogrupo (Walker, 1998; Coates, 2003; Hay, 2001). En este caso, las monologuistas tratan temas de actualidad social con los que el público, principalmente el femenino, se siente identificado. Por otro lado, el estilo de humor agresivo se suele emplear en el monólogo para mostrar el malestar y el enfado ante determinadas injusticias o hacia alguna persona o colectivo social, como pueda ser la clase política, la iglesia o la sociedad patriarcal. Asimismo, el humor contraproducente o autodespreciativo es habitual en las monologuistas, ya que, al reírse de sus propias debilidades, desvirtúan el discurso machista y evitan que otros puedan

emplear estos puntos de flaqueza como material de burla<sup>18</sup>. Además, de acuerdo con Kotthoff (2006), este tipo de humor también contribuye en la creación de lazos de solidaridad: “joking at one’s own expense emphasizes commonalities, equality and group ties” (Kotthoff, 2006: 15). Finalmente, el estilo reafirmativo o de automejora muestra al hablante con una actitud positiva, de confianza en sí mismo, y enfatiza sus fortalezas y virtudes identitarias ante el oyente.

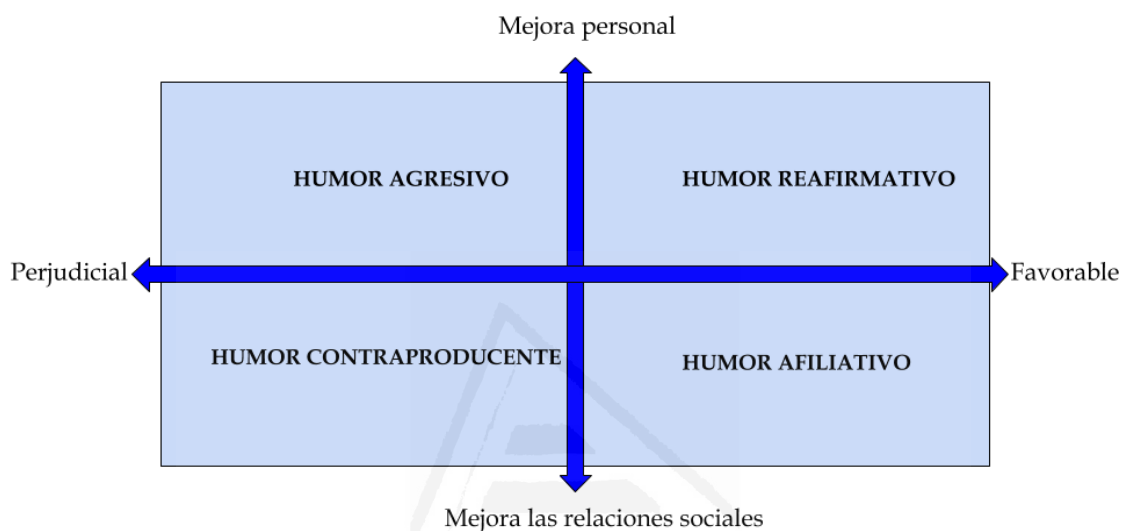


Figura 4 Los cuatro estilos humorísticos descritos por Martin et al. (2003)

Ahora bien, cabe señalar que nuestro análisis de los estilos humorísticos de las informantes no se aplicará a su identidad personal, sino a la personalidad cómica que adoptan como cómicas en el escenario, su *stage persona* (Greenbaum, 1999: 34), concepto que desarrollaremos más adelante en §4.3. En concreto, trataremos los estilos humorísticos cuando analicemos el autohumor en §7.2 y durante el análisis de las estrategias retórico-pragmáticas que se emplean en el monólogo humorístico subversivo (§8\_§9 y §10). Por ejemplo, en el estudio del discurso representado y de la ironía humorística, se observará cómo la monologuista emplea un estilo humorístico afiliativo con el sector del público femenino y, a la vez, agresivo con otros colectivos masculinos.

<sup>18</sup> Para profundizar en este aspecto, véase el epígrafe 4.4.2.1.

### 2.5.2. Un acercamiento al humor subversivo como tipo de humor

El humor subversivo estaría relacionado con los cuatro estilos humorísticos previamente mencionados, aunque muy especialmente con el estilo humorístico agresivo y reafirmativo. Las primeras investigaciones sociolingüísticas del humor verbal se centraron en los aspectos positivos de este fenómeno en relación con la cortesía y la cohesión grupal (Lampert y Erving-Tripp, 2006; Cooper, 2008, Schnurr & Plester, 2017). Sin embargo, como ya hemos señalado en la presentación de las tres principales teorías del humor, algunas de las motivaciones para la producción humorística contienen rasgos de superioridad, agresividad y escarnio hacia otros.

En primer lugar, debemos comentar que el humor es subversivo *per se*. Así, por ejemplo, el humor verbal subvierte completamente la idea de que los elementos del sistema lingüístico tengan autonomía o función fuera de un contexto (Giora, 2003; Brône et al., 2015: 2). Ahora bien, en este estudio nos interesa no solo la inversión de los elementos del sistema lingüístico y de los principios conversacionales (Levinson, 2000; Ruiz Gurillo, 2012), sino también la inversión o el desafío de los estereotipos e ideas socioculturales normotípicas. De acuerdo con Bell (2017: 366):

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

Así pues, en este trabajo concebimos el humor subversivo como una estrategia discursiva que emplean los usuarios de la comunicación para desafiar y oponer resistencia al poder, al control o la dominación (Schnurr y Rowe, 2008; Schnurr y Plester, 2017: 309). De acuerdo con Holmes y Marra (2002: 65), este tipo de humor está a la disposición de los oprimidos<sup>19</sup> – o menos poderosos – como una forma aceptada socialmente para desafiar las relaciones de poder existentes,

---

<sup>19</sup> Holmes (2000: 180) ya afirmaba que el humor podía actuar como “a bouquet, a shield, and a cloak as well as an incisive weapon in the armoury of the oppressed”.

ya sea de forma explícita o implícita. En consecuencia, para subvertir el *statu quo*, los hablantes emplean una serie de estrategias discursivas para atacar y distanciarse socialmente del objeto de la crítica, sin alejarse demasiado de los oyentes e, incluso, creando lazos con determinados sectores<sup>20</sup>.

De esta definición se infiere que una de las funciones del humor subversivo es la de establecer solidaridad y cohesión grupal con el endogrupo, a la vez que se crea cierta distancia con el exogrupo (Bing, 2004; 2007), como veremos en §2.5.1. Además, la idea de Holmes y Marra sobre qué es el humor subversivo también supone que este tipo de humor conlleva siempre un objeto de burla (*butt of the joke*) hacia el que dirige su crítica. Apoyándonos en trabajos previos (Ruiz Gurillo y Linares Bernabéu, 2020), el blanco de este tipo de humor subversivo, representado en el monólogo feminista, suele dirigirse a una persona individual, a un grupo social, a uno mismo o a la sociedad en general. Además, como apunta Attardo (2017a), la crítica también puede ir dirigida a determinadas prácticas, creencias o situaciones, como veremos en §7.2.

En este sentido, siguiendo los postulados de la teoría de la lingüística cognitiva del humor, y, en particular, la idea de *fondo* y *figura* en el EDA y la de los espacios mentales integrados o "*blended spaces*", se comprobará en el análisis realizado en los capítulos §7, §8, §9 y §10 si, en el caso de los géneros textuales que emplean un humor subversivo feminista, el discurso humorístico y el discurso serio se superponen sin que disminuya la validez de ninguno de ellos. De esta forma, el oyente interpreta el mensaje serio que se pretende transmitir e identifica el objeto de burla a través de lo que dice el hablante en clave de humor. Ello sucede, por ejemplo, en la secuencia de Pamela Palenciano en la que denuncia la desigualdad entre hombres y mujeres en situaciones de acoso.

---

<sup>20</sup> Holmes y Marra (2002:72) realizan una distinción entre el humor que mantiene el *statu quo* y lo catalogan como Humor de refuerzo (*Reinforcing humor*), y por otro lado estaría el humor que desafía o subvierte el *statu quo*, calificado como Subversivo.



### Ejemplo nº 3

**PAMELA PALENCIANO:** y vas caminando por la calle en un país tan libre como este a las doce de la noche en un callejón oscuro- bueno podéis ir sin tacones nenas pero os cuento el chiste con tacones para que lo veáis mejor ¿no? y una voz masculina te interpela *shh niña fiiu ¿a dónde vas tan sola?// tu primera reacción/ seas del país que seas/ siempre va a ser-y tengas la edad que tengas/ un cooñoo*<sup>21</sup>

**PÚBLICO:** RISAS

**PAMELA PALENCIANO:** con esos tacones vas a correr ((los más alto)) a las dos calles se te ha roto el tacón y te has caído/ lo malo del chiste es que el tío que va detrás tuya si quiere violarte puede hacerlo porque no lleva tacones

**PÚBLICO:** RISAS

**PAMELA PALENCIANO:** corre más rápido que tú y si quiere violarte lo puede intentar hacer

(...)<sup>22</sup>

**PAMELA PALENCIANO:** te cuento el mismo chiste pero al revés/ es un tío sin tacones/ lo pongo sin tacones porque si no no sería mi experiencia vital/ va el tío sin tacones una noche por Leganés y ve que se baja de un coche una tía/ así como yo/ que dicen que doy miedo→ hombre yo digo lo que decían los pandilleros

**PÚBLICO:** RISAS

**PAMELA PALENCIANO:** y le digo al chaval desde mi feminidad/ fiiu fiiu niños/ chchch ¿y a dónde vas tan solo?

**PÚBLICO:** RISAS

**PAMELA PALENCIANO:** la primera reacción del tío no creo que vaya a reaccionar así como *uuu HOSTIA POLICIAA [que me quiere violar]*

**PÚBLICO:** [RISAS]

**PAMELA PALENCIANO:** ¿por qué os reís? porque es matemáticamente imposible ¿verdad?// *tira pa allá que te meto/ que te meto hostia ¿eh?*

**PÚBLICO:** RISAS

**PAMELA PALENCIANO:** el tío va a reaccionar cómo aprendió desde niño/ que va a ser algo así como/ *eh ¿que dónde voy tan solo? donde tú quieraas jajaja*

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia PP10**

No cabe duda de que, en este fragmento, la cómica tiene la intención de incomodar al sector masculino y hacerle reflexionar. De hecho, se observa la introducción de mensajes serios dentro del texto humorístico con el objetivo de denunciar este tipo de situaciones. Por otro lado, la comparación de la situación

<sup>21</sup> Sale corriendo

<sup>22</sup> Las secuencias completas de los ejemplos expuestos en este trabajo se pueden ver en el anexo b.

habitual con la situación contraria, en la que la acosadora es la mujer, resulta ridícula y provoca la risa del público.

Así, el efecto principal de la secuencia PP10 sería, además del de provocar la risa de los oyentes, el de crear conciencia en el público. Igualmente, otros efectos muy comunes en el humor subversivo feminista, también analizados en Bing (2004), Schnurr y Plester (2017) y Ruiz Gurillo y Linares Bernabéu (2020), serían el refuerzo de las relaciones con el endogrupo femenino, el aumento del estatus individual, la ridiculización, la minorización del poder masculino, el desafío del *statu quo*, la normalización de los tabúes, el afrontamiento de los problemas sociales e, incluso, el refuerzo de los estereotipos. De hecho, el humor subversivo es una herramienta muy versátil para ejercer poder y desafiar las relaciones de poder establecidas (Schnurr y Plester, 2017).

#### 2.5.2.1. *Propuesta taxonómica de las funciones del humor subversivo feminista en el monólogo cómico*

El humor configura una parte esencial de la comunicación interpersonal y es una forma de negociar el estatus, el poder, la solidaridad y la distancia en relación con los otros participantes de la comunicación (Norrick 1993; Schnurr y Chan, 2011). En el caso de nuestra propuesta para el estudio humor subversivo, concebimos que los efectos que puede ocasionar este tipo de humor están organizados en forma de estructura radial con dos núcleos principales, el de la ridiculización y el del desafío del *statu quo*, de los que derivarían diferentes efectos periféricos o secundarios con un grado de repercusión mayor en aquellos que desafían lo establecido.

Así pues, la ridiculización manifiesta conexiones con otros efectos que se pueden explicar como una especie de extensiones metonímicas, ya que al ridiculizar se puede, a la vez, disminuir del poder masculino, reforzar el poder femenino, o, por el contrario, enfatizar determinados roles y estereotipos de género. Mientras que el desafío del *statu quo* tendría un mayor grado de repercusión a nivel subversivo, ya que en torno a este núcleo se articularían los

efectos de la normalización de tabúes y la creación de conciencia sobre injusticias sociales. En esta línea, Schnurr y Plester (2017: 310) afirman que el humor subversivo puede actuar de forma estratégica para, en palabras de las autoras: “challenge some of the ideas, topics and values that individual people or group of people perceive as taboo or sacred, or to question existing power relationships and the status quo”.

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

Así lo expresamos en la figura 5:

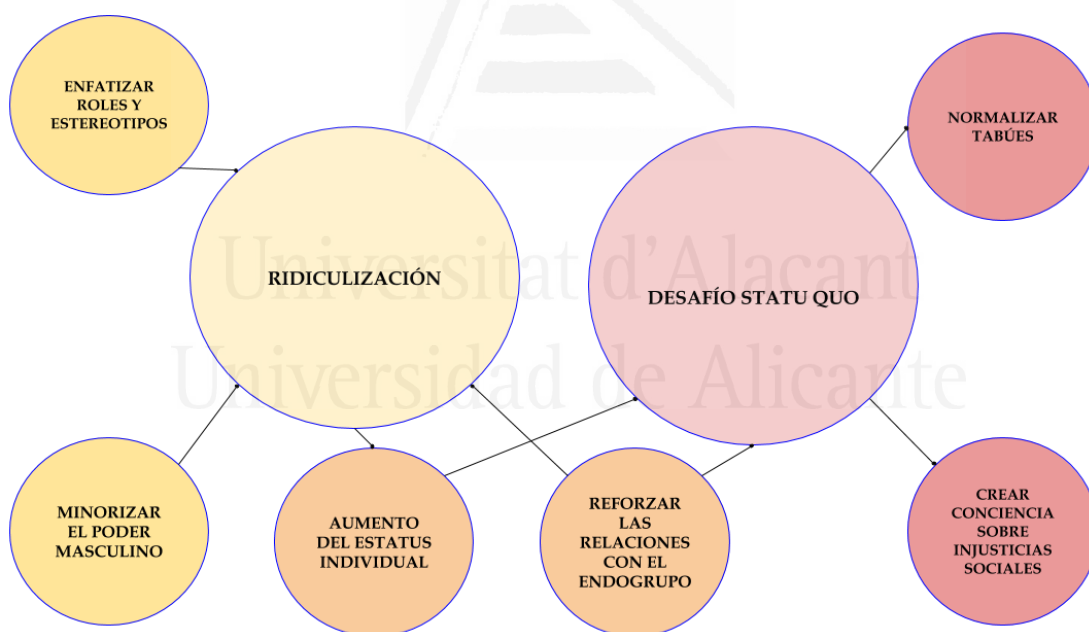


Figura 5 Propuesta de efectos en el humor subversivo feminista

En definitiva, en nuestro estudio veremos cómo estos dos núcleos prototípicos manifiestan dos modos o dos grados diferentes del humor subversivo: uno más reivindicativo, asociado a la subversión del statu quo, y otro

más leve o sutil, relacionado con el núcleo de la ridiculización. Como se observará en el análisis, estos núcleos están interconectados en el discurso y, de hecho, pueden alcanzarse distintos efectos simultáneamente. Es decir, una secuencia de humor subversivo puede reproducirse para empoderar a la mujer y para reforzar los lazos de solidaridad entre los interlocutores al mismo tiempo. Sobre este aspecto, Martin (2007: 122-123) mantiene que el humor puede crear simultáneamente un sentimiento de cohesión y de exclusión, contribuyendo de esta manera a la construcción de la identidad.

## **2.6. Competencia y actuación humorística**

Estos estilos humorísticos estarían relacionados con los conceptos de *competencia* y *actuación*, que fueron introducidos en la lingüística moderna por Chomsky (1965)<sup>23</sup>; ya que el estilo humorístico forma parte de la competencia del hablante y se refleja en el habla a través del lenguaje. En líneas generales, la competencia estaría ligada al conocimiento del funcionamiento del lenguaje y la actuación al uso práctico que los usuarios hacen de este en situaciones concretas.

### **2.6.1. Competencia humorística**

En este sentido, Attardo y Raskin (2017: 58) argumentan que tanto la TSHG como la TGHV son teorías sobre la competencia humorística, puesto que “they are concerned with the necessary and sufficient conditions for a text to be funny and not with whether a given person in a given situation will find a text more or less funny”. Entre estas condiciones, Hay (2001: 67) identifica tres niveles o procesos que son básicos en la competencia humorística<sup>24</sup>. En concreto, la autora defiende que para lograr con éxito la meta humorística, el humor debe ser

---

<sup>23</sup> Competencia y Actuación son términos presentados por Noam Chomsky para relacionarlos con las nociones de *langue* y *parole* de Saussure (véase Attardo, 2017b: 93).

<sup>24</sup> Esta idea ha sido respaldada por otros autores como Salvatore Attardo o Belén Alvarado. Por un lado, Attardo (2001b: 166) inserta estos procesos dentro de la competencia humorística (*humor competence*) y actuación humorística (*humor performance*). A su entender, los fenómenos cognitivos de reconocimiento y entendimiento del humor forman parte de la competencia humorística, mientras que la apreciación del humor se sitúa a caballo entre ambas competencias. Es en esta fase en la que el interlocutor decide si comparte el mensaje humorístico del hablante y decide continuarlo o no. En el supuesto de darse el último caso, estaríamos hablando de humor fallido (Attardo y Bell, 2010). Por el otro lado, Alvarado (2016a:197) emplea las fases del humor como base en su estudio sobre conversaciones coloquiales.

reconocido, comprendido y apreciado. Es decir, debe haber un proceso de reconocimiento, comprensión y apreciación, como explicaremos a continuación.

El reconocimiento del humor es una cuestión de encuadre (*framing*) siguiendo el término propuesto por Goffman (1974) o de cofidicación (*keying*) según Hymes (1972). En este sentido, podemos hablar de reconocimiento del humor cuando la audiencia se da cuenta de que lo que se dice hay que tratarlo como un chiste. Es decir, el interlocutor percibe que la intención del hablante es humorística. Esta fase puede darse tanto al principio de la secuencia, como a mitad o al final de la misma. Ruiz Gurillo (2016: 90-91) defiende que el oyente o lector reflexiona de forma consciente sobre el uso lingüístico que realiza el hablante o escritor en una determinada situación humorística, y ello lo convierte en competente a nivel metapragmático cuando logra reconocer e inferir el humor.

En cuanto a la comprensión del humor, Bell (2017) defiende que este ejercicio cognitivo es similar al proceso de comprensión del discurso no humorístico, en el que el oyente tiene que decodificar el lenguaje empleado, así como la información sociocultural adherida. En definitiva, el proceso de comprensión de la secuencia humorística está en la mente de la audiencia (Hurley *et al.*, 2011: 121), que debe inferir y resolver la incongruencia del texto.

Existe una diferencia entre la comprensión del humor y la apreciación del mismo (Suls, 1983: 52-53), ya que se puede entender el proceso del chiste y resolver la incongruencia, pero no considerarlo gracioso o humorístico. El humor está diseñado para provocar diversión y júbilo en la audiencia, pero, de acuerdo con Attardo y Bell (2010), la apreciación del humor depende de diversos factores emocionales, sociales y culturales. En esta misma línea, Blommaert y Verschueren (2002: 43) afirman que la clave para que el humor logre con éxito la meta prevista —el júbilo y la diversión del oyente— es la adecuación del paradigma cognitivo, social y cultural de los participantes al contexto comunicativo en el que se produce el humor. En consecuencia, cuando el humor no cumple su objetivo principal, esto es, divertir al interlocutor, estaríamos hablando de humor fallido (Bell, 2015).

#### 2.6.1.1. *La competencia humorística en el monólogo humorístico subversivo*

En consecuencia, consideramos que los indicadores y las marcas humorísticas que comentábamos previamente (§2.4.1) contribuyen al reconocimiento, comprensión y apreciación del humor en situaciones como la de la comedia en vivo (Linares Bernabéu, 2017). Siguiendo la propuesta de Hay (2001), el público que actuaría como destinatario en la representación del monólogo humorístico debe, en primer lugar, reconocer el texto como humorístico para, a continuación, poder comprender el contenido no literal y, finalmente, decidir si considera que dicha expresión es graciosa o no. En esta última fase, es necesario entender que el humor no siempre consigue su propósito de entretener y hacernos reír.

En este sentido, Bell (2017: 366) comenta que, en el caso del humor subversivo, si el chiste no logra la meta comunicativa prevista, puede tener un efecto contraproducente y reforzar el *statu quo*: “a joke that is able to successfully effect social change will be one that pushes boundaries, but its failure will contribute to the maintenance of the status quo”.

#### 2.6.2. **Actuación humorística**

Por su parte, la actuación humorística hace referencia a la puesta en práctica de la competencia humorística y tiene que ver fundamentalmente con los factores psicológicos implicados en la comprensión y en la producción del discurso. De hecho, de acuerdo con Attardo (2017b: 94), la actuación se ejecuta a través del discurso, en este caso, a través del discurso humorístico. Sin embargo, pese a que ha habido muchas aplicaciones al estudio del humor desde el análisis conversacional y el análisis del discurso, no se ha presentado todavía una teoría sobre la actuación humorística.

Una de las claves de la actuación humorística sería la ejecución del discurso, en el que se incluirían las elecciones que realiza el hablante, en relación tanto con la temática como con las estrategias discursivas y los elementos lingüísticos y paralingüísticos que deciden emplear. Ello estaría relacionado con los procesos metapragmáticos de variabilidad, negociabilidad y adaptabilidad

propuestos por Verschueren (2000) y aplicados al discurso humorístico por Ruiz Gurillo (2016). De acuerdo con Ruiz Gurillo (2013, 2016), el emisor observa el rango de posibilidades lingüísticas y negocia sus elecciones en contexto, para, finalmente, adaptarse a las posibles opciones permitiendo que consiga su principal objetivo, es decir, divertir a la audiencia.

Otro aspecto relevante en la actuación humorística sería el contexto situacional y cultural. Hengen (2014: XI) afirma que “to approach comedy – whether enacted on a stage, witten on a page, or even spoken in private – as performance- is to insist that it is active, that it does something specific and concrete within culture”. Asimismo, el sistema de creencias sociales y valores del hablante, así como el conocimiento compartido entre los interlocutores también puede afectar a la producción del discurso (Attardo, 2017b).

#### 2.6.2.1. *La comedia de actuación en el monólogo humorístico femenino*

En este sentido, el estudio discursivo del humor en el monólogo humorístico se enmarcaría dentro de la actuación humorística. Por tanto, en este trabajo analizaremos los diferentes factores pragmáticos y sociolingüísticos que influyen en el monólogo humorístico subversivo para la consecución del acto perlocutivo; en este caso, la risa del público y la resistencia a las ideas normativas del género.

Según Gilbert (2004) y Cullen (2015), la comedia de actuación – *performance comedy*– conlleva en muchas ocasiones una intención crítica u ofensiva dirigida a un determinado sector del público. Así pues, las cómicas usarían el escenario como plataforma para tratar asuntos polémicos, para crear conciencia sobre ciertas injusticias y desigualdades, y para subvertir determinadas normas de género (Ruiz Gurillo y Linares Bernabéu, 2020). Ello, como ya comentábamos previamente (§2.4), supone el ataque hacia una determinada persona, un cierto grupo social, una situación o una determinada creencia.

En consecuencia, en este trabajo defendemos que las humoristas seleccionan las estrategias y tácticas retórico-pragmáticas pertinentes para empoderarse en el escenario, representar su propia autoridad (Bing and Scheibman, 2014:29) y hacer que el público reflexione y se cuestione el *statu quo*, como intentaremos demostrar en el análisis de este trabajo (§7, §8, §9 y §10).

## 2.7. Recapitulación

En este capítulo hemos realizado, en primer lugar, un acercamiento al humor verbal y a la relación que existe entre este y el concepto de incongruencia. Así pues, hemos defendido que se trata de un fenómeno semántico y pragmático basado en una incongruencia. En contextos humorísticos, el interlocutor predice unos acontecimientos lógicos y, al sucederse de una manera absurda y cómica, rompen con tales expectativas y obliga al interlocutor a generar una serie de inferencias para resolver dicha incongruencia y reconocer el texto como humorístico. Por tanto, el efecto humorístico se conseguiría una vez que el oyente o el lector reconoce la intención del hablante como humorística y activa una serie de inferencias para reinterpretar el significado – pese al coste de procesamiento que ello pueda implicar – y, de este modo, conseguir resolver la incongruencia cómica (Ruiz Gurillo, 2012; Yus, 2017b).

Seguidamente, en el segundo epígrafe se ha concluido que las tres teorías principales del humor – Superioridad, Descarga e Incongruencia – no difieren ni se contraponen entre ellas, sino que cada una explora un aspecto distinto del humor. La Teoría de la Incongruencia se centra en el estudio del estímulo que causa el humor, es decir, en qué es lo que nos resulta divertido o gracioso para proponer una explicación cognitiva; mientras que, por su parte, la Teoría de la Descarga analiza las relaciones entre el oyente y el hablante, y los motivos que llevan a este último a producir humor; y la Teoría de Descarga se centra en los sentimientos y emociones que llevan al oyente a reír (Attardo: 2017: 50).

Así pues, hemos aplicado este modelo al discurso humorístico del monólogo subversivo para ver cómo funcionarían las tres teorías en este género. En nuestra propuesta, consideramos que la Teoría de la Incongruencia se



adecuaría a este tipo de género, en tanto que el efecto cómico se debe a que las cómicas presentan una realidad incongruente, aunque en ocasiones resulte ser cierta. En este sentido, la risa del público tendría un efecto catártico, sobre todo en el sector femenino, que siente que sus ideas, sus sentimientos y sus preocupaciones no son individuales, sino que son compartidos por más gente (Yus, 2016a: 159) y descarga su energía a través de la risa, lo cual se relacionaría con la Teoría de la Descarga. Asimismo, en este tipo de discurso las humoristas se empoderan en el escenario y usan ese poder para transmitir sus ideas, lo cual estaría relacionado con la Teoría de la Superioridad.

En tercer lugar, hemos profundizado en los cuatro modelos principales que existen para explicar el humor verbal, es decir, la *Teoría Semántica del Humor basada en Guiones*, la *Teoría General del Humor Verbal*, la *Teoría de la Relevancia* y la *Teoría de la Lingüística Cognitiva*. En este sentido, la revisión de las teorías lingüísticas del humor verbal nos ha llevado a centrarnos en el estudio cognitivo del humor para poder conceptualizar la construcción de la noción de identidad de género a través del discurso humorístico. En particular, nos hemos centrado en la teoría de la combinación conceptual (*conceptual blending*), puesto que nos sirve para explicar la fusión de significados que se produce en el discurso humorístico, y con la que las cómicas proporcionan una alternativa a las interpretaciones culturales más tradicionales. Asimismo, la propuesta del Espacio Discursivo Actual (EDA) en el que se sitúan los conceptos de *figura* y *fondo* nos ha servido para explicar cómo las humoristas, de forma consciente, deciden qué aspectos de su identidad de género desean destacar o hacer más prominentes para alcanzar sus objetivos humorísticos, comunicativos y sociales.

Por otro lado, hemos defendido que la construcción y deconstrucción de la identidad de género se apoya en un lenguaje humorístico, que hemos descrito como indicadores y marcas, siguiendo la propuesta del grupo GRIALE (Ruiz Gurillo, 2012), y que tiene principalmente tres funciones: colaborar en la inferencia del humor, esto es, situar al oyente en modo humorístico, generar un efecto cómico e intensificar dicho efecto una vez causado.

Siguiendo la idea de que las humoristas construyen y deconstruyen su identidad de género por medio de una serie de patrones actitudinales y lingüísticos, en el epígrafe quinto hemos argumentado que ello se refleja tanto en el tipo de humor que emplea como en su estilo humorístico. Así pues, hemos especificado que el tipo de humor que vamos a analizar en este trabajo es el humor subversivo, para así presentar sus principales rasgos, funciones y efectos. En este sentido, hemos presentado una propuesta sobre las funciones y posibles efectos del humor subversivo, en la que los hemos organizado en forma de estructura radial con dos núcleos principales, el de la ridiculización y el del desafío del statu quo, de los que derivarían diferentes efectos periféricos o secundarios con un grado de repercusión mayor en aquellos que desafían lo establecido.

Por último, se han descrito las funciones de la competencia y de la actuación humorística. En este sentido, la competencia estaría ligada al conocimiento del funcionamiento del humor y a la capacidad de reconocer, comprender y apreciar el mensaje humorístico. Mientras que la actuación se asocia al uso práctico que los usuarios hacen del discurso humorístico en situaciones concretas. Por tanto, hemos concluido que el estudio discursivo del humor en el monólogo humorístico se enmarca dentro de la actuación humorística y, en concreto, dentro del género de la comedia de actuación. En este sentido, en nuestro análisis deberemos fijarnos en aspectos como la temática, las estrategias retórico-pragmáticas y el lenguaje humorístico que seleccionan las cómicas dentro de un rango de posibilidades, negocian en interacción con la audiencia y adaptan en relación a los conocimientos compartidos y al contexto situacional y sociocultural.



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

### CAPÍTULO 3. El lenguaje humorístico desde la perspectiva de género

---

Como ya anunciábamos en la introducción a este trabajo, la relación entre el lenguaje humorístico y el género ha sido ampliamente estudiada desde disciplinas tan dispares como la psicología, la sociología, la antropología, la educación o la lingüística. De hecho, hay un creciente interés por el discurso humorístico desde la perspectiva de género y las investigaciones en este ámbito han aportado importantes resultados (véase Hay, 1995; Holmes y Marra, 2002; Crawford, 2003; Kotthoff, 2006; Coates, 2007; Bing, 2014; Chiaro y Baccolini, 2014; Ruiz Gurillo, 2019).

En el caso de los estudios lingüísticos desde la perspectiva de género, Eckert (2012) distingue tres olas o periodos. En primer lugar, se observa una evolución muy rápida y profunda desde mediados de los años 60, debido al interés académico y popular que genera este campo de investigación. Seguidamente, entre la década de los 80 y los 2000, se profundiza en la identidad social y el lenguaje con obras como la de Gumperz (1982) o Lampert y Ervin-Tripp (1992). Finalmente, la tercera era llegaría hasta nuestros días y sería el período en el que se ha centrado la atención en la construcción de las distintas identidades que cada individuo representa, en relación con el contexto comunicativo.

En este capítulo nos centraremos en esta última etapa para abordar la incidencia de la identidad de género en el lenguaje (§3.1). No obstante, adoptaremos también una perspectiva diacrónica para examinar las distintas teorías lingüísticas que han surgido sobre la lengua y el género a lo largo de los diferentes periodos (§3.2). Por último, profundizaremos en la perspectiva construccionista de la identidad de género en el discurso humorístico, con el fin de llevar a cabo una propuesta sobre la construcción del género en el monólogo humorístico subversivo (§3.3).

### 3.1. Un acercamiento diacrónico al estudio de la identidad de género en el lenguaje

El género, como categoría social dinámica, condiciona la mayoría de aspectos de nuestra vida diaria, incluida la comunicación. En concreto, nuestra identidad de género se va configurando en relación con nuestras acciones, incluida en estas las elecciones lingüísticas que realizamos para nuestro discurso. De acuerdo con Litosseliti (2014: 1)<sup>25</sup>, el lenguaje refleja cómo vemos el mundo y nuestra visión del mundo incluye la perspectiva que adoptamos sobre el género. En este sentido, y siguiendo nuestra segunda hipótesis, a la hora de transmitir un mensaje, nuestro lenguaje refleja el proceso dinámico que supone la construcción de la identidad de género, la cual se plasma través del estilo, el registro y los elementos lingüísticos que seleccionamos, ya sea forma consciente o no (Linares Bernabéu, 2020).

Es necesario destacar que uno de los primeros estudios sobre el lenguaje y las diferencias de uso entre hombres y mujeres fue el de Jespersen (1922, *apud* Cameron 1990), quien observó que existía una mayor tendencia por parte de las mujeres a usar adverbios intensificadores e hipérbolos. Por su parte, Haas (1944) identificó ciertas diferencias en el uso de las formas verbales que hacían los hombres y las mujeres en el idioma Koasati<sup>26</sup>. De acuerdo con la investigadora, estas diferencias en el uso del lenguaje dependerían, en cierta forma, de la cultura de dicha lengua. Así, por ejemplo, el estudio realizado por Okamoto (1995) define el estilo de habla de las mujeres japonesas como educado, dulce, suave, empático y poco asertivo, y lo justifica de acuerdo con los patrones sociales de dicha cultura. Según Okamoto (1995: 298), “gender language forms are said to reflect the different roles and statuses of women and men (for instance, women’s relative powerlessness)”. Esta idea sería también compartida por otras lingüistas como Kotthoff y Wodak (1997: 3), quienes comenta que, pese a que el sexo sea

---

<sup>25</sup> En palabras textuales, Litosseliti afirma: “language both reflects and creates how we see the world; and how we see the world includes assumptions about gender and gender inequalities” (Litosseliti, 2014: 1).

<sup>26</sup> El Koasati es un idioma nativo americano de origen Muskogean (para más información, véase <http://www.endangeredlanguages.com/lang/cku?hl=es>).

biológicamente binario, los rasgos de género asignados a dicho sexo por una determinada sociedad son construcciones culturales, atribuidas socialmente y, por tanto, alterables.

En esta misma línea, el estudio del lenguaje en los indios del Caribe realizado por Rochefort (1665) puede ser considerado uno de los primeros acercamientos empíricos al análisis de la lengua desde la perspectiva de género. Rochefort analizó el lenguaje de los habitantes en las Antillas y afirmó que las mujeres Arawak empleaban un lenguaje distinto al de los hombres, lo cual se evidenciaba principalmente en el léxico. Ahora bien, además de la influencia cultural en el uso de la lengua, también cabe señalar el factor de estratificación social. Así pues, los trabajos sociolingüísticos de William Labov (1966) y Peter Trudgill (1972, 1974) –replicados posteriormente por Macaulay (1978)– señalaron que las mujeres usan un lenguaje más formal y elaborado, porque son más conscientes del estatus social que los hombres. De hecho, a ello se debe también que se asocie el estilo de habla de la clase obrera con los hombres (Swann, 2002). Asimismo, la investigación de Lesley Milroy (1986) en Belfast demuestra que los hablantes usan diferentes variables lingüísticas para expresar su pertenencia al endogrupo.

Sin embargo, cabe destacar que la creación de lazos con el interlocutor y el fomento del sentimiento de pertenencia al endogrupo son finalidades más propias del habla femenina (Holmes, 1994). De acuerdo con Holmes (1994: 156), las mujeres son más cooperativas y facilitan la intervención de todos los participantes de la comunicación, mientras que los hombres tienden a dominar el espacio comunicativo e interrumpen con mayor asiduidad<sup>27</sup>. Ahora bien, siguiendo las ideas de Maíz Arévalo (2011), afirmaciones de este tipo requieren siempre de una comprobación empírica, ya que “the relationship between gender

---

<sup>27</sup> Holmes afirma: “women appear cooperative, facilitative participants, demonstrating in a variety of ways their concern for their conversational partners, while men tend to dominate the talking time, interrupt more than women, and focus on the content of the interaction” (Holmes, 1994: 156).

and language is extremely complex and should not be reduced to stereotypes and generalizations” (Maíz Arévalo, 2011: 722).

Un ejemplo de estudio empírico sería el realizado por Brown (1980), quién observó que las mujeres de la comunidad de Tenejapan empleaban la cortesía positiva y negativa para autoprotegerse y salvaguardar también la imagen del interlocutor. Así, por ejemplo, el uso de marcadores discursivos de control de contacto reflejaría el apoyo conversacional de las mujeres y tendría una función tanto afiliativa como atenuadora (Fishman, 1983: 89; Holmes, 1995: 6). En esta misma línea, Asch (1952) ya defendía en su estudio que la identidad del hablante es un factor que puede afectar en la recepción de mensajes persuasivos por parte del interlocutor. De hecho, Holmes y Schnurr (2014: 166) han demostrado que cuando hablamos, somos siempre conscientes del género de nuestros interlocutores y tendemos a actuar siguiendo los convencionalismos de género que nos ha impuesto la sociedad. Así pues, estas ideas podrían, a la vez, relacionarse con la cortesía y el trabajo de imagen – como veremos en el análisis realizado sobre la atenuación e intensificación pragmática en §10 –.

### **3.1.1. Las teorías lingüísticas sobre lenguaje y género**

La fundamentación teórica de este trabajo refuerza la idea de que el género es una variable social sujeta a razones contextuales, discursivas y psicológicas. En palabras de Litosseliti (2014: 1), “gender and gendered identities are both social and individual, but also variable; they vary from one generation to the next, from one situation to another, and among language users who belong to different groups in terms of age, ethnicity, race, religion, class, sexuality, or education”. Ello significa que la fluidez de esta categoría permite que se pueda construir y deconstruir a través del discurso. De hecho, como a continuación veremos (§4), el monólogo humorístico, como discurso planificado, es uno de los géneros discursivos en los que más claramente se observa la fluidez de la identidad de género.

El foco de atención en el estudio del discurso y la identidad de género ha ido cambiando con el trascurso de los años. Mientras que, al principio, el foco era en las diferencias de género en general, los estudios más recientes han empezado a explorar la diversidad entre las propias mujeres y entre el grupo de hombres. Así pues, si bien es cierto que la idea de que los hombres y las mujeres empleamos el lenguaje de forma diferente tiene una larga tradición en la lingüística desde los años 30, cabe también señalar que las investigaciones de carácter empírico no comenzaron hasta principios de los años 70. Asimismo, el movimiento feminista<sup>28</sup> ha influido en el pensamiento de las ciencias sociales y las humanidades –incluyendo la lingüística– durante los últimos 50 años. Es por ello que las teorías lingüísticas del siglo XXI –post-estructuralistas–, que adoptan una perspectiva de género, ven el discurso como una práctica social, que depende de las comunidades de habla. En la actualidad, se define la identidad de género como una categoría múltiple, diversa, fragmentada y cambiante (Eckert y McConnell-Ginet, 1992; Litosseliti, 2006; Chiaro y Baccolini, 2014). En consecuencia, las teorías actuales sobre el estudio del lenguaje desde la perspectiva de género se interesan sobre la incidencia y los efectos de la identidad de género en el discurso, en lugar de analizar el género como un factor clave de los diferentes usos lingüísticos (Litosseliti, 2014: 45).

En lo que sigue, presentaremos las cuatro principales teorías lingüísticas que han estudiado el lenguaje desde la perspectiva de género. Esto es, la teoría del déficit propuesta por Lakoff (1975), La teoría de la dominación promulgada por Fishman (1983), la teoría de la diferencia, defendida por Tannen (1990) y la teoría constructivista, formulada por Butler (1990).

---

<sup>28</sup> Talbot (1998) dice que la lingüística feminista se interesa por identificar, desmitificar y desafiar las formas normativas en las que se emplea el lenguaje para reflejar y romper con las divisiones de género y desigualdades en la sociedad. De hecho, durante la segunda ola del feminismo se desarrolló la investigación sobre el lenguaje y el género y durante la tercera ola se ha profundizado en la diversidad, multiplicidad, actuación y co-construcción de las identidades de género dentro de comunidades y contextos específicos.



#### 3.1.1.1. *La Teoría del déficit*

Los primeros trabajos sobre el discurso desde la perspectiva de género surgieron durante la segunda ola del feminismo, más concretamente, tras la publicación en 1975 de la obra de Robin Lakoff, *Language and woman's place*. Además, con dicha obra se gestó la *Teoría de déficit*, que defendía que las mujeres carecían de poder, seguridad y fuerza en sus discursos, razón por la cual se le negaba a estas el acceso al poder. En este sentido, la teoría del déficit ayudó a Lakoff a explicar por qué las mujeres empleaban en mayor medida marcadores de control de contacto, atenuadores y una gramática excesivamente correcta.

Además, en la obra *Language and woman's place* Robin Lakoff afirmó que las mujeres carecían de sentido del humor. No obstante, se trataba de una afirmación prejuiciosa carente de comprobación empírica que fue desmontada poco después por lingüistas como Jenkins (1985), Hay (2000), Barreca (1991) o Crawford (2003), quienes demostraron que la mujer sí utiliza el humor, aunque de forma diferente y con fines distintos a los de los hombres. Por ejemplo, en el caso de la conversación, en términos generales, las mujeres usan un tipo de humor continuado con el que intentan crear lazos de compañerismo y solidaridad al hablar de sus propias experiencias. Mientras que los estudios realizados por Coates (2007) o Alvarado (2014, 2016) sugieren que, en el caso de los hombres, estos suelen hacer un tipo de humor más enlatado, basado en chistes o bromas sueltas en el que se muestra su carácter competitivo e incluso agresivo.

Ahora bien, pese a que la teoría del déficit se basa en un trabajo intuitivo carente de comprobación empírica (Swann, 1998), el trabajo de Lakoff marcó el inicio de la investigación en el análisis del discurso desde la perspectiva de género.

#### 3.1.1.2. *La Teoría de la dominación*

En relación con la teoría de la dominación, otros autores como Spender (1980) o Fishman (1980, 1983) han sugerido que los usuarios utilizamos el lenguaje de forma distinta porque nuestro crecimiento madurativo ha sido diferente y hemos sido socializados de modos distintos (Maltz y Borker, 1982:

196). Principalmente, el acercamiento desde la teoría de la dominación defiende que el lenguaje de las mujeres es diferente al de los hombres porque a las mujeres se le ha denegado el acceso al lenguaje del poder, el lenguaje de los hombres (Cameron, 1992: 23). De este modo, se observa cómo en la teoría de la dominación el concepto de *poder* es un elemento esencial para analizar las diferencias de género en el lenguaje (Fishman, 1978).

Esta teoría justificaría el uso de un humor autodespreciativo por parte de las mujeres<sup>29</sup> y explicaría por qué han sido catalogadas como menos graciosas, ya que el humor está asociado a la dominación y superioridad (Gilbert, 2004). Ahora bien, investigaciones como la de Kotthoff (2006) o la de Ruiz Gurillo y Linares Bernabéu (2020) desmienten que el humor sexual y agresivo -asociado a las teorías de superioridad y dominación- sea un monopolio del humor masculino, ya que cómicas como Amy Schumer, Maren Kroymann, Eva Hache o Patricia Sornosa emplean este humor autoreafirmativo y empoderado para tratar temas controvertidos y subvertir el statu quo. Esto último también quedará reflejado en el análisis de nuestro corpus, a través del uso de estrategias como la baza lúdica o las ocurrencias cómicas (§9).

### 3.1.1.3. *Teoría de la diferencia*

Posteriormente, en los 90, el estudio del discurso desde la perspectiva de género basado en el binomio mujer-hombre continuó con la *Teoría de la diferencia*, defendida por autoras como Deborah Tannen, cuyos trabajos, como *You just don't understand*, promovían la desigualdad de género y un análisis basado en la dicotomía de sexos (Stokoe y Smithson, 2001). De acuerdo con sus estudios, las mujeres y los hombres emplean el lenguaje con fines distintos (Tannen, 1992, 1994).

Esta teoría presenta como hipótesis central que las mujeres y los hombres tienen acceso al mismo vocabulario, a la misma gramática y a los mismos recursos fonéticos, pero prefieren usar unas formas el lugar de otras (Jule, 2008: 23). Siguiendo los estudios de Tannen, su teoría sugiere que los hombres y las

---

<sup>29</sup> Para más información sobre el humor autodespreciativo, véase el análisis realizado en §7.2.

mujeres se sienten cómodos con determinados patrones y roles de género, y que es por ello por lo que los perpetúan a través del discurso. El lenguaje masculino y femenino se representaría, por tanto, en una serie de dicotomías: estatus vs. apoyo; independencia vs. intimidad; consejo vs. comprensión; información vs. sentimiento; orden vs. sugerencia; conflicto vs. compromiso (Jule, 2008: 24).

Así pues, Tannen (1992: 24) explica por qué las mujeres demuestran mayor cercanía y apoyo en su habla mientras que los hombres se muestran más competitivos y enérgicos en la conversación. Además, siguiendo las ideas de Tannen, Cameron (1990: 26) corrobora que existe más apoyo mutuo y menos necesidad de auto-reafirmación en el habla de las mujeres. Del mismo modo, Coates (1993: 139) defiende que las diferencias en el uso del lenguaje radican de las estructuras patriarcales que rigen el mundo. Todo ello, a su vez, enlazaría con los estudios de género y humor realizados hasta la fecha, ya que se suele identificar el humor femenino como aquel con el que se busca entablar relaciones sociales y fomentar la cercanía, mientras que diferentes estudios revelan que el humor masculino promueve el individualismo y la burla hacia otros (Hay, 2000; Coates, 2014; Alvarado, 2016).

#### 3.1.1.4. *La Teoría construccionista*

Cabe señalar que todas las teorías previamente mencionadas analizan la identidad de género en el discurso mediante la distinción binaria del sexo biológico, reduciendo así el alcance del estudio. Es decir, no contemplan que el género no esté ligado al sexo del hablante y que este pueda hacer uso de unos determinados rasgos de su identidad de género u otros dependiendo de su objetivo comunicativo.

En relación con la construcción discursiva de la identidad de género, Holmes y Marra (2010:10) afirman que el lenguaje tiene un papel fundamental en dicha construcción. De este modo, en diferentes contextos sociales, e incluso en diferentes momentos en una misma interacción, los participantes de la comunicación pueden enfatizar unos rasgos determinados de su identidad social,

incluyendo en esta su identidad de género (Cameron 2009; Eckert y McConnell-Ginet 2007; Meyerhoff 1996; Meyerhoff y Niedzielski 1994).

Según la teoría constructivista propuesta por Butler (1990, 1993, 2004), el género se entiende como una categoría social dinámica que se construye y deconstruye por medio de nuestras acciones, nuestro comportamiento y nuestro lenguaje. En este sentido, se trata de una teoría socioconstruccionista que pone de manifiesto las diversas formas en las que el ser humano representa su identidad de género en un determinado contexto situacional, comunicativo y social. En relación con esto último, Butler (2004) comenta que la identidad del sujeto adquiere valor en relación con los rasgos distintivos que lo diferencian del resto. Así pues, el individuo tiene una idea sobre su identidad en relación o en comparación con la de los otros sujetos. En esta misma línea, Bordo (1990: 150) afirma que el género "never exhibits itself in pure form but in the context of lives that are shaped by a multiplicity of influences which cannot be neatly sorted out".

El presente estudio sigue esta teoría constructivista y conceptualiza la identidad de género como una actuación social y dinámica que representamos en contexto. Es decir, las relaciones lingüísticas individuales/personales que realiza el hablante son una señal o una muestra del proceso constructivo identitario. Esta teoría ha sido apoyada por un gran número de lingüistas, que defienden que el lenguaje modela la forma en la que representamos nuestra identidad de género (Graddol y Swann, 1989; Cameron, 1998; Crawford, 2003; Coates, 2003). En concreto, Crawford (2003: 1413) define el género como un sistema de significados que influye en el acceso al poder y en la posición social. Por otro lado, Coates (2003) entiende el género como una categoría social dinámica que se construye en el discurso y critica las posturas previas, en tanto que la idea de poder y dominación masculina suponen una visión negativa del estilo de habla femenino. Además, la teoría construccionista es, a la vez, una teoría feminista que busca romper con los patrones normativos que se le han impuesto a la identidad femenina. Cameron (1995: 198) sostiene que deben cuestionarse las divisiones binarias y las diferencias de género en todas las esferas de la vida, incluido en el uso del lenguaje.

If I talk like a woman this is not just the inevitable of the fact that I am a woman; it is one way I have of becoming a woman, producing myself as one. There is no such thing as “being a woman” outside the various practices that define womanhood for my culture -practices ranging from the sort of work I do to my sexual preferences to the clothes I wear to the way I use language.

Cameron (1995: 46)

### **3.2. Una revisión teórica sobre los estudios de humor y género en la lingüística**

El tiempo y la investigación empírica han desmontado la idea preconcebida de que las mujeres no cuentan chistes porque la producción del humor es un acto agresivo y potente que rompe con las normas sociales asociadas a la feminidad (Grotjahn, 1957; Marlowe, 1989). Asimismo, se ha refutado la idea defendida por Lakoff (1975) de que las mujeres actuábamos como meras receptoras del humor y que carecíamos de la capacidad para comprender y producir humor: “women can’t tell jokes – they are bound to ruin the punchline, they mix up the order of things, and so on. Moreover, they don’t “get” jokes. In short, women have no sense of humor” (Lakoff 1975: 56). De hecho, se ha demostrado que, por lo general, los hombres y las mujeres muestran más similitudes que diferencias en el empleo del humor (Kotthoff, 2006: 2; Martin, 2014: 146).

No obstante, pese a la gran cantidad de similitudes, existen diferencias destacables en el ámbito de la producción humorística (Crawford, 2003; Kotthoff, 2006). Como bien avanzaba Kotthoff (2006), las mujeres suelen construir un sentimiento de solidaridad y cercanía, mientras que los hombres reflejan su carácter competitivo (Barreca, 1991; Martin, 2014). Diversas investigaciones han señalado que las mujeres comparten sus historias personales y sus anécdotas graciosas para fomentar la cohesión social (Hay 2000; Cortés-Conde and Boxer 2010; Coates 2014), como veremos también en el análisis realizado en §8.1. Asimismo, el trabajo de Kotthoff (2006) evidencia que el humor, como práctica discursiva situacional emitido por las mujeres, funciona como refuerzo de los

lazos sociales y del estatus. En este sentido, el estudio de Hay (2000) concluye que este tipo de humor revelador (*self-disclosing*) ofrece a las mujeres un medio para fomentar la confianza entre ellas. Boxer y Cortés-Conde (1997) señalan que, en un espacio de conversación coloquial entre mujeres, las burlas y bromas fomentan la adhesión grupal y la resistencia a determinadas convenciones sociales, como puedan ser aquellas relacionadas con las tareas del hogar. En esta misma línea, Alvarado (2016: 210) revela que existen más casos de humor fallido en conversaciones de hombres, puesto que las mujeres tienden a apreciar y continuar el humor para crear lazos de solidaridad.

En definitiva, las investigaciones sociolingüísticas en materia de humor y género defienden que ambos fenómenos son dinámicos y contextuales (Eckert and McConnell-Ginet 1992; Kotthoff 2006), por lo que hay muchas variables que afectan a su realización, como puedan ser el grupo social –si es del mismo sexo o mixto–, el contexto en el que se produzca la interacción –natural o mediatizado–, o las creencias y conocimientos compartidos (Hay 2000; Lampert and Ervin-Tripp 1998; Marlowe 1989). Por ejemplo, Lampert and Ervin-Tripp (1998) descubrieron que las mujeres y los hombres empleaban los mismos tipos de humor, pero que su uso dependía de a quién iba dirigido. Así, las mujeres usaban un humor autodespreciativo cuando estaban entre mujeres, pero rara vez cuando los interlocutores eran hombres; mientras que los hombres rara vez se situaban como objeto de burla cuando el oyente era masculino, pero sí que hacían chistes y bromas sobre ellos mismos cuando se dirigían a un grupo de mujeres.

### **3.2.1. La construcción de la identidad de género en el humor**

Las investigaciones realizadas en las últimas décadas en torno al fenómeno de la manifestación del género en el discurso humorístico demuestran que el género es una categoría fluida que se negocia a través de prácticas discursivas como la comunicación humorística (Hay, 2001). De hecho, por lo general, las prácticas discursivas fomentan la creación y negociación de la

identidad personal y social<sup>30</sup> (Schiffrin, 1996: 168). En este sentido, la producción humorística que realizan las cómicas es un tipo de práctica discursiva, que promueve la construcción de la identidad personal y, más concretamente, de la identidad de género. De este modo, y siguiendo nuestra hipótesis inicial, los elementos lingüísticos propios de la comunicación humorística contribuyen a la representación del género en el escenario, como intentaremos demostrar a través del análisis de nuestro corpus.

Asimismo, como comentábamos previamente (§3.1), la idea de la construcción discursiva de la identidad de género a través del humor verbal ha suscitado el interés de los lingüistas, etnógrafos y sociólogos desde principios del siglo XXI. Una de las investigadoras en estudios sociolingüísticos, pionera en el estudio del discurso humorístico desde la perspectiva de género, fue Mary Crawford. Crawford (1995; 2003) defendía que, en el análisis del discurso, el género debía concebirse como un sistema de recursos semióticos que se adoptaba para construir la identidad de género en un contexto determinado. Además, veía el humor como un modo discursivo y como una estrategia de interacción social, que servía de herramienta para la construcción y deconstrucción del género, así como para la crítica social (Crawford, 2003). Otro de los estudios destacados fue el que realizó Queen (2005), donde se analizó el discurso humorístico en un grupo social feminista y lésbico con el objetivo de examinar la bromas y chistes que este grupo realizaba sobre diferentes los estereotipos existentes en torno a su identidad sexual, en aras de desafiar dichos prejuicios y deconstruir la identidad impuesta. En esta misma línea, el trabajo de Cortés-Conde y Boxer (2010, *apud* Davis, 2017: 480) examinó las declaraciones humorísticas que realizaban las mujeres sobre su propia persona como forma de resistencia hacia los roles sexuales impuestos por la sociedad. Finalmente, otro estudio reciente sobre la fluidez del género en el discurso humorístico sería el de Reichenbach (2015),

---

<sup>30</sup> Textualmente, Schiffrin (1996: 168) afirmó: “A great deal of scholarship suggests that narrative language contributes to the construction and display of our sense of who we are –our own personal being as an integrated whole, with properties of stability and continuity over time”.

quien ha explorado la forma en la que las mujeres de Bahrein emplean el humor para negociar el género y distanciarse socialmente de los estereotipos.

Ahora bien, es preciso señalar que la mayoría de estos estudios han abordado la identidad de género en el discurso de la conversación (Hay, 2000; Holmes and Marra, 2002; Kotthoff, 2003, 2006; Coates, 2014; Alvarado, 2013, 2016), puesto que el humor conversacional tiene un papel fundamental en la construcción y deconstrucción de las masculinidades y feminidades contemporáneas (Coates, 2014: 164). Sin embargo, en este trabajo nos interesaremos por la construcción discursiva de la identidad de género en el humor planificado, y más concretamente, en el monólogo humorístico. La motivación por analizar cómo se manifiesta el género en la comedia en vivo se debe a que, como ya mencionábamos en el capítulo anterior, la puesta en escena de este género discursivo requiere de un alto grado de competencia metapragmática durante la planificación del texto, con el fin de alcanzar un determinado efecto humorístico (Martin, 2014: 123). Así pues, la construcción del género depende de las estrategias retórico-pragmáticas que pongan en marcha las cómicas durante la actuación del monólogo humorístico subversivo – en el capítulo §5 se ahondará en este aspecto –.

### **3.2.2. Una propuesta sobre la construcción del género en el monólogo humorístico**

El monólogo humorístico es el ejemplo más claro de humor planificado en el que las cómicas representan determinadas identidades al abordar temas que implican una perspectiva de género. En esta investigación, como veremos en §6, examinamos el humor subversivo y la identidad de género femenina de 15 cómicas españolas para observar cómo construyen el género en este tipo de discurso.

Pese a que la comedia sea a día de hoy todavía un género dominado por los humoristas varones, el monólogo humorístico femenino, y las estrategias con las que las cómicas muestran su resistencia hacia las normas sociales patriarcales,



ha suscitado el interés de muchos académicos y académicas (Gilbert, 2004; Kotthoff, 2006; Rozek, 2015). Por ejemplo, Gilbert (2004) y Cullen (2015) han demostrado que las humoristas usan el escenario como espacio para explorar, representar y subvertir las ideas asociadas al género normativo y, por tanto, producir una resistencia feminista. En esta línea, Musthtaq (2017: 35) afirma que el humor feminista permite al hablante mostrar una resistencia hacia las visiones estereotipadas del género, como sucedería en el siguiente ejemplo, en el que Eva Cabezas ironiza sobre algunas ideas preconcebidas de la mujer.

Ejemplo nº4

**EVA CABEZAS:** bueno (( )) yo a veces fumo marihuana y esto también-esto a veces→ esto no me tocaría decirlo en la semana de la dona

**PÚBLICO:** RISAS

**EVA CABEZAS:** *porque las donas no fumamos marihuana ni-ni tomamos grasas trans ni harinas blancas*

**PÚBLICO:** RISAS

**EVA CABEZAS:** yo-yo ahora tampoco tomo leche con lactosa tampoco→/ me estoy quitando de todo

**PÚBLICO:** RISAS

**EVA CABEZAS:** ahora leche de soja↑ de arroz↑ de almendras↑ y como quinoa también

**PÚBLICO:** RISAS

**EVA CABEZAS:** que la quinoa es un cereal/ no es la exnovia del Bisbal

**PÚBLICO:** RISAS

**EVA CABEZAS:** claro↓ yo me estoy cuidando porque yo estoy en un momento pues muy complicaoo→/ como está todoo (( )) te vas de viaje vuelves pa' aquí/ no soy el prototipo de princesita Disney→

**PÚBLICO:** RISAS

**EVA CABEZAS:** una princesita Disney buscando a su príncipe azul

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia EC8**

En concreto, esta secuencia fue representada en el contexto de la semana de la mujer y estaba dirigida principalmente a un público femenino. Vemos cómo la cómica señala determinados estereotipos sobre los hábitos saludables de las mujeres y rompe con estos a través de una serie de intervenciones irónico-humorísticas que son interrumpidas por la risa del público. Ello se debe a que los oyentes se han situado en modo humorístico y han inferido la verdadera intención lúdica del hablante, quien, a su vez, muestra una actitud disociativa cuando afirma irónicamente que las mujeres no consumen ningún producto perjudicial para la salud, con el fin de criticar estas ideas preconcebidas sobre la

identidad de género femenina. Así pues, además de un efecto subversivo de deconstrucción de la identidad de género femenina impuesta por la sociedad patriarcal, la ironía y diversos elementos lingüísticos como el uso de sufijos diminutivos –en “princesita Disney” –y la alteración fonética, a través del juego de palabras entre *quinoa* y *Chenoa*, fomentarían un efecto cómico.

Con todo lo expuesto en las líneas anteriores, y a modo de propuesta teórica sobre la construcción discursiva de la identidad de género en el discurso humorístico planificado, en la figura 6 distinguimos los diferentes parámetros que se deben tener en consideración para el análisis de este fenómeno. En primer lugar, partimos de la idea de que dicha construcción está supeditada a la meta comunicativa que la cómica quiera alcanzar. Es decir, los efectos que el hablante desee causar mediante el empleo del discurso humorístico subversivo afectarán directamente en la manifestación del género en el escenario. Asimismo, en segundo lugar, las estrategias discursivas, así como los indicadores y marcas humorísticas empleadas, servirán para lograr con éxito la meta comunicativa, es decir, el efecto cómico y otros efectos propios del humor subversivo desarrollados en §2.5. Por otro lado, la construcción discursiva del género en el monólogo humorístico, a través de las diferentes estrategias retórico-pragmáticas, depende también del tipo de interlocutor que va a recibir el mensaje, es decir, de si se trata de un grupo social heterogéneo o homogéneo en relación con la variable edad y sexo. Finalmente, otro factor clave para la construcción de la identidad de género en la comedia en vivo es el contexto situacional y sociocultural, es decir, el lugar físico en el que se represente el discurso y a las referencias sociales y culturales que compartan los participantes de la comunicación. De hecho, los textos solo tienen sentido y consiguen desencadenar determinados efectos dependiendo del contexto comunicativo y de las convenciones culturales (Ritchie, 2018).

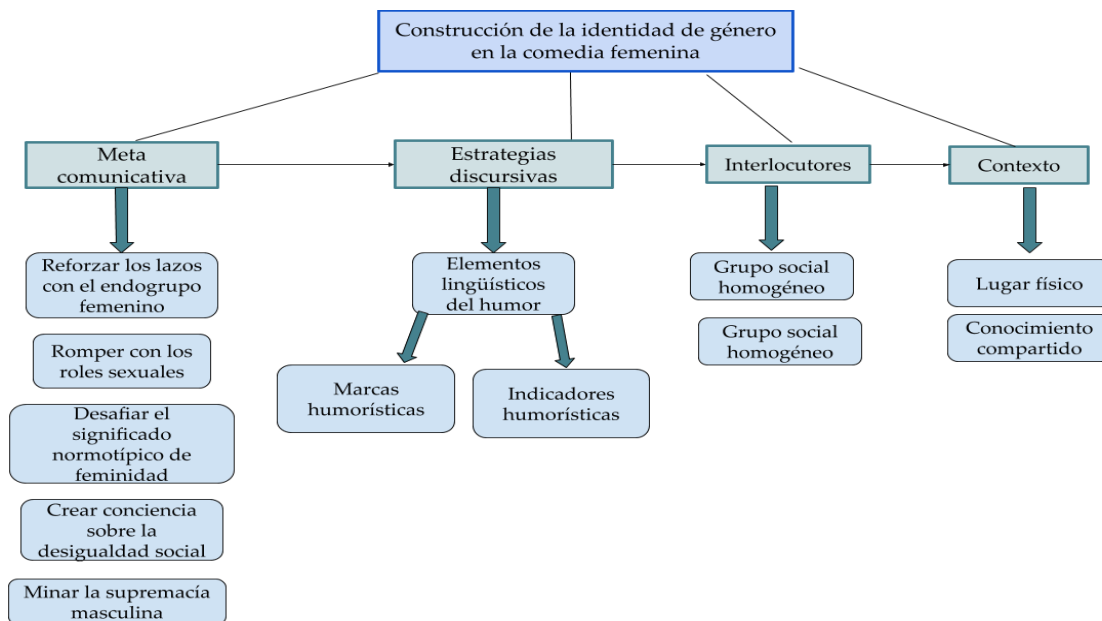


Figura 6 Modelo de la construcción de la identidad de género en la comedia femenina

En definitiva, la identidad de género que se manifiesta en el discurso humorístico presenta un carácter pragmático y, por tanto, su construcción en el monólogo humorístico está sujeta a razones tanto discursivas como contextuales. Esta propuesta vendría también reforzada por Coates (1998: 302), quien defiende que no hay un discurso neutro en relación con el género, ya que cada vez que enunciamos un mensaje, elegimos entre los diferentes sistemas de significado y las diferentes connotaciones que estos significados llevan asociados, dependiendo de la situación y de los participantes del acto comunicativo.

### 3.3. Los generolectos en el discurso humorístico

La teoría constructivista y los estudios lingüísticos actuales relacionados con humor verbal desde la perspectiva de género feminista han abandonado el estudio del género en el discurso en base a los roles sexuales (Bing, 2004, 2007). En consecuencia, la distinción binómica de los estilos discursivos en el humor también ha empezado a quedarse obsoleta (Linares Bernabéu, 2020).

Las investigaciones de base lingüística sobre los estilos de habla en relación con la identidad de género surgieron a finales del siglo XX y fue, de hecho, Deborah Tannen quien distinguió el estilo de habla masculino y femenino por primera vez, bautizándolos como generolectos (Tannen, 1990). Sin embargo,

se trata de una clasificación de los estilos de habla normotípicos que solo refleja el habla heteronormativa y presupone que estos van ligados al sexo del hablante. Este trabajo sigue las ideas propuestas por Gal (1995: 170-171) y Cameron (1998: 43), quienes piensan que el estilo de habla masculina y femenina no tienen por qué estar relacionados con el sexo biológico del hablante. De hecho, estos estilos de habla surgen a partir de los estereotipos y las normas culturales que la sociedad occidental ha fomentado en torno a la noción de masculinidad y feminidad heteronormativa. En esta línea, Ochs (1992) afirma que la identidad de género es una categoría dinámica que construimos con nuestros enunciados. Según el autor, no existe una identidad dada o fijada, sino que nosotros, como individuos, elegimos qué rasgos de nuestro género queremos mostrar a través del habla. Asimismo, Bucholtz (1999: 20) sostiene que los usuarios de la lengua representan y producen, a través de su discurso, nuevas identidades de forma temporal e histórica, que asigna nuevos significados a la categoría de género. Ello reforzaría la idea de que los estilos de habla marcados por la identidad de género existen con independencia de nuestro sexo y somos nosotros, como sujetos, quienes decidimos cuál usar dependiendo del efecto comunicativo que deseamos lograr.

En consecuencia, como intentaremos demostrar en §9.3, consideramos que, en el discurso humorístico, el uso de distintos generolectos sirve bien para construir, negociar, reforzar o mantener una determinada identidad. De hecho, el humor sería una herramienta para la construcción del género masculino y femenino (Coates, 2014: 163). Así pues, a lo largo del análisis que se lleva a cabo en esta investigación, se examinará cómo la identidad de género femenina se puede construir, deconstruir o co-construir dentro de espacios discursivos humorísticos (Crawford, 2003), empleando estrategias como el discurso representado en estilo directo.

### **3.3.1. El estilo de habla a través del discurso representado en la comedia femenina**

Estos estilos de habla marcados por el género –generolectos– son reconocibles en el discurso representado, por medio del estilo directo, durante la dramatización cómica. De hecho, se trata de un recurso lingüístico extensamente explotado en el monólogo humorístico como veremos en §5.2. Siguiendo la teoría polifónica de la enunciación (Ducrot, 1986), en cada acto de habla, la humorista puede actuar como sujeto hablante, es decir, el individuo que pronuncia el enunciado; como locutor, que habla en primera persona, o como enunciador, cuando expresa ideas o puntos de vista de otras personas, que a menudo no comparte, esto es, no es responsable del acto ilocutivo. Mientras el oyente, en este caso el público, se situará como sujeto empírico, locutor o destinatario<sup>31</sup>. Si bien, de acuerdo con Koven (2001) y Ruiz Gurillo (2006), el hablante transmite ya, inevitablemente, el mensaje desde su propia perspectiva y opinión. Así pues, pese a la multiplicidad de voces, la identidad de género que queda manifiesta en el estilo directo será aquella que reproduce la cómica.

De este modo, el estilo de habla que use la monologuista durante la dramatización del discurso humorístico será el reflejo de la identidad de género que se quiera representar para un determinado fin cómico y social. En concreto, en el monólogo humorístico, el discurso directo está marcado por determinados elementos lingüísticos, prosódicos y kinésicos que contribuyen al desencadenamiento del efecto humorístico (Ruiz Gurillo, 2013) y que, como hemos venido comentando, pueden también favorecer la subversión o el refuerzo de determinados estereotipos e ideologías asociadas al género femenino. Por ello defendemos que, cuando las humoristas emplean un determinado estilo de habla que representa una categoría de género estereotipada, estas hacen uso de

---

<sup>31</sup> Existen diferentes teorías que intentan explicar la función de la multiplicidad de voces en el discurso. Para Goffman (1977, 1981), el hablante y el oyente son agentes sociales. El sujeto puede actuar como autor, responsable de lo dicho, como animador, enunciando palabras ajenas, o como representante, es decir como portavoz de un colectivo; y el oyente hace el papel de público, auditorio o audiencia.

diversas marcas acústico-melódicas<sup>32</sup> y de indicadores humorísticos como la hipérbole, la metáfora o la polisemia (Ruiz Gurillo, 2014), con la intención de criticar o burlar determinados clichés, o bien de imitar o representar dicha voz sin mayor pretensión. Para estudiar estas intenciones, analizaremos las elecciones lingüísticas de las cómicas como estrategias comunicativas para la construcción y representación del género dentro del monólogo humorístico (§9.3).

### 3.4. Recapitulación

En este capítulo hemos visto que el estudio del discurso humorístico desde la perspectiva de género ha suscitado el interés de ramas de la ciencia muy dispares. Concretamente, en el ámbito de la lingüística se distinguen tres olas o periodos. En primer lugar, desde mediados de los años 60, se realiza un acercamiento a este campo, debido al interés académico y popular que genera la investigación lingüística desde la perspectiva de género. Seguidamente, entre la década de los 80 y los 2000, se profundiza en la identidad social y el lenguaje, y la tercera ola sería el período actual en el que se ha centrado la atención en la construcción de las distintas identidades que cada individuo representa, en relación con el contexto comunicativo.

En este sentido, hemos visto cómo en los últimos años, los trabajos lingüísticos abordan el género como una categoría que está sujeta al uso del lenguaje, y, por lo tanto, consideran que su representación depende de los elementos lingüísticos y de la forma en la que se utilice el lenguaje en un determinado contexto. Asimismo, se han expuesto las diferentes teorías lingüísticas que han abordado el estudio del género –Teoría del déficit, Teoría de la diferencia, Teoría de la dominación y Teoría constructorista– para evidenciar cómo el foco de atención en el estudio del discurso y la identidad de género ha ido cambiando con el transcurso de los años. De hecho, mientras que, al

---

<sup>32</sup> Por ejemplo, para Estellés (2015: 150), la marcación de la prosodia es un mecanismo evidencial para señalar la fuente de la que se proviene la información, así como el grado de adhesión o crítica respecto a lo dicho.

principio, la base de la investigación era en las diferencias de género en general, los estudios más recientes han empezado a explorar la construcción de la identidad de masculinidades y feminidades para examinar la diversidad entre las propias mujeres y entre el grupo de hombres.

Así pues, en este capítulo hemos defendido que, a la hora de transmitir un mensaje, nuestro lenguaje refleja el proceso dinámico que supone la construcción de la identidad de género, la cual se plasma través del estilo, el registro y los elementos lingüísticos que seleccionamos, ya sea forma consciente o no. Este pensamiento se apoya en la teoría constructivista propuesta por la filósofa Judith Butler, quien defiende que el género se construye de forma social y cultural; es decir, se trata de un constructo social de carácter fluido, que se forma o construye de acuerdo con nuestras acciones dentro de una determinada comunidad<sup>33</sup> y que, por ende, se reflejará en el estilo de habla.

En relación con el discurso humorístico, hemos visto cómo el tiempo y la investigación empírica han desmontado la idea preconcebida de que las mujeres no cuentan chistes y se ha refutado el prejuicio de que las mujeres actuábamos como meras receptoras del humor y de que carecíamos de la capacidad para comprender y producir humor. De hecho, los trabajos en materia de humor y género confirman que hay muchas variables que afectan a la producción humorística como puedan ser el grupo social – si es del mismo sexo o mixto –, el contexto en el que se produzca la interacción – natural o mediatizado –, o las creencias y conocimientos compartidos (Eckert and McConnell-Ginet 1992; Kotthoff 2006).

En este sentido, hemos distinguido también los factores que afectan a la construcción discursiva del género en contextos humorísticos. Por un lado, consideramos que los efectos que cause el discurso humorístico subversivo influirán en la construcción del género en el escenario. Asimismo, las estrategias discursivas y los indicadores y marcas humorísticos empleados contribuirán en

---

<sup>33</sup> Esta idea del género como constructo social fue tomada de la escritora Simone de Beauvoir cuando dijo en su obra *El segundo sexo* que “no se nace mujer: llega una a serlo”.

el logro de la meta comunicativa, es decir, el efecto cómico y otros efectos asociados al humor subversivo. Del mismo modo, la construcción discursiva del género en el monólogo humorístico depende también al tipo de interlocutor que va a recibir el mensaje, del lugar físico en el que se represente el discurso y de las referencias sociales y culturales que compartan los participantes de la comunicación.

Por último, en este capítulo hemos expuesto la función de los generolectos, argumentando que estos sirven para construir, negociar, reforzar o mantener una determinada identidad. Por ello, el estilo de habla que emplee la cómica en las distintas secuencias del monólogo será el reflejo de la identidad de género que se quiera representar, como parte de su personalidad cómica, para un determinado fin cómico y social.



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante





Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

## CAPÍTULO 4. El monólogo humorístico: un espacio para la construcción discursiva de la identidad de género

---

El monólogo humorístico es un género textual que favorece el estudio lingüístico de la construcción discursiva de la identidad de género femenina, puesto que se trata de un aspecto relevante de la personalidad cómica. Así pues, resulta interesante analizar cómo, durante la representación del discurso humorístico, las cómicas manifiestan unos determinados rasgos de su personalidad cómica en función del efecto perlocutivo que deseen alcanzar y dependiendo también de factores situacionales y sociales, como puedan ser el contexto comunicativo en el que se desarrolle la representación del monólogo, el público asistente a la actuación, o la temática tratada en la secuencia humorística (Yus, 2002; Antoine, 2015).

En este capítulo presentaremos, en primer lugar, las principales características de la *comedia en vivo* (Martínez Alés, 2016) o *stand-up comedy*, analizando sus inicios en España y la repercusión que ha ocasionado la irrupción de las cómicas en este tipo de género (§4.1). Seguidamente, analizaremos cómo se estructura discursivamente este género textual, examinando con especial atención su naturaleza dialógica (§4.2). A continuación, describiremos el *ethos* y el *kairós* cómico como dos rasgos esenciales para la construcción de la personalidad cómica en el escenario (§4.3). En el epígrafe §4.4, se detallarán las principales características del monólogo subversivo representado por las cómicas, haciendo hincapié en el tipo de temáticas tratadas y en los objetos de crítica o burla a los que se recurre con mayor asiduidad. Por último, en §4.5 se expondrá una recapitulación con las ideas principales que se han presentado en este capítulo.

### 4.1. La evolución de la comedia en España

La *comedia en vivo* o *stand up comedy*<sup>34</sup> surgió a principios del siglo XX en los teatros de *music hall* (Reino Unido) y *vaudeville* (Estados Unidos) (Double,

---

<sup>34</sup> Con el término *comedia en vivo* nos referimos a la actuación del género textual del monólogo humorístico en un escenario y ante un público (véase Martínez Alés (2016: 37)).

2014) y se popularizó, sobre todo, después de la Segunda Guerra Mundial (Boskin, 1997). Cómicos como George Carlin, Richard Pryor, Lenny Bruce o Mort Sahl empezaron a dar voz al formato y, a principios de los años 60, la comedia en vivo alcanzó su auge. El apogeo de este género sigue todavía con el mismo fulgor y, de hecho, cómicos como Louis CK, Steve Martin o Ricky Gervais son considerados hoy en día estrellas en el mundo del espectáculo (Pérez Rodríguez, 2017).

Sin embargo, el inicio de la comedia en vivo en España tuvo que esperar hasta la aparición de El Club de la Comedia en 1999<sup>35</sup> (Rivas, 2017). Así pues, cabe señalar tres principales diferencias entre el nacimiento del *stand-up* en Estados Unidos y en España. La primera distinción estaría relacionada con el canal de transmisión; ya que, mientras que en Estados Unidos el monólogo se representaba en vivo en los teatros, en España se emitía por el canal de televisión Canal Plus (García, 2017). Una segunda diferencia importante tendría que ver con la profesionalidad de los monologuistas, puesto que aquellos que empezaron a actuar en España no eran cómicos, sino actores y famosos de la televisión que presentaban un texto escrito por unos guionistas. Por último, también existió una diferencia en cuanto a la temática; mientras que en Estados Unidos triunfaba el tratamiento de temas controvertidos en relación con la sociedad, la política y los asuntos raciales, en España los temas más recurrentes eran asuntos cotidianos como la infancia, la guerra de sexos y el trabajo (Pérez Fernández, 2017).

Ahora bien, cabe reconocer que el formato de *stand-up* en España ha cambiado drásticamente en los últimos quince años; ya que, debido, en parte, a la llegada de internet, los cómicos y las cómicas han recibido la influencia del estilo anglosajón (Pérez Fernández, 2017). Desde mediados de los 2000, la comedia en vivo es una profesión para muchos monologuistas, los circuitos de comedia existen en casi todas las ciudades del territorio español y los locales de

---

<sup>35</sup> Es cierto que hubo precursores como Gila, Pedro Reyes o Manolo Vieira. Sin embargo, el formato de *stand-up* no era reconocido por el público (Pérez Rodríguez, 2017).

*micro abierto*<sup>36</sup> se han convertido en la cuna para los nuevos cómicos que quieren probar sus textos antes de exponerse frente a un auditorio.

#### 4.1.1. La llegada de la comedia femenina

En los inicios, el mundo de la comedia parecía estar reservado a los hombres. De hecho, en relación con la ratio de mujeres monologuistas, diversos estudios demuestran que, en los inicios de la comedia, el número de cómicas era muy minoritario (Horowitz, 1997; Gilbert, 2004; Ruiz Gurillo, 2019b). Por ejemplo, en 1990 la revista *Time* situó en un 2% el porcentaje de cómicas que hubo en los clubs de comedia durante los años 70 (Nilsen y Nilsen, 2000: 137). No obstante, cabe destacar que cómicas como Victoria Wood o Dawn French en Estados Unidos, y Jo Brand o Jenny Éclair en Reino Unido, se hicieron un espacio en la comedia, a pesar de que fuera un mundo escénico dominado por los hombres.

Sin embargo, la brecha de género en la comedia en vivo sigue siendo una realidad en la sociedad del siglo XXI. El estudio realizado por Muller (2016), sobre cómo se representa y se percibe a las mujeres en la plataforma de *Netflix*, concluyó que solo un 12% de los espectáculos de *stand-up* eran representados por mujeres, mientras que los hombres ocupaban el 88% de la programación. Joan Rivers, una de las precursoras en el *stand-up comedy* femenino en Reino Unido, comenta que uno de los motivos por los que la comedia sigue siendo un espacio masculino es porque la actuación en el escenario implica un empoderamiento y la capacidad de controlar al público, y esto es muy complicado para muchas mujeres; puesto que no han sido educadas para ello, sino que desde la infancia se les ha enseñado a adoptar un papel de sumisión, en el que uno de los aspectos más importantes es el de la apariencia y el físico<sup>37</sup>.

No obstante, también es cierto que desde los años 80 se ha vivido un incremento notable en el número de mujeres cómicas (Gilbert, 2004). Sobre todo,

---

<sup>36</sup> Se trata de espacios en los que las y los cómicos prueban sus textos para ir puliéndolo y el público acude sin pagar una entrada (véase Martínez-Alés, 2016).

<sup>37</sup> En palabras de Joan Rivers: "to stand up and take control of an audience verbally is very difficult. Women are oppressed in childhood and not allowed to do this. Also, women want to be attractive, and comics are not supposed to be that way" (citado en Horowitz 1997: 107).

desde las primeras décadas del siglo XXI, han aparecido cómicas como Amy Schumer, Tina Fey, Sara Silverman, Hannah Gadsby o Amy Poehler, que emplean el escenario como medio para subvertir estereotipos, cánones y roles sociales a través del humor (Mizejewski, 2014)<sup>38</sup>.

En el caso de la comedia femenina en España, esta ha sido un espacio reservado prácticamente en exclusividad al sector masculino de los cómicos hasta mediados de la década de los 2000. Por supuesto, ha habido grandes excepciones de actrices cómicas que han tenido un gran éxito en la televisión y el teatro, como pueda ser el ejemplo de Lina Morgan entre las décadas de los años 60 y 90, Florinda Chico en los años 60 y 70, Rosa María Sardá en los 90, Mariví Bilbao a principios de los 2000 y, en la segunda década de los 2000, cómicas como Eva Hache, Ana Morgade o Silvia Abril. En este sentido, la escasa cuota de mujeres en la comedia en vivo se podría deber a que, por un lado, la vida del cómico supone trabajar de noche, viajar y, por tanto, pasar mucho tiempo fuera del hogar – condiciones que hasta hace poco tiempo han estado mal vistas por la sociedad patriarcal, que cree que la mujer debe atender al hogar y a la familia –. En esta línea, y al igual que lo que comentaba Joan Rivers, la cómica española Raquel Sastre<sup>39</sup> afirma que la educación que hasta hace unos años han recibido las mujeres es incompatible con la comedia, ya que el ideal de mujer era aquella que supiera guardar la compostura, fuera correcta y comedida, no dijera palabras malsonantes y, sobre todo, que fuera guapa. Por tanto, la mayoría de mujeres querían ser actrices, cantantes, modelos, reporteras, etc., y era raro que alguna quisiera ser cómica.

Esta sería la razón por la que hace tan solo 15 años<sup>40</sup>, aproximadamente, que empezaron a surgir las cómicas en nuestro país. A día de hoy, a finales de la segunda década del siglo XXI, el número de humoristas españolas está creciendo

---

<sup>38</sup> Mizejewski (2014) llevó a cabo uno de los primeros estudios sobre las cómicas en Estados Unidos. Su análisis se centró en cómicas que rompen con los estereotipos y prejuicios sobre la raza, el sexo, la identidad sexual o el cuerpo; como Kathy Griffin, Tina Fey, Sarah Silverman, Margaret Cho y Ellen DeGeneres. De acuerdo con Mizejewski (2014), estas cómicas tienen un gran impacto político y son un baluarte del feminismo

<sup>39</sup> Conversación mantenida con Raquel Sastre el martes 9 de abril de 2019.

<sup>40</sup> Este trabajo ha sido realizado entre los años 2017 y 2019.

exponencialmente y, de hecho, el circuito de comedia en España cuenta con más de 60 cómicas en activo (véase §6). Así pues, debido a la novedad que supone el análisis del discurso de estas nuevas cómicas, el presente trabajo tiene como objeto de estudio el examen de las funciones del monólogo humorístico representado por las cómicas españolas actuales, puesto que, siguiendo nuestras hipótesis, estas emplean un discurso humorístico subversivo que, además de divertir y entretener al público, sirve para hacer frente a las estructuras normativas de poder y desafiar las identidades de género prototípicas (Russell, 2002: 8; Willis, 2003).

#### **4.2. El monólogo como género humorístico**

El monólogo cómico que se representa en los teatros y locales de la geografía española es un discurso humorístico oral planificado, que se suele representar de pie, sin ningún tipo de decoración o vestuario especial (Martínez-Alés, 2016; Ruiz Gurillo, 2019a) y que ha sido normalmente elaborado por la propia cómica —lo cual convierte a esta en la fuente primaria de la información y en sujeto hablante (Brock, 2016: 43)—. A diferencia de otros discursos como la conversación coloquial o los artículos de opinión, el humor es una característica fundamental y obligatoria de este género textual (Tsakona, 2017: 494). No obstante, para lograr con éxito el efecto cómico, es necesario un buen material y una correcta planificación de la estructura del mismo.

Por consiguiente, en este apartado se expondrá cómo es la estructura del monólogo humorístico y cuáles son las principales partes que debe presentar una secuencia humorística (§4.2.2). Asimismo, se analizará el carácter dialógico que conlleva la representación del monólogo, prestando atención a los rasgos situacionales propios de la oralidad y al papel activo del público para la consecución del efecto humorístico (§4.2.3).

#### 4.2.1. La estructura del monólogo humorístico

Los monólogos tienen una estructura narrativa o argumentativa (Ruiz Gurillo, 2019a) y responden al criterio de interés<sup>41</sup> defendido por Van Dijk, (1985). Sin embargo, la estructura no es la misma en un monólogo televisado que en uno representado en vivo. Así, mientras que el monólogo emitido en televisión presenta una estructura claramente definida por una introducción, un nudo y un desenlace (Ruiz Gurillo, 2013a: 129), el monólogo humorístico que se representa en directo en locales y teatros tiene una estructura más alternativa y libre. La heterogeneidad en la estructura de estos monólogos hace que sus partes queden un tanto difusas.

No obstante, pese a este carácter difuso, se pueden identificar diversas partes en el espectáculo (Rutter, 1997). En primer lugar, se encontraría la situación inicial en el que un presentador anuncia la aparición de la cómica y el público aplaude su entrada. Seguidamente, se situaría la sección en el que la cómica saluda al público y, en algunos casos, da alguna indicación sobre cómo debe este responder. De acuerdo con Rutter (1997: 145), estas primeras intervenciones sirven tanto para fijar el registro o el estilo de interacción que se va a emplear durante la representación como para captar la atención del público. Ello se evidencia claramente en el siguiente ejemplo de la actuación de Sil de Castro, en el que le da una serie de instrucciones al público sobre qué debe hacer durante el espectáculo.

Ejemplo nº5

<p><b>SIL DE CASTRO:</b> bueno para empezar es muy importante saber qué público tenemos hoy delante/ ¿hay alguien aquí que sea la primera vez que vea un espectáculo de comedia en directo? (2'')/ ay↓ sois vírgenes vosotras/ pues no hacéis cara de PRIMERA VEZ/ qué presión ¿noo?/ las voy a desvirgar ¿os dais cuenta de esto?/ qué fuerte pues se lo explicamos/ porque el resto sois público profesional ¿verdad? sabéis cómo funciona esto ¿no?/ me encanta todos como sí si sí</p> <p><b>PÚBLICO:</b> RISAS</p>
---

---

<sup>41</sup> Ello significa que el hablante explica unos sucesos o acciones de forma sean interesantes y, por tanto, únicamente explica el suceso o las acciones que, hasta cierto punto, se desvían de una norma, de expectativas y costumbres (Van Dijk, 1985).

**SIL DE CASTRO:** qué dóciles↑ qué amables↑/ bien pues os vamos a explicar-chicas aquí conmigo/ hola ¿qué tal?/ bien mira lo primero primerísimo es que esto es un espectáculo de HUMOR/ si algo os hace gracia ¿qué tenéis que hacer?

**PÚBLICO:** REIR

**SIL DE CASTRO:** (( )) muy bien así como esta chica así en plan risa que se oiga ¿vale?/ hay que reír pa fuera/ si reís pa dentro no se contagia ¿mm? y además te da gases piénsalo

**PÚBLICO:** RISAS

**SIL DE CASTRO:** te va llenando te va llenando y el de al lado lo sufre ¿sabes?/ o sea que hay que reír pa(ra) fuera ¿eh chicas? reír pa(ra) fueraa/ si hay alguna cosita que nosotras digamos que os hace mucha gracia/ que puede llegar a pasar/ además de reír ¿qué pueden hacer?

**PÚBLICO:** APLAUDIR

**SIL DE CASTRO:** aah qué bien lo tenés aprendido/ a ver ¿probamos?

**PÚBLICO:** APLAUSOS

**Secuencia SIC1**

En esta secuencia introductoria observamos cómo la monologuista negocia con la audiencia el procedimiento de la actuación recurriendo a su *kairós* cómico (como veremos en §4.3). En concreto, la cómica sondea al público para comprobar si los asistentes conocen el funcionamiento de un espectáculo de estas características y, por otro lado, les anima a mostrar la apreciación humorística a través de las risas y aplausos. Esta especie de “calentamiento” le sirve a la cómica para situar al público en modo humorístico y facilitar así la consecución del efecto cómico en su monólogo.

Después de esta sección introductoria, se encuentra el cuerpo del monólogo, constituido, a su vez, por una serie de secuencias humorísticas. Entendemos como *secuencia humorística* una serie de intervenciones que giran en torno a un tema concreto y que son interrumpidas por las risas, aplausos e, incluso, comentarios del público (Val.Es.Co., 2014: 22-23; Ruiz Gurillo, 2019a). Normalmente, estas secuencias están compuestas por una premisa (*set up*) y un remate (*punch line*). Sin embargo, existen secuencias en las que la premisa es lo suficientemente potente “como para soportar el peso cómico del chiste” (Fons, 2017: 182). En la premisa, esto es, en la introducción y el desarrollo de la secuencia, se genera una cierta tensión y expectación, que queda resuelta en el desenlace o remate de la secuencia. De acuerdo con Fons (2017: 180), el remate



debe ser original e imprevisible, ya que, si el público es capaz de adivinar el cierre, esto significa que la cómica está a la misma altura del público –en lo que a ingenio y agudeza se refiere– y, por tanto, no tiene la suficiente superioridad cómica que mencionábamos previamente en §2.

Asimismo, cabe también señalar que, habitualmente, entre la sección de la premisa y la del remate, la secuencia contiene algún chiste de transición con el objeto de predisponer al oyente para el cierre de la secuencia y, de este modo, liberar progresivamente la tensión generada en el remate (Fons, 2017). En el caso de no contener ningún chiste de transición, es decir, si se trata de secuencias breves y directas compuestas únicamente por premisa y remate, estaríamos ante el estilo cómico conocido como *one-liner* (Schwarz, 2009; Chiaro, 2017). Este sería el caso del estilo humorístico que representan cómicos como Luis Álvaro o Jimmy Carr.

En el ejemplo 6 se puede observar claramente la estructura de la secuencia, así como la función de las distintas partes. En particular, se trata de una secuencia humorística en la que Eva Cabezas critica que los príncipes tengan que ser siempre azules y bromea sobre los tipos de príncipes que existen.

Ejemplo nº 6

P R E M I S A	}	<b>EVA CABEZAS:</b> ¿y por qué tiene que ser azul? ¿por qué? siempre azul/ azul ¿de qué?
		<b>PÚBLICO:</b> RISAS
		<b>EVA CABEZAS:</b> y príncipes además cómo está el mundo de los príncipees → que les quedan cuatro telediarios a los príncipes
		<b>PÚBLICO:</b> RISAS
		<b>EVA CABEZAS:</b> por favor cómo están los príncipes por el mundo/ tenemos al príncipe Harry
		<b>PÚBLICO:</b> RISAS
		<b>EVA CABEZAS:</b> que a él le ponen verde por ponerse morao
		<b>PÚBLICO:</b> RISAS
		<b>EVA CABEZAS:</b> luego tenemos al príncipe Alberto/ que ese es más bien lila
		<b>PÚBLICO:</b> RISAS
CHISTE DE TRANSICIÓN	}	<b>EVA CABEZAS:</b> digoo → <i>si los colores muy bien/ pero asules</i> → NO HAAY ASULES/ <i>yo una vez vi uno pero porque me lo puse encima/ le faltaba el aire</i> →
		<b>PÚBLICO:</b> RISAS Y APLAUSOS
R E M A T E	}	
<b>Secuencia EC9</b>		

En este ejemplo, el remate resulta imprevisible para el oyente, quien no se imaginaba que la tonalidad de azul vendría causada porque Eva Cabezas estuviera asfixiando al príncipe. Así pues, es ese punto de sorpresa<sup>42</sup> o asombro el que genera la risa o divertimento (Ziv, 1983: 89).

Siguiendo con las partes del monólogo, otra sección importante son las codas o coletillas (*pags* en inglés), que emplean las cómicas para enlazar el final de una secuencia con el inicio de la otra de una forma hilada y lógica (Scarpeta y Spagnolli, 2009). Finalmente, Rutter (1997) identifica una sección de cierre en la que el cómico o la cómica concluye su discurso y agradece a la audiencia su asistencia. En esta sección, el público cierra el espectáculo con una evaluación global de la actuación a través de sus aplausos y/o comentarios.

#### **4.2.2. La naturaleza dialógica del monólogo**

Además de la correcta estructuración y planificación del monólogo, otro componente fundamental de la comedia en vivo es el público, puesto que sus reacciones afectan al transcurso del discurso. En palabras de Martínez Alés (2016), la “retroalimentación, ya sea mediante la risa, el aplauso, la sorpresa, el abucheo, o incluso mediante el diálogo activo y directo, es crucial”. De hecho, las reacciones del público al texto que reproduce el cómico constituyen intervenciones que hacen que podamos hablar del monólogo como un género dialógico (Val.Es.Co, 2003: 21; Ruiz Gurillo, 2013a). En consecuencia, en este epígrafe desarrollaremos cuáles son los rasgos situacionales que inciden en el desarrollo del monólogo humorístico (§4.2.2.1), así como la importancia del papel activo del público y del conocimiento compartido para la consecución del efecto humorístico (§4.2.2.2).

---

<sup>42</sup> De acuerdo con Attardo (2014: 383), existe una estrecha relación entre la noción de incongruencia, elemento clave en el humor verbal, como ya se ha señalado en el capítulo 2, y el concepto de sorpresa. De hecho, según el autor, la incongruencia sería el estímulo que provoca una sorpresa como respuesta.

Entre las estrategias que emplean las cómicas se encontrarían las preguntas directas al público para fomentar su participación y calibrar la disposición y el temperamento de la audiencia, como también veremos en el análisis realizado en §7.3. Ello se ejemplifica claramente en la secuencia VIR50 en la que Virginia Riezu promueve la participación de diferentes miembros del público y pone a prueba el conocimiento de los hombres del público sobre la infección urinaria *cistitis*.

Ejemplo nº 7

**VIRGINIA RIEZU:** es un método increíble/ yo conozco a un tío me lo tiro ese tío no me da cistitis→ ese tío puede ser el hombre de mi vida  
**PÚBLICO:** RISAS  
**VIRGINIA RIEZU:** claro/ como me dé cistitis merece morir/ también te lo digo  
**PÚBLICO:** RISAS  
**VIRGINIA RIEZU:** en este punto diréis- muchos tíos ponen cara de ¿de qué está hablando? ¿qué es la cistitis?/ hay ahí como una confusión en España y yo quiero testar un poquito si los hombres conocen cistitis/ ¿tú conoces el término cistitis?  
**Hombre del público (1):** no  
**VIRGINIA RIEZU:** suéltate ¿qué dirías si esto fuera un concurso?  
**Hombre del público (1):** no sé  
**PÚBLICO:** RISAS  
**VIRGINIA RIEZU:** ¿a qué te suena? ¿a qué te suena?/ no le chives no le chives déjalo que explore en su imaginario  
**PÚBLICO:** RISAS  
**VIRGINIA RIEZU:** imagínatelo soy Carlos Sobera te doy 200 euros si me dices qué es para ti en tu imaginario la cistitis  
**PÚBLICO:** RISAS  
**VIRGINIA RIEZU:** juega/ juega a ser un niño  
**PÚBLICO:** RISAS  
**VIRGINIA RIEZU:** ¿a qué te suena?  
**Hombre del público (2):** no lo sé  
**VIRGINIA RIEZU:** ¿podrías imaginar algo?  
**Hombre del público (3):** una enfermedad  
**VIRGINIA RIEZU:** una enfermedad ¿verdad?/ casi mortal por lo que veo→  
**PÚBLICO:** RISAS  
**VIRGINIA RIEZU:** ¿de qué zona del cuerpo?  
**Hombre del público (3):** de la zona vaginal  
**VIRGINIA RIEZU:** de la zona vaginal en concreto→/ muy bien yy ¿por esporas oo→?  
**PÚBLICO:** RISAS  
**Hombre del público (3):** es más como hongos ¿no?  
**VIRGINIA RIEZU:** como un hongo ¿no? como una seta que sale ahí y te comee→  
**PÚBLICO:** RISAS

**VIRGINIA RIEZU:** yy tú mueres  
**PÚBLICO:** RISAS  
**VIRGINIA RIEZU:** a ver este señor→/ ¿usted conoce cistitis/ el término?  
**Hombre del público (4):** sí es una infección por ahí ¿no?  
**VIRGINIA RIEZU:** muy bien/ por ahí  
**PÚBLICO:** RISAS  
**Hombre del público (4):** es intocable  
**VIRGINIA RIEZU:** ES INTOCABLE incluso  
**PÚBLICO:** RISAS  
**VIRGINIA RIEZU:** dios mío muy bien estamos a salvo aquí (())  
**PÚBLICO:** RISAS  
**VIRGINIA RIEZU:** ¿usted caballero?  
**Hombre del público (5):** yo digo infección de las vías urinarias  
**VIRGINIA RIEZU:** infección de las vías urinarias↑ por favor un aplauso para este SEÑOR  
**PÚBLICO:** APLAUSOS

Secuencia VIR50

En este ejemplo se produce un diálogo directo entre la monologuista, Virginia Riezu, y diversas personas del público –hombres todos ellos-. De esta forma, el humor de la secuencia se va co-construyendo durante las diferentes intervenciones de los hablantes (Coates, 2007a). De hecho, Virginia Riezu utiliza las respuestas proporcionadas por el público para realizar algún comentario gracioso sobre las mismas y situar a estos hombres como blanco de burla por su desconocimiento sobre la cistitis.

#### 4.2.2.1. *Rasgos situacionales*

Como se ha señalado previamente, el monólogo humorístico no televisado, es decir, aquel que se representa en teatros o locales, supone una especie de diálogo con el público. En ocasiones, como en el ejemplo 7, se realiza un diálogo directo, mientras que en otras el público responde únicamente por medio de risas y aplausos. Este carácter dialógico fomenta la presencia de rasgos conversacionales como la inmediatez, el cara a cara, la retroalimentación o el dinamismo con la audiencia (Ruiz Gurillo, 2015; 2019a). De este modo, partiendo de los rasgos situacionales que caracterizan a la conversación coloquial, tanto los primarios como los coloquializadores, propuestos por el grupo Val.Es.Co. (Briz y Albelda, 2013), veremos cómo la presencia o ausencia de cualquiera de ellos promueve el

uso de diferentes estrategias retórico-pragmáticas como las que comentaremos en §5.

Tabla 1: Rasgos situacionales

RASGOS PRIMARIOS	RASGOS COLOQUIALIZADORES
<p><b>1.1. Conversacionales:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>+ Toma de turno no predeterminada</li> <li>± Dinamismo conversacional</li> <li>± Retroalimentación</li> <li>+ Inmediatez</li> </ul> <p><b>1.2. Coloquiales propiamente dichos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>±Planificación</li> <li>+Fin interpersonal</li> </ul> <p><b>1.3. Tipológicos</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>+ Cara a cara</li> <li>+ Tono informal</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>±Relación de igualdad</li> <li>±Relación vivencial</li> <li>± Marco interactivo cotidiano</li> <li>+ Cotidianidad temática</li> </ul>

Debido a su carácter oral, el monólogo humorístico se configura como un discurso de inmediatez comunicativa (Koch y Oesterreicher, 2007), puesto que se desarrolla en el aquí y el ahora. Asimismo, en este tipo de discurso, no existe una toma de turno predeterminada, ya que el público puede interactuar o responder a lo que dice la cómica en cualquier momento. De hecho, como ha quedado reflejado en la secuencia anterior, las cómicas le adjudican el papel de hablante al público cuando este responde de forma directa a sus intervenciones; lo cual, a su vez, supone que la monologuista vaya adaptando su discurso en relación a dichas respuestas (Rutter, 2001: 308; Ruiz Gurillo, 2013: 202).

Ahora bien, en aras de conseguir con éxito el divertimento del público — principal fin interpersonal de este tipo de discurso —, el monólogo humorístico tiene una alta carga de planificación previa a la dramatización (Ruiz Gurillo, 2013). Es decir, la cómica o el cómico, de forma consciente, organiza y estructura su discurso teniendo en cuenta su posible público y el efecto que sus palabras pueden causar (Rutter, 2001), aunque durante la actuación la humorista haga que su discurso parezca improvisado (Martínez Alés, 2016: 39).

Por otro lado, este tipo de género humorístico planificado presenta diferencias con relación a los rasgos coloquializadores, que lo distinguen de la conversación. En primer lugar, el monólogo no se desarrolla en un marco interactivo cotidiano, sino que existe un escenario con un pie de micro, un taburete y unas luces enfocando a la cómica. En este sentido, pese a que la monologuista interactúe con el público, e incluso le tutee, no existe una relación de igualdad entre los participantes. La humorista tiene una cierta autoridad (Greenbaum, 1999; Yus, 2016a), puesto que tiene pleno control sobre el discurso que desarrolla y maneja los tiempos y temas que se van comentando. En segundo lugar, la relación vivencial es parcial, ya que existen saberes compartidos con los que se identifica el público femenino, pero que son totalmente ajenos para el sector masculino — como se ha evidenciado en la secuencia VIR50 —. Por último, la temática que se suele tratar en el discurso humorístico subversivo, aun siendo cotidiana, fomenta el uso de diversas estrategias retórico-pragmáticas, como veremos en el capítulo §5, con el objeto de conseguir la máxima apreciación humorística y la connivencia del público; ya que muchos de los temas sobre los que gira el monólogo son tabúes en nuestra sociedad o, simplemente, son de ámbito privado y no se suelen tratar en un contexto social público.

#### 4.2.2.2. *El papel activo del público y la importancia del conocimiento compartido*

La importancia de la predisposición de la audiencia para la correcta consecución del efecto humorístico ha sido extensamente reconocida por la bibliografía (Palmer, 1994; Rutter, 2000; Scarpeta y Spagnollini, 2009). Es esencial que el público se sitúe en modo humorístico (Attardo, 2002b; Dynel, 2008) y esté

predispuesto para escuchar el monólogo (Zillman y Cantor, 1996). De hecho, esta idea se relacionaría con el modelo de Hay (2001), sobre el reconocimiento, comprensión y apreciación del humor discutido en el epígrafe §2.6.

Además, el desencadenamiento del efecto cómico depende de otros factores como puedan ser el contexto situacional y sociocultural en el que se representa el monólogo, de la competencia metapragmática del cómico a la hora de crear y reproducir discurso, así como de las habilidades del receptor en el momento de interpretar el mensaje humorístico (Ruiz Gurillo, 2016). Otra condición indispensable para lograr con éxito la hilaridad es que exista un conocimiento compartido entre el emisor y el receptor. En este sentido, los asuntos que se tratan en el monólogo deben ser lo suficientemente conocidos por los oyentes como para que estos puedan construir en su mente los hechos que la cómica relata, y así, inferir y apreciar el mensaje humorístico (Lyons y Kashima, 2001; Yus, 2005). De este modo, el espacio cognitivo individual de los miembros del público se transforma en mutuo, ya que el cómico va desarrollando temas que son de conocimiento general para ambos y manifiesta de forma pública ideas y realidades que la audiencia asumía como individuales y privadas (Yus, 2016a: 158). Es decir, se produce un sentimiento de complicidad y de manifestación mutua motivado, en parte, por el empleo de temáticas afines al oyente (Yus, 2016a: 161). De hecho, cuanto más costumbrista sea el tema de la secuencia – ruptura de pareja, aspecto físico, etc. – más fácil será encontrar un cierre con el que se identifique todo el mundo (Fons, 2017). Finalmente, en este tipo de interacciones también se deben considerar elementos correlacionales como el género y la edad de la audiencia, la situación de subordinación, superioridad o igualdad del público con el hablante, el número de oyentes, o el grado de espontaneidad del discurso (Goffman, 1979).

#### **4.3. La construcción de la *personalidad cómica***

Un factor trascendental en el desarrollo del monólogo humorístico es la adecuada presentación de la personalidad cómica en el escenario. La comedia en vivo es un género oral en el que el o la cómica habla en primera persona y desde

su punto de vista (Mock, 2012). De hecho, en el caso de que fuera un equipo de guionistas los que escribieran el texto, el concepto de monólogo se pervertiría, acercándose a un monólogo dramático (Pérez, 2017: 172). Por tanto, del mismo modo que es fundamental el papel del público durante la actuación, la construcción de la personalidad cómica del monologuista es trascendental para el éxito del monólogo, puesto que esta afecta a su estilo humorístico y, por tanto, condiciona la representación del monólogo cómico.

#### **4.3.1. Rasgos principales de la personalidad cómica**

La construcción de la personalidad cómica es un proceso que se va consolidando con cada una de las actuaciones que realizan las cómicas. En este sentido, su persona arquetípica se construye con éxito cuando las cómicas desarrollan un estilo humorístico claro y coherente, en el que reflejan, de forma consciente<sup>43</sup>, algunos datos personales (Greenbaum, 1999: 34; Brock, 2016). Ahora bien, pese a que la personalidad que adoptan las monologuistas en el escenario contenga datos autobiográficos de estas; por lo general, la personalidad que representan en el escenario es una caricaturización o exageración de su personalidad real (Fons, 2017). Es por ello que en este trabajo se analiza la construcción discursiva de la identidad que reflejan las cómicas en el escenario, esto es, de su *personalidad cómica* o *stage persona*.

No obstante, el término de *personalidad cómica* no se ha empleado de forma homogénea ni universal. En particular, el conjunto de rasgos identitarios, biográficos e ideológico que la cómica manifiesta, de forma consciente, en sus actuaciones ha recibido el nombre de *persona* (Greenbaum, 1999: 35), *personaje cómico* (Wuster, 2006: 25) y *persona retórica* (Waisanen, 2011). Además, cabe señalar que uno de los primeros estudios en abordar este fenómeno fue el realizado por Ware y Linkugel (1982), en el que se defiende que la manifestación

---

<sup>43</sup> En palabras textuales Brock (2015: 43) expone: “although stand-up comedians often use elements of their real selves on stage, their stage persona will always be a choice from and a stylization of the real comedian’s biography and character traits”



de personalidad cómica, es decir, del personaje creado por el hablante, refleja las expectativas del emisor en relación a lo que quiere mostrar a su receptor.

Por otra parte, como se ha comentado en las líneas anteriores, la perspectiva ideológica de la humorista se integra también durante el proceso evolutivo del desarrollo de la persona cómica (Medjesky, 2017: 200). De hecho, a través de su personalidad cómica, la humorista puede conseguir la connivencia y adhesión con la audiencia y, así, lograr que este acepte, desafíe o reconsidere determinadas ideas o tabúes propios del discurso dominante o patriarcal (Wuster, 2006: 29; Waisanen, 2011: 25; Medjesky, 2017: 199).

#### 4.3.2. El *Ethos* y el *Kairós* cómico

El monólogo humorístico es un discurso retórico-argumentativo en el que las y los cómicos representan una personalidad cómica con el objeto de persuadir al público y generar una opinión en él. En este sentido, Angela Greenbaum afirma:

Stand-up comedy is an inherently rhetorical discourse, it strives not only to entertain, but to persuade and stand-up comics can only be successful in their craft when they can convince an audience to look at the world through their comic vision.

Greenbaum (1999:33)

Dos aspectos retóricos fundamentales en la personalidad cómica de la monologuista son el *ethos* y el *kairós*. Gracias a la naturaleza dialógica de la comedia en vivo –expuesta en el epígrafe anterior §4.2– las cómicas establecen su *ethos* (Greenbaum, 1999: 38-39), a la vez que negocian el *kairós*<sup>44</sup>, es decir, la retroalimentación de la audiencia en el momento oportuno, para asegurar el máximo impacto en sus remates. El *ethos* de la personalidad cómica fomenta que el público responda a la intervención de la cómica por medio de la risa y autoriza a la cómica y a su público a tener un momento compartido de inmunidad para poder tratar asuntos controvertidos de manera humorística (Greenbaum 1999:

---

<sup>44</sup> Brown (2017: 216) define el *kairós* como el “the timing and crafting of rhetorical invention in response to the situation”. Así pues, se entiende como el aprovechamiento del momento oportuno.

35). Por su parte, la negociación del *kairós* implica también adaptar el material al contexto local para que la audiencia se sienta representada y parte del espectáculo. En este sentido, ello se puede apreciar claramente en el ejemplo 8, en el que Patricia Espejo adapta el material para involucrar a dos miembros del público, haciendo que parezca totalmente improvisado.

Ejemplo nº 8

<p><b>PATRICIA ESPEJO:</b> ¿cómo se llama? <b>ESTHER:</b> Omar <b>PATRICIA ESPEJO:</b> ¿tú te llamas? <b>ESTHER:</b> Esther <b>PATRICIA ESPEJO:</b> ¿Omar te contesta siempre a los whatsapps? <b>ESTHER:</b> sí <b>PATRICIA ESPEJO:</b> ¿siempre? ¿no hay ni un día que no? ¿Omar? ¿lo duda? <b>ESTHER:</b> no no→/ sí que me contesta <b>OMAR:</b> si tardo un poco más en contestarle es porque estoy trabajando <b>PATRICIA ESPEJO:</b> no Omar↓ hay que contestar siempre <b>PÚBLICO:</b> RISAS <b>PATRICIA ESPEJO:</b> porque Esther/ Esther se preocupa pero NO PORQUE ESTHER TENGA CELOS DE OMAR/ y se crea que se está follando a otra <b>PÚBLICO:</b> RISAS <b>PATRICIA ESPEJO:</b> no <b>PÚBLICO:</b> RISAS <b>PATRICIA ESPEJO:</b> porque Esther dice <i>hostia pues Omar no me contesta/ pilla rollo→ dice hostia pues Omar igual ha salido del curro se le ha cruza(d)o en la carretera un camión/ ha pega(d)o un volantazo (())</i> <b>PÚBLICO:</b> RISAS <b>PATRICIA ESPEJO:</b> <i>se ha caído por un precipicio/ ha dado cien mil vueltas de campana y está en el suelo agonizando</i> <b>PÚBLICO:</b> RISAS <b>PATRICIA ESPEJO:</b> <i>y-y follandose a otra seguro</i> <b>PÚBLICO:</b> RISAS Y APLAUSOS</p>
---

**Secuencia PE52**

En esta secuencia, Patricia Espejo hace uso de su *ethos* para realizar preguntas directas y comprometidas a los dos miembros del público. No obstante, la autoridad cómica que le proporciona el *ethos* contribuye a que las personas del público acepten responder a todas las preguntas sin sentir que está siendo atacada su imagen. Además, la cómica adapta el material a las respuestas que le da Omar y, de hecho, el efecto cómico se deriva de la implicación de los

dos miembros del público en la secuencia, así como gracias al empleo de indicadores y marcas humorísticas como el uso de la hipérbole, el estilo directo en la representación de la escena y énfasis entonativo en algunas partes de la secuencia.

#### **4.4. El monólogo humorístico subversivo**

Los rasgos anteriormente comentados, propios del monólogo humorístico, serán analizados, en concreto, dentro de un corpus de monólogos humorísticos subversivos. A menudo el humor se considera un fenómeno comunicativo propio de la cortesía positiva, en tanto que contribuye a mantener la solidaridad entre los hablantes y el sentimiento de pertenencia al grupo (Brown y Levinson, 1987).

No obstante, existen diversos tipos de humor y no todos tienen como fin principal mantener la imagen positiva<sup>45</sup> de todos los participantes de la comunicación, entendida esta como la voluntad del interlocutor de ser aceptado por parte del resto de participantes (Brown y Levinson, 1987: 62). A través del humor se puede atacar la imagen pública de un determinado colectivo o individuo y, por tanto, dar lugar a situaciones descorteses (Alvarado, 2016: 250). Este sería el caso del humor subversivo, que suele llevar adherida una crítica hacia algo o alguien, como ya mencionábamos en §2.5.2.

En el caso del género textual del monólogo humorístico, se trata de un discurso en el que habitualmente se alude a temas controvertidos y polémicos, como la raza o el género, de forma directa y humorística. De hecho, estos temas promueven la crítica o burla hacia a un determinado grupo social, hacia la sociedad en general o incluso puede ir dirigida a determinadas creencias o situaciones.

Así pues, en los siguientes subepígrafes se abordarán las temáticas más frecuentes del monólogo humorístico subversivo §4.4.1, examinando con especial énfasis aquellas que conceptualizan tabúes §4.4.1.1 y estereotipos §4.4.1.2.

---

<sup>45</sup> Seguimos en este trabajo la concepción de *face* desarrollada por el sociólogo canadiense Erving Goffman en 1967.

Seguidamente, se expondrán las principales características del objeto de burla en este tipo de discurso humorístico §4.4.2, profundizando en las funciones que realiza el autohumor, esto es, cuando las cómicas se sitúan a sí mismas como el blanco de la burla §4.4.2.1.

#### **4.4.1. La temática del monólogo humorístico subversivo**

El humor permite al hablante tratar temas susceptibles o delicados sin resultar ofensivo o políticamente incorrecto<sup>46</sup> (Douglas, 1968; Emerson, 1969; Glenn, 2003; Spagnolli, Gamberini, Scarpetta, & Colognesi, 2004), ya que el hablante siempre se puede escudar en que no estaba hablando en serio. En este sentido, la comedia en vivo representa el espacio idóneo para realizar un humor subversivo y abordar temas problemáticas o preocupantes con un doble objetivo; por un lado, para conseguir un efecto hilarante, ante la sorpresa del público (Friedman y Kuipers, 2013) y, por otro lado, para conseguir un efecto transgresor y desafiar determinados supuestos (Schnurr y Plester, 2017).

Así pues, en este género humorístico se tratan temáticas controvertidas relacionadas con la identidad sexual, el machismo, la prostitución, la violencia de género, los trastornos alimenticios o la menstruación, con el fin de normalizar y romper tabúes y estigmas. No obstante, como ya señalábamos previamente (§4.3), las cómicas también tratan temas costumbristas con los que todos los sectores del público se sienten identificados, en aras de construir un espacio cognitivo mutuo con el conocimiento compartido entre la cómica y la audiencia (Yus, 2016a). Es por ello que otra de las fuentes principales para el humor en este tipo de discursos es la temática sobre de las relaciones de pareja –flirteo, noviazgo, matrimonio, rupturas, etc.–, ya que, en este caso, ambos sectores de la audiencia se sienten identificados con las cuestiones que menciona la cómica.

##### **4.4.1.1. Tabúes**

Muchas de las temáticas que se abordan en el monólogo humorístico subversivo conceptualizan tabúes. El *tabú* es una palabra que alude a cualquier

---

<sup>46</sup> A esta idea, Scapetta y Spagnilli (2009: 210) añaden: “if humor gets problematic, the speaker can deny any implicit humorous meaning and remain on the literal one”.

prohibición cultural, social o comunicativa. En particular, dicha prohibición incide en los actos de habla, puesto que convierte en innombrables o inapropiadas a las unidades lingüísticas que la conceptualizan (Cestero Mancera, 2015: 73). No obstante, la única forma de transgredir y desafiar los tabúes es haciendo referencia explícita a estos. En este sentido, la famosa cita de George Steiner, “lo que no se nombra no existe” (Steiner, 2003), resume perfectamente la importancia de abordar, lingüísticamente, los tabúes presentes en la sociedad.

Así pues, tal y como ya hemos mencionado al inicio de este capítulo, el discurso humorístico es un medio ideal para expresar sentimientos y creencias tabú en contextos sociales públicos, puesto que ofrece al emisor un escudo de protección –“a safety shield”– ante la posible reprimenda o crítica (Plester, 2015: 541). En esta misma línea Adams y Newel (1994: 12) afirman:

Jokes clearly help people deal with their deep distate for their own sexuality, their excremental functions, their foreign neighbours, their political masters and the infinite variety of things that go bump in the night.

En consecuencia, la expresión del tabú se realiza continuamente a través del humor subversivo. Es decir, a través del discurso humorístico que tiene como función principal la transgresión de lo establecido, y en el que se emplean diferentes estrategias discursivas para criticar y alejarse del objeto de burla, sin distanciarse demasiado del oyente o lector e, incluso, para poder crear lazos con determinados sectores (Holmes y Marra, 2002; Ruiz Gurillo y Linares Bernabéu, 2020). Así pues, entre las estrategias discursivas para la conceptualización lingüística del tabú en el humor subversivo se encontrarían la comunicación ortofemística, eufemística y disfemística (Allan y Burrridge, 2006; Casas, 2012).

En el caso de la comunicación ortofemística, nos referimos a aquellas expresiones no marcadas o neutras que se emplean para nombrar la realidad o el concepto tabuizado con una función únicamente referencial, es decir, puramente informativa (Allan y Burrridge, 2006: 33-34; Pizarro Pedraza, 2013: 81; Casas, 2018).

Mientras que, en relación con la comunicación eufemística, se entiende por *eufemismo* a cualquier palabra o expresión empleada para evitar posibles situaciones conflictivas que ataquen a la imagen social del emisor, del receptor, o de una tercera parte que pueda intervenir en el acto comunicativo (Allan y Burrridge, 2006; Crespo Fernández, 2016). De acuerdo con Burrridge (2012: 181), el empleo de este tipo de comunicación tendría además otras funciones, puesto que serviría también para desafiar determinados prejuicios, conseguir la adhesión a un grupo social y para causar divertimento o comicidad. Además, cabe señalar que el eufemismo es un fenómeno contextual. Es decir, no tiene valor sin un contexto que actualice su función atenuadora (Casas, 1986: 47). Por tanto, debemos hablar de *usos eufemísticos*, en lugar de términos eufemísticos, en relación con determinadas situaciones pragmáticas concretas (Casas, 2012).

Por otro lado, a diferencia de los usos eufemísticos, el empleo de disfemismos no busca substituir y atenuar una realidad tabú, sino intensificar y reforzar dicho concepto o realidad tabú (Casas, 2018). De acuerdo con Andersson y Trudgill (2007), el empleo de términos disfemísticos supone una referencia explícita a un tabú o estigma cultural y se usan para expresar fuertes emociones y actitudes en relación con el tabú. En este sentido, la comunicación disfemística puede ser una herramienta lingüística muy efectiva para la construcción y negociación de identidades, puesto que fomenta una ruptura de las normas sociales (Karachaliou y Archakis, 2015). Este tipo de comunicación representa una actividad agresiva y transgresora que no corresponde con los roles y estereotipos asociados a la identidad de género femenina (Coates, 1993). Así, cuando las mujeres emplean este tipo de comunicación disfemística, se produce una transgresión de los patrones culturales y los roles asociados a la feminidad (Stapleton, 2003: 22).

Además, la conceptualización del tabú en este tipo de género discursivo es vista como un recurso que sirve no solo para transgredir y desafiar determinados estigmas, sino también para desencadenar el efecto cómico (Mintz, 1985). Sin embargo, la línea entre la apreciación del humor y la ofensa o

humor fallido (Bell, 2009) es muy fina. A veces, en la comedia subversiva se tensa tanto la línea, que esta se puede llegar a romper y generar un sentimiento de malestar u ofensa en el oyente. En este caso, podríamos hablar de un caso de humor fallido en la secuencia humorística, como ocurre en el ejemplo 9, en el que Silvia Sparks intenta, sin éxito, generar humor con un tema tabú como la muerte en la guerra de Palestina.

#### Ejemplo nº 9

**SILVIA SPARKS:** y bueno hoy vengo a traeros el proyecto de un guion que estoy escribiendo/ es la historia de dos hermanas mellizas separadas al nacer<sup>↑</sup> que se encuentran en un campamento de verano y se dan cuenta de que son iguales y deciden intercambiarse los papeles/ entonces una se va a casa de la una y la otra se va a casa de la otra/ y una se la pasa de puta madre y la otra no tanto y la película se llama *Tú a Boston y yo a Palestina*

**PÚBLICO:** RISAS

**SILVIA SPARKS:** graciaas

**PÚBLICO:** APLAUSOS

**SILVIA SPARKS:** la palestina le dio el cambiazo y la otra le preguntaba→*pero ¿cómo es Palestina?/ bueno hay maar<sup>↑</sup> hay olivoos<sup>↑</sup> °caen bombaas°/ pero el humus está superbién el humus está de puta madre*

**PÚBLICO:** (4'')

**Secuencia SP5**

En esta secuencia Silvia Sparks recurre al conocimiento cultural del público sobre la película *Tú a Londres y yo a California* para representar una situación similar que el oyente pueda recrear en su imaginario. Sin embargo, se produce un caso de humor fallido, puesto que uno de los destinos es Palestina, un lugar que se encuentra en una situación de guerra con un gran número de muertos a diario.

De acuerdo con Bucaria y Barra (2016), el motivo principal de la tensión entre la apreciación del humor y la ofensa se debe al contraste paradigmático entre el tabú, es decir, cualquier realidad relacionada con lo prohibido y lo sagrado, y el humor que, por su parte, tiene legitimidad de tocar cualquier esfera de la vida.

Este contraste o ambivalencia ya lo estudiaron autores como Platón o Freud. De hecho, siguiendo la propuesta de Freud (1967), cuando se alude a un tabú en el discurso humorístico se produciría una ambivalencia afectiva en la que se contraponen dos emociones. Por un lado, se situaría el miedo ante la prohibición de comentar dicho tabú en público y, por otro lado, el deseo de transgredirla y sentirse superior. Asimismo, nos encontramos con un contraste entre el contenido del discurso y la forma; ya que alude a temas de gran calado y seriedad, como puedan ser la muerte, las enfermedades, las discapacidades, etc., a través de géneros textuales como el chiste, la viñeta cómica o los monólogos. Así pues, cuando se logra con éxito la meta comunicativa, es decir, el efecto cómico, la risa que se desencadena es una risa catártica, producto de la tensión generada por esta ambivalencia o contraste paradigmático.

#### 4.4.1.2. *Estereotipos*

Pese a que muchas de las temáticas del monólogo humorístico subversivo, representado por las cómicas españolas, se aborden con la finalidad de crear conciencia sobre diferentes problemas sociales y políticos, así como con el objetivo de romper con tabúes y estigmas, normalmente asociados a la identidad de género femenina; en ocasiones, estas temáticas tienen un efecto adverso y perpetúan determinados roles y estereotipos de género.

No obstante, es cierto que los estereotipos socioculturales deben ser expuestos para poder realizar una crítica sobre ellos (González, 2017: 138) y, de hecho, en la mayoría de casos, las cómicas conceptualizan estereotipos en sus discursos con el objetivo de distanciarse de estos y criticarlos. En esta línea, Pérez (2013: 479) señala que las y los cómicos entienden la comedia como un discurso retórico en el que estos actúan como críticos sociales y culturales, y, por tanto, tienen la legitimidad de abordar estereotipos raciales o sexuales en aras de subvertirlos durante la su actuación (Gilbert, 2004; Morreall, 2009; Oring, 2003). Es decir, el acto ilocutivo principal de las cómicas es el de alejarse de estos estereotipos. Sin embargo, la burla o ridiculización que hacen de estos roles



supone, a veces, un refuerzo y perpetuación de los mismos – como ya se ha señalado en §2.5 –.

Por otro lado, también es necesario indicar que, en ocasiones, los cómicos se amparan bajo la capa de ficción (*a veil of authentic inauthenticity*) para excusar el uso de chistes y bromas sexistas o racistas, es decir, justifican el empleo de estos estereotipos al reforzar la idea de que todo aquello que dicen es ficción (Pérez, 2013). Ello se observa claramente en el siguiente ejemplo, en el que Raquel Sastre recurre a un estereotipo racial y luego justifica su humor diciendo que todo es ficción

Ejemplo nº 10

<p><b>RAQUEL SASTRE:</b> así soy/ siempre he querido que me apalé una pandilla de nazis <b>PÚBLICO:</b> RISAS <b>RAQUEL SASTRE:</b> ahora superofendido→no somos nazis/ muere negro <b>PÚBLICO:</b> RISAS Y APLAUSOS <b>RAQUEL SASTRE:</b> me gusta el humor cabrón/ PERO siempre digo lo mismo siempre digo lo mismoo→ por favor no os ofendáis con los chistes ¿vale?/ los humoristas solo hacemos ficción/ todo lo que decimos es mentira↓ es broma↓ como la homeopatía↓ <b>PÚBLICO:</b> RISAS <b>RAQUEL SASTRE:</b> me gusta porque hay gente que dice→pues a mí la homeopatía me curó/ °porque no estabas enfermo hijo de putaa° <b>PÚBLICO:</b> RISAS</p>	<b>Secuencia RS17</b>
---	-----------------------

En esta secuencia se observa con claridad la relación entre el tabú y el estereotipo, ya que Raquel Sastre aborda un tabú étnico en el que se perpetúa el estereotipo racial. De hecho, emplea el disfemismo *negro* y, con ello, se enfatiza el concepto estigmatizado. No obstante, para evitar un posible caso de humor fallido y de ofensa, la cómica se justifica diciendo que no está hablando en serio, sino que todo su discurso es ficción.

#### 4.4.2. Objeto de burla

Del mismo modo que la temática tratada en el monólogo humorístico subversivo es una característica particular de este género, el objeto de burla es otro de las condiciones para que el monólogo reciba el calificativo de *subversivo*

(Ruiz Gurillo y Linares Bernabéu, 2020). La crítica que se desprende del discurso humorístico subversivo representado por las monologuistas va dirigida a determinadas personas, creencias o situaciones sociales, culturales o políticas que afectan a la realidad que viven los participantes del acto comunicativo, esto es, a la cómica y al público asistente. En este sentido, cuando la monologuista emplea su discurso para criticar una situación, una ideología o a un individuo con el fin de parodiar aspectos como el poder masculino y desafiar el *statu quo* o las reglas sociales heteronormativas, está, a la vez, modelando discursivamente su identidad de género (Cullen, 2015).

En lo que concierne a las personas que son objeto de burla en este tipo de monólogo, la humorista puede atacar a un individuo en particular, a un determinado grupo social, a la sociedad en general e, incluso, puede situar al público o a sí misma como blanco o *target* de la secuencia, como veremos en el análisis realizado en §7.2. En relación con estos dos últimos casos, cabe señalar, por un lado, que el *ethos* de la personalidad cómica y la informalidad del contexto situacional en el que se desarrolla la comedia en vivo – salas y teatros pequeños en los que hay cierta proximidad entre la cómica y el público – (Scarpetta y Spagnolli, 2009) favorece la adhesión del público y legitima a la cómica a hacer alguna broma sobre este. Por otro lado, el humor autodespreciativo o *autohumor* permite a la monologuista tratar temas controvertidos o tabú sin que el público se sienta ofendido y representar estereotipos sociales para distanciarse de estos. En esta línea, Gray (1994: 137) afirma:

[T]o look physically threatening, to express enjoyment of sexuality, to be overtly feminist, is to become an object of laughter. To maintain her role as subject, a woman has to endorse patriarchal attitudes while distancing herself from the stereotype.

#### 4.4.2.1. *Autohumor*

Sin duda, el autohumor es una de las claves de que el monólogo humorístico subversivo logre con éxito sus objetivos principales, es decir, el efecto cómico y la transgresión de lo establecido. En concreto, los estudios

previos consultados identifican una variedad de funciones en la autocrítica que realizan las cómicas, las cuales hemos resumido de la siguiente manera:

- Desafío del *statu quo*: cuando la cómica se sitúa a sí misma como objeto de burla y expone sus defectos, desafía los cánones y las estructuras normotípicas (Gilbert, 2004: 167).
- Ruptura o perpetuación de estereotipos: por lo general, el autohumor se basa en estereotipos negativos femeninos llevados a la exageración para conseguir un efecto cómico (Horowitz 1997; Lockyer, 2011). En este sentido, el hecho de poner en evidencia los estereotipos puede tener dos efectos, ya que puede ayudar a las cómicas a subvertir los roles sexuales y a señalar la raíz del estereotipo, o, simplemente, que el resalto del estereotipo contribuya en acrecentarlos (Walker, 1998:12; Gilbert, 2004: 178).
- Refuerzo de los lazos sociales: es muy frecuente que las cómicas hagan autocrítica para conseguir con éxito el efecto cómico (Walker, 1998; Coates, 2003, Rusell, 2002), puesto que, al reírse de ellas mismas, crean un sentimiento de solidaridad con el sector del público femenino, que se siente identificado con lo que relata la cómica (Kotthoff, 2006: 15).
- Protección de la imagen: el autohumor sirve también para salvaguardar la imagen positiva del hablante; ya que el hecho de situarse ellas mismas como blanco de burla, ya sea por razones de raza, sexo o identidad sexual, evita que otros puedan reírse de los defectos o debilidades de esta, y, al evidenciarlos en público, los convierte en puntos fuertes (Loycker, 2011, Lauzen, 2014; Gilbert, 2017).

En este sentido, el autohumor refleja la alta autoestima de la cómica, quien es capaz de producir humor sobre sus imperfecciones (Walker, 1998). Una muestra evidente de este tipo de humor se observa en el ejemplo 11, en el que Patricia Sornosa bromea sobre su apariencia física.

## Ejemplo nº11

**PATRICIA SORNOSA:** lo del pelo- siempre me preguntan por el pelo/ ¿sabíais que estaban haciendo un casting para alien- para el ((*remade*) de alien?

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** pues yo me enteré y pensé que el casting era para la teniente Ripley→ pero no/ era pal bicho

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** y pues me han cogido

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia PS1**

El fragmento mostrado pertenece a la secuencia PS1, es decir, la secuencia introductoria del monólogo de Patricia Sornosa. En este ejemplo, la cómica se presenta poniendo en relieve uno de sus rasgos físicos más característicos, su pelo rapado. De este modo, la monologuista se sitúa como blanco de burla para generar un sentimiento de solidaridad con el público y causar el primer efecto cómico de la actuación. Además, este autohumor refleja la confianza de la cómica en sí misma, ya que es capaz de compararse con un alienígena en aras de romper con los cánones de belleza femenina establecidos.

### 4.5. Recapitulación

En este capítulo se ha mostrado cómo los inicios de la comedia en vivo en España fueron distintos a los de Estados Unidos en relación con canal de retransmisión, con los cómicos que empezaron a actuar y con la temática que se trataba. Asimismo, es preciso insistir en la irrupción de las cómicas en el circuito de monólogos, puesto que el número de humoristas españolas sigue en auge y la comedia que estas realizan muestra una resistencia feminista hacia las normas hegemónicas en su discurso (Barreca, 1991; Gilbert, 2004; Loycker, 2011; Antoine, 2015; Yus, 2016a).

Por otro lado, en este capítulo se ha señalado que, pese a que el humor sea una característica fundamental y obligatoria del monólogo humorístico; para lograr con éxito el efecto cómico, es necesario un buen material y una correcta planificación de la estructura del mismo. Así pues, se ha presentado la estructura del monólogo humorístico y cuáles son las principales secciones que debe

presentar una secuencia humorística. En este sentido, hemos visto cómo el remate es la parte que da sentido a lo que se ha contado en la premisa, así como la sección en la que se libera la tensión y se arrancan las carcajadas del público. Asimismo, se han analizado dos aspectos retóricos fundamentales en la personalidad cómica de la monologuista, esto es, el *ethos* y el *kairós*. Gracias a la naturaleza dialógica de la comedia en vivo, las cómicas establecen su *ethos* y negocian el *kairós*, es decir, la retroalimentación de la audiencia en el momento oportuno, para asegurar el máximo impacto en sus remates.

En este sentido, hemos estudiado también el carácter dialógico que conlleva la representación del monólogo, prestando atención a los rasgos situacionales propios de la oralidad y al papel activo del público para la consecución del efecto humorístico. Así pues, hemos defendido que el efecto humorístico se logra con éxito si la audiencia adopta un modo humorístico, si existe un contexto sociocultural favorable y si el público comparte el mismo conocimiento sobre el tema de la secuencia y, por lo tanto, es capaz de reconocer y aceptar las cuestiones sobre las que gira la broma o burla. De este modo, se ha expuesto que la efectividad del monólogo cómico no se basa únicamente en la manipulación del discurso, sino también en las estrategias de representación mental del estatus personal-colectivo en el público que derivan en un efecto humorístico al manifestar y compartir con la audiencia información del ámbito individual (Yus, 2002, 2004).

Es por ello que las cómicas recurren a representaciones culturales para hacer públicas las creencias personales de la audiencia y, así, reforzar o desafiar temas sociales prototípicos como los roles sexuales o los estereotipos laborales (Yus, 2002, 2016). De hecho, pese a que muchas de las temáticas del monólogo humorístico subversivo, representado por las cómicas españolas, se aborden con la finalidad de crear conciencia sobre diferentes problemas sociales y políticos, así como con el objetivo de romper con tabúes y estigmas; en ocasiones, estas temáticas tienen un efecto adverso y perpetúan determinados roles y estereotipos de género.

Finalmente, hemos abordado la crítica que se desprende del discurso humorístico subversivo representado por las monologuistas y hemos señalado que esta burla o crítica puede ir dirigida a determinadas personas, creencias o situaciones sociales, culturales o políticas que afectan a la realidad que viven los participantes del acto comunicativo. En concreto, cuando la cómica se sitúa a ella misma como objeto de burla, este autohumor puede tener funciones tan diversas como desafiar el *statu quo*, romper o perpetuar estereotipos, reforzar los lazos sociales con la audiencia o proteger la imagen social de los participantes en la comunicación.



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

## CAPÍTULO 5. Estrategias retórico-pragmáticas en el monólogo humorístico subversivo

---

Una de las principales hipótesis generales del presente trabajo es que en el discurso humorístico subversivo se emplean una serie de estrategias discursivas para atacar y distanciarse socialmente del objeto de la crítica, sin alejarse demasiado de los oyentes, e, incluso, llegando a crear lazos con determinados sectores. Es por ello que en esta investigación se analizarán algunas de las estrategias retórico-pragmáticas<sup>47</sup> que se emplean en el monólogo humorístico representado por cómicas españolas, con el fin de examinar sus principales funciones pragmático-discursivas.

Uno de los primeros acercamientos al estudio de las estrategias retóricas empleadas en el discurso público se encuentra en el trabajo de Heritage y Greatbatch (1986) sobre la oratoria en la política británica. De hecho, este estudio fue considerado como el punto de partida para el análisis del discurso cómico planificado en el trabajo de Rutter (1997: 209). Ahora bien, la taxonomía de estrategias que pasamos a desarrollar se apoya no solo en la propuesta de Rutter (1997, 2001), sino también en los trabajos sobre humor subversivo, lingüística cognitiva y cortesía de Hay (1995), Holmes y Marra (2002), Veale et al. (2006), Briz y Albelda (2013), Briz (2017a) y Ruiz Gurillo y Linares Bernabéu (2020).

En este sentido, hemos organizado jerárquicamente 11 estrategias en relación con la función que cumplen: puramente humorística, subversiva o relacionada con la cortesía para la aceptación del humor. En primer lugar, examinaremos las estrategias que tienen como función principal originar las risas del público (§5.1); es decir, la anécdota, la fantasía, el metahumor, la reincorporación y el manejo de los tiempos o *timing*. En segundo lugar, se analizarán las estrategias que están al servicio del humor subversivo y, por tanto, su función, además de ser cómica, es también transgresora (§5.2). En este grupo

---

<sup>47</sup> Aunque este trabajo se enfoque en las estrategias retórico-pragmáticas y en los elementos lingüísticos que colaboran en la transgresión de los estereotipos y prejuicios en torno a la identidad de género, cabe puntualizar que la lista que presentamos no es cerrada ni exclusiva. De hecho, existen otras estrategias multimodales como pudiera ser el *cross-dressing* o transformismo, que emplean algunos cómicos como Eddie Izzard.



se encontrarían las ocurrencias humorísticas, la ironía humorística, el discurso representado y la baza lúdica. En tercer lugar, se han clasificado aquellas estrategias retórico-pragmáticas cuya función argumentativa es la de crear adhesión con el público para lograr que acepte el mensaje humorístico y se desencadene con éxito el efecto cómico. Así pues, en el apartado §5.3. discutiremos las funciones de la atenuación y la intensificación pragmática.

La figura 7 resume la propuesta que guiará la estructura de este capítulo, así como nuestro análisis en los capítulos 8, 9 y 10. Se trata de una propuesta original y novedosa en el campo de los estudios lingüísticos sobre el monólogo humorístico.

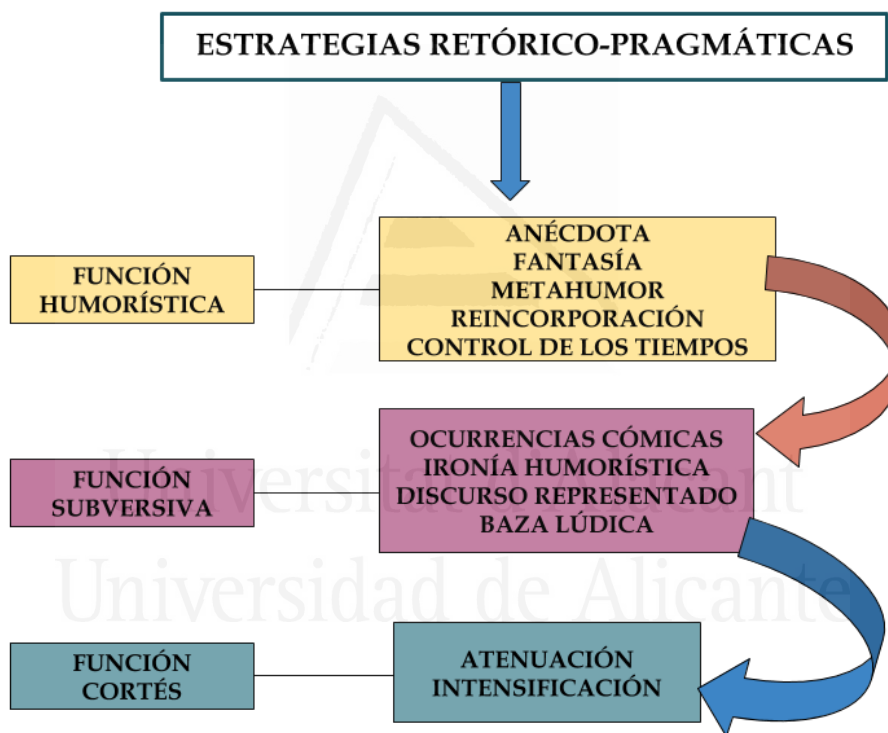


Figura 7 Propuesta para el análisis de las estrategias retórico-pragmáticas

Así pues, la figura 7 representa el modelo de estudio para el análisis de las estrategias retórico-pragmáticas que se emplean en el monólogo humorístico subversivo. Como podemos observar, en este modelo figura como requisito primario la función humorística, ya que el humor sigue siendo la meta comunicativa principal de este género textual. En consecuencia, analizaremos, en primer lugar, los mecanismos que colaboran en la consecución del efecto

humorístico. A continuación, examinaremos las estrategias que ayudan a la cómica a completar el efecto subversivo de su discurso y, finalmente, estudiaremos las tácticas que fomentan que el oyente acepte su discurso sin sentirse agraviado u ofendido por el mensaje. Asimismo, como veremos en el análisis de las distintas secuencias humorísticas, estas estrategias se pueden solapar y actuar conjuntamente en una misma secuencia para asegurarse la consecución del efecto perlocutivo, esto es, la subversión de determinados roles sexuales y el divertimento del público.

En definitiva, este enfoque hace que nuestro trabajo sea original y novedoso en el campo de los estudios lingüísticos sobre stand-up comedy, ya que no se había propuesto antes un modelo de análisis para estudiar las diferentes estrategias en relación con la función que cumplen.

## **5.1 Estrategias con una función principalmente humorística**

En el monólogo humorístico se emplean una serie de tácticas con un fin puramente humorístico, es decir, su función principal es desencadenar la risa del oyente. Entre ellas, podemos destacar el uso de anécdotas, la recreación fantástica de una situación ficticia, el uso de chistes dentro del propio monólogo – metahumor –, la referencia a hechos que ya se han mencionado previamente – *callback* – y el correcto empleo de los tiempos – *timing* –.

### **5.1.1. El uso de anécdotas**

Como parte de la construcción de su personalidad cómica, los y las monologuistas acostumbran a relatar historias divertidas, verdaderas o inventadas, sobre experiencias y hechos que le han sucedido a estas o algún conocido suyo. En concreto, la narración de anécdotas sería una estrategia que se utiliza en la comedia en vivo con el fin de captar la atención del público, crear un sentimiento de cercanía y familiaridad con este y, sobre todo, con la intención de fomentar que se produzca el efecto cómico (Hay, 1995; Holmes y Marra, 2002).

Así pues, expresiones temporales como *el otro día*, *hace unos días* o *la semana pasada* suelen ser empleadas por las cómicas cuando relatan estos sucesos

biográficos. El ejemplo 12 muestra cómo toda la secuencia gira en torno a la anécdota que narra la cómica sobre lo que le sucedió con unos rumanos:

Ejemplo N° 12

**PATRICIA ESPEJO:** ¿tiene otras posibilidades ser mujer y hacerse mayor?/ sí↓ yo puedo ir por la noche ya sin miedo a que me raptan  
**PÚBLICO:** RISAS  
**PATRICIA ESPEJO:** ese miedo lo he perdido/ **el otro día** iba yo-volvía de un bolo eran las tres de la mañana y había en mi calle una furgoneta de rumanos (2'') yo no soy racista ¿vale? pero eran rumanos  
**PÚBLICO:** RISAS  
**PATRICIA ESPEJO:** y habían más de dos/ iban a raptar SEGURO  
**PÚBLICO:** RISAS  
**PATRICIA ESPEJO:** pues tuve que pasar TRES VECES  
**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia PE8**

En particular, la utilización de una anécdota en la secuencia PE8 sirve para construir narrativa y argumentativamente el discurso humorístico. En este sentido, Patricia Espejo comenta un suceso que le ocurrió el otro día con la intención de construir su personalidad cómica, ya que la anécdota le sirve para tratar asuntos relacionados con la identidad de género femenina – como el envejecimiento femenino – e incluso para introducir un estereotipo racial, es este caso acerca de los rumanos. De este modo, el uso de anécdotas contribuye también a la credibilidad del discurso y, por tanto, a su aceptación; factores esenciales para generar las risas y aplausos en el oyente.

### 5.1.2. Fantasía

En el caso de la secuencia anterior, se trataba de una anécdota fantástica, es decir, los datos que relataba la monologuista eran, con toda seguridad, falsos. En esta línea, la fantasía es una estrategia que se emplea durante la construcción de situaciones y hechos imaginarios en el discurso humorístico (Hay, 1995) con el fin de generar situaciones que resulten incongruentes y que rompan, de forma humorística, con las expectativas de congruencia de los oyentes. De hecho, este relato de situaciones imposibles o irreales sirve principalmente para promover el efecto cómico en la audiencia (Schwarz, 2009). Sin embargo, cabe señalar también

que, en muchas ocasiones, las cómicas muestran su visión sobre un determinado hecho cultural, social o político, enmascarada en un halo de fantasía para intentar divertir al público sin herir su imagen (Mock, 2012). Asimismo, y como veremos en §5.3.2, la narración de estos hechos fantásticos puede incluso resultar verosímil gracias al uso de partículas intensificadoras con valor evidencial.

Por otro lado, es también interesante señalar que mientras que en el discurso humorístico conversacional se trata, normalmente, de una actividad colaborativa en el que cada interlocutor va añadiendo detalles fantásticos (Hay, 1995); en el caso del monólogo humorístico, la cómica es la única hablante que relata el hecho ficcional y, solo, en algunas ocasiones, el público interviene con algún comentario. Ello se observa en el siguiente ejemplo, en el que la monologuista emplea la fantasía como estrategia con un fin puramente humorístico. En concreto, en el ejemplo 13, Virginia Riezu fantasea con un Zara diseñado para la tercera edad e imagina cómo sería la tienda.

Ejemplo nº 13

**VIRGINIA RIEZU:** no no en serio/ ya sé que os gusta pero es que se abren las puertas del Zara Montiel y suena de hilo musical Paquito el chocolatero/ *titirititititi jé jé*

**PÚBLICO:** RISAS

**VIRGINIA RIEZU:** todo lleno de garrotas↑ sonotones↑ urinales↑/ merchandising ¿no?

**PÚBLICO:** RISAS

**VIRGINIA RIEZU:** en la primera planta pues la sección duelo

**PÚBLICO:** RISAS

**VIRGINIA RIEZU:** negro todo negro pero negro negro negro aah negro/ mortaja jeans→

**PÚBLICO:** RISAS

**VIRGINIA RIEZU:** un córner de mortaja jeans

**PÚBLICO:** RISAS

**VIRGINIA RIEZU:** hay que ir ceñidito a la tumba ¿no? hay que ir mono/ para un día que vas a tener la talla que te dé la gana→

**PÚBLICO:** RISAS

**VIRGINIA RIEZU:** mortaja jeans→/ *tin ton tiinn la sección complementos una wija con cinco euros de prepago para hablar con los colegas que ya se han ido*

**PÚBLICO:** RISAS

**VIRGINIA RIEZU:** *tin ton ton* → qué bonito es maravilloso ¿os gusta?/ tenemos que poner a gente del *target* para trabajar ahí gente-yo pondría pues por ejemplo en los probadores a Lola Herrera dando fichas

**PÚBLICO:** RISAS

**VIRGINIA RIEZU:** todo armonizado para que cuando vengas a comprar sí tienes a Lola Herrera/ doblando jerséis Pilar Bardén↑ Concha Velasco↑

**PÚBLICO:** RISAS

**VIRGINIA RIEZU:** todo bien→ en la caja alguien con mala hostia ¿vale? para que no haya devoluciones de prenda alguien con mala hostia o sea ((devoluciones de prenda se acabó))

**PÚBLICO:** RISAS

**VIRGINIA RIEZU:** eeh vale eeh María Teresa Campos

**PÚBLICO:** RISAS

**VIRGINIA RIEZU:** no hay devoluciones de prenda estando María Teresa Campos/ y de segurata Terelu

**PÚBLICO:** RISAS

**VIRGINIA RIEZU:** y en la primera plata de encargado Raphael/ ooh sí→ *estoy aquí aquí en la planta uno para atender a todo el mundo viejunoo*<sup>48</sup>

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia VR32**

En este ejemplo, la monologuista recurre a personajes que son populares dentro del conocimiento sociocultural de los oyentes, con el objetivo de que estos los identifiquen y la cómica pueda construir con ellos un espacio cognitivo mutuo. De esta forma, introduce datos y personajes que son familiares para todos los participantes del acto comunicativo, y amplía dicho conocimiento con elementos fantásticos que provocan la risa del público. Asimismo, el efecto cómico es también potenciado por indicadores humorísticos como el discurso directo con el que la cómica imita la voz de las cajeras de Zara, la enumeración de secciones que incluiría la tienda y los juegos de palabras como mortaja *jeans*. Por otro lado, marcas prosódicas como la entonación durante el uso del discurso directo juegan también un papel muy importante en esta secuencia.

### 5.1.3. Metahumor

Otra estrategia humorística que se emplea muy comúnmente en la comedia en vivo es el uso de chistes enlatados dentro del monólogo humorístico. En este sentido, hablaríamos de una estrategia de *metahumor*, puesto que se trataría de la inserción de material cómico dentro del propio discurso

---

<sup>48</sup> Simula la canción de Raphael

humorístico para facilitar la risa del público. Kuipers (2002: 451) define este tipo de chistes como “short humorous stories or riddles ending in a punchline easily transferable from one context to another”.

Un caso concreto de metahumor se observa en el ejemplo 14, en el que Patricia Sornosa emplea un chiste enlatado como transición entre dos secuencias humorísticas.

Ejemplo nº 14

**PATRICIA SORNOSA:** y bueno pues así de tontos son los chistes que escribo ¿queréis escuchar alguno de estos tontos?

**PÚBLICO:** SÍ

**PATRICIA SORNOSA:** ¿te gustan los chistes tontos?/ pues te voy a contar uno/ mira dice así el chiste ¿sabéis cuál es la comida favorita de la gente egoísta? el solo-mi-llo

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** pa aplaudir así no aplaudas/ es una mierda de chiste↓ si yo lo sé/ si no te ha gustado/ a mí tampoco me gusta↑ si no se ni POR QUÉ lo hago↑ porque me lo siguen aplaudiendo/ no me lo aplaudáis que me lleváis por mal camino/ yo contando esta tontería de chiste por ahí, desde luego→

**PÚBLICO:** RISAS

Secuencia PS9

En este caso, se observa cómo Patricia Sornosa emplea el metahumor como estrategia humorística para asegurarse de que su discurso genera comicidad. Concretamente, las risas se producen porque el público identifica la paronimia en la que se basa el chiste. Se trata de un chiste enlatado simple y breve que le sirve también a la cómica para situarse como objeto de burla – autohumor – y mostrar un estilo humorístico autodescalificativo con el que refuerza los lazos de solidaridad con el público y posibilita la apreciación positiva del humor.

#### 5.1.4. *Callback* o reincorporación

El *callback*, también conocido en español como *reincorporación* (Rutter, 1997) o *vuelta atrás* (Ruiz Gurillo, 2019a), es uno de los recursos más utilizados en la comedia. Se trata de una estrategia retórico-pragmática que consiste, principalmente, en introducir como remate de la secuencia (Fons, 2017) un tema

que ha sido mencionado previamente en el monólogo<sup>49</sup> (Rutter, 1997: 226; Chauvin 2017:175). Asimismo, las referencias continuadas a un determinado miembro del público también serían un tipo de *reincorporación*, con una función meramente humorística (Double, 2013; Chauvin, 2017; Ruiz Gurillo, 2019a). De igual modo, la referencia a situaciones o frases enunciadas en espectáculos anteriores de la misma monologuista o la repetición de coletillas típicas del discurso de la cómica son también consideradas como una estrategia de *reincorporación* (Chauvin, 2017: 176-179). En este sentido, la reincorporación es una estrategia humorística que ayuda a la cómica a enlazar ideas y dar coherencia y cohesión a su discurso, y que, además, colabora en la intensificación del efecto humorístico.

Un ejemplo en el que se utiliza la reincorporación para el remate y cierre de la secuencia sucede en la secuencia SIC15 en las que Sil de Castro emplea el gancho “cállate zorra”, previamente mencionado en la secuencia SIC10, como remate para cerrar la secuencia SIC15.

Ejemplo nº15

<p><b>SIL DE CASTRO:</b> dice a ver tete escúchame/ ¿por qué te tienes que poner siempre tú encima cuando hacemos la cosa esa del gusto? ¿eh?/ ¿por qué siempre tú encima?/ que somos los dos iguales/ deja que me ponga yo alguna vez también jodeer/ y Adán la quería un montón y entonces la miró a los ojos y le dijo cállate zorra↓</p> <p><b>PÚBLICO:</b> RISAS</p> <p><b>SIL DE CASTRO:</b> bueno cómo se puso Lily cómo se puso/ se fue a hablar con Dios rápidamente/ / a ver tú triangulito/ ven aquí ser divino</p> <p><b>PÚBLICO:</b> RISAS</p> <p style="text-align: right;"><b>Secuencia SIC10</b></p>
--

<p><b>SIL DE CASTRO:</b> vamos a día de hoy yo lo pruebo ¿eh?/ yo cada vez que voy al médico de cabecera le digo→ uuy qué histérica estoy doctor</p> <p><b>PÚBLICO:</b> RISAS</p> <p><b>SIL DE CASTRO:</b> y ¿sabéis lo que me dice? cállate zorra↓</p> <p><b>PÚBLICO:</b> RISAS</p> <p style="text-align: right;"><b>Secuencia SIC15</b></p>
---

<sup>49</sup> Si el *callback* se repite en más de una secuencia, hablamos entonces de *running gag*. Es decir, un remate al que se recurre varias veces a lo largo del monólogo.

En este ejemplo se observa que en ambas secuencias Sil de Castro realiza una crítica abierta al sistema patriarcal. De este modo, la reincorporación que se realiza en el remate de la secuencia SIC15 permite que el oyente reconozca la frase enunciada previamente e infiera que se trata de la misma crítica que fue realizada en la secuencia SIC10. De esta forma, el esfuerzo cognitivo que supone asociar ambas secuencias se ve recompensado a través del efecto humorístico. Asimismo, esta reincorporación permite dar coherencia y cohesión al monólogo que está representando Sil de Castro.

#### 5.1.5. *Timing* o manejo de los tiempos

La estrategia del *timing* es un aspecto crucial en la representación del monólogo humorístico. De hecho, diferentes estudios han demostrado que el ritmo, las pausas, la velocidad de dicción y la entonación tienen un papel esencial en la consecución exitosa de la meta comunicativa, es decir la risa del público (Rutter, 1997; Schwarz, 2010; Attardo y Pickering, 2011). Es por ello que las cómicas, de manera consciente, gestionan las pausas y el ritmo de su discurso para intensificar el efecto cómico del chiste y, por tanto, la reacción positiva del público (Schwarz, 2010).

Sin embargo, el *timing* es más que el uso adecuado de las pausas antes de enunciar el remate. De acuerdo con Schwarz (2010: 94), esta estrategia se observa ya en la premisa de la secuencia, cuando el cómico “has to weigh the use of linguistic aspects, such as repetitions, formulaic phrases, false and restarts, cut-offs, pauses, and also a variation of his speaking tempo and the change of intonation in order to deliver a successful joke performance”.

En este sentido, Attardo y Pickering (2011: 232) identifican tres usos diferentes de *timing*. Por un lado, estaría la gestión de las pausas; por otro, la distribución rítmica de los elementos en el discurso (Goodridge, 1999) y finalmente, el uso de *timing* relacionado con la interacción entre el cómico y la audiencia (Charney, 1983:38). En el estudio de esta estrategia (§8.5) veremos cómo estos usos se pueden dar de forma simultánea en la misma secuencia para facilitar que el oyente infiera el mensaje humorístico y potenciar la comicidad.



Un ejemplo claro de un buen uso del *timing* que conduce al efecto cómico de la secuencia se aprecia en el ejemplo 16, en el que Eva Soriano realiza una pausa de 3 segundos tras describir una situación fantástica, proporcionando al público el tiempo suficiente para que recree dicha escena en su espacio cognitivo antes de liberar el remate.

Ejemplo nº 16

**EVA SORIANO:** que yo te digo una cosa/ yo soy Blanca Nieves y me despierto en mitad del bosque↑ sin acordarme de nada↑ rodeada de siete enanos y con un tío aquí y así<sup>50</sup> (3'') yo la hostia se la doy

**PÚBLICO:** RISAS

**EVA SORIANO:** por precaución/ porque él lo llamará manzana envenenada/ yo lo llamo burundanga↓

**PÚBLICO:** RISAS Y APLAUSOS

**EVA SORIANO:** y luego me veo rodeada de siete enanos// digo *menuda fiesta me tuve que pegar yo anoche*<sup>51</sup>

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia ES12**

En este ejemplo, vemos cómo, Eva Soriano alude al tema de la burundanga con el objetivo de crear conciencia y desafiar este problema, puesto que el acoso y la violación son dos de los mayores conflictos sociales que atañen a la sociedad del siglo XXI. La monologuista muestra una actitud crítica con el tema y gestiona las pausas para enfatizar su postura, generar intriga en el público y promover así el efecto cómico del remate. Asimismo, el efecto cómico se produciría por la combinación de marcos o espacios mentales, ya que la cómica traslada conceptos e ideas del marco del acoso sexual al contexto del cuento de Blancanieves.

## 5.2. Estrategias al servicio del humor subversivo

El humor subversivo emplea una serie de estrategias retórico-pragmáticas que, además de fomentar el efecto humorístico, tienen una función transgresora. Este sería, por ejemplo, el caso de las ocurrencias cómicas, de la ironía humorística, del discurso representado y de la baza lúdica. Son fenómenos que, pese a no ser exclusivos de este tipo de género humorístico, sí colaboran en que

---

<sup>50</sup> Intentando besarle

<sup>51</sup> entre risas

se llegue con éxito a la meta comunicativa prevista; es decir, en el desafío las relaciones de poder existentes, bien sea de forma explícita o implícita, así como en el distanciamiento social con respecto al objeto de la crítica, sin que ello suponga un alejamiento de los oyentes e, incluso, creando lazos de solidaridad con algunos sectores.

En particular, hemos desarrollado el estudio de las funciones que presentan estas estrategias retórico-pragmáticas para la construcción discursiva de la identidad de género en el monólogo humorístico subversivo apoyándonos en los trabajos previos de Hay (1995) y Holmes y Marra (2002) sobre el humor subversivo, en los estudios de Yus (2016a, 2016b) y Dynel (2018a) sobre la ironía humorística, en las investigaciones de Ruiz Gurillo (2019a, 2019b) sobre el discurso representado y en el trabajo de Veale *et al.* (2006) sobre mecanismos del humor adversario.

### 5.2.1. Ocurrencias cómicas o *quips*

Las ocurrencias cómicas (*quips* en inglés) son chistes o comentarios ingeniosos y, en ocasiones, irónicos que parecen espontáneos o improvisados. Es decir, para que esta estrategia funcione, esta debe sonar como si a la cómica se le acabara de ocurrir el comentario, aunque este sea parte del guion<sup>52</sup>. Además, estudios como el realizado por Holmes y Marra (2002) y Ritchie (2005) defienden que este tipo de ocurrencias son un medio excelente para lograr un efecto subversivo en el discurso humorístico, puesto que sirve para romper con determinados tabúes o criticar ciertas situaciones sin alejarse del oyente, al realizar la crítica de forma ingeniosa y humorística. En palabras textuales de Holmes y Marra (2002: 76), “they are concise and subtle ways of criticizing or challenging others”.

Esta estrategia se observa, por ejemplo, en un fragmento de la secuencia SIC28, en el que Sil de Castro juega con la paronimia entre *petardo* y *petarda* para manifestar su identidad sexual en el remate y desafiar la heteronormatividad.

---

<sup>52</sup> Puede consultarse en este enlace la definición completa:  
<https://www.vocabulary.com/dictionary/quip>

## Ejemplo nº 17

**SIL DE CASTRO:** [lo típico de mi tierra]/ sobre todo me gustan las fallas y lo que más me gusta de las fallas/ son los petardos

**PÚBLICO:** RISAS

**SIL DE CASTRO:** y las petardas también↓

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia SIC28**

En este fragmento de la secuencia SIC28, Sil de Castro emplea una ocurrencia cómica basada en el juego de palabras. En concreto, hace uso de la palabra en género masculino *petardo* y de la de género femenino *petarda* para mencionar en el remate de la secuencia un tema controvertido como es la identidad bisexual. Este juego de palabras y la conceptualización de un tabú por medio de la comunicación eufemística libera las risas del público.

### 5.2.2. Ironía humorística

La ironía verbal es un tropo en el que el hablante expresa una actitud disociativa hacia aquello que enuncia de forma ecoica (Sperber y Wilson, 1995). De acuerdo con Yus (2016a), el eco y la disociación son dos fenómenos que actúan simultáneamente para la interpretación de la ironía, en la que el oyente infiere la actitud negativa de rechazo o desaprobación del hablante sobre el pensamiento o creencia general de la que el hablante se hace eco.

Asimismo, cabe señalar que la ironía es una metarrepresentación, es decir, una representación de otra representación (Wilson y Sperber, 2004). Concretamente, se trata de una metarrepresentación de 4º grado o superior (Ruiz Gurillo, 2008), en la que no solo se representa de manera ecoica una proposición, sino también la actitud disociativa del hablante. Por tanto, el interlocutor necesita una gran capacidad cognitiva para interpretar la ironía correctamente, es decir, para identificar la actitud disociativa del hablante y el *target* del que se hace eco en la crítica. Ahora bien, existen diversos factores que pueden colaborar durante el proceso inferencial para la correcta interpretación. En primer lugar, el hablante suele emplear marcas e indicadores que señalan que el contenido expresado es irónico (Muecke, 1978; Ruiz Gurillo, 2010; Dynel, 2018a). Entre ellos se contrarían

las expresiones faciales, el tono irónico (Kreuz y Roberts, 1995; Padilla, 2009), el énfasis entonativo y diversas figuras retóricas como las hipérbolas, las preguntas retóricas, los cuantificadores, los superlativos, los cambios de registro, etc. (Haverkate, 1990; Utsumi, 2000; Gibbs y Colston, 2002). En segundo lugar, Yus (2016a) comenta que el conocimiento enciclopédico general y el conocimiento sobre el hablante que posee el oyente, así como la información contextual que rodea al acto de comunicativo son factores que facilitan también la correcta interpretación del enunciado irónico.

Sin duda, la ironía y el humor son dos fenómenos estrechamente conectados (Yus, 2000; Attardo, 2001b; Alvarado, 2009; Dynel, 2018), lo que nos lleva a centrarnos en este trabajo en las ironías humorísticas<sup>53</sup>. De acuerdo con Dynel (2018a), las ironías humorísticas se caracterizan por su creatividad lingüística y su naturaleza sarcástica en la evaluación negativa del objeto de burla. De hecho, según la autora, la ironía es humorística cuando se implica un significado evaluativo sincero y existe una intención adicional de crear un efecto cómico (Dynel, 2018a). En esta misma línea, Yus (2016a) defiende que se trataría de aunar la intención humorística, entendida como una metarrepresentación de segundo orden relacionada con una conducta afectiva, con la actitud disociativa o ecoica de la ironía.

En este sentido, para interpretar correctamente un enunciado irónico (humorístico o no) es necesario que el interlocutor infiera la actitud afectiva del hablante en relación al contenido ecoico (Yus, 2016a: 234). Es decir, habría que diferenciar la metarrepresentación disociativa de la metarrepresentación humorística afiliativa. En este sentido, la primera manifestaría la actitud sobre una determinada opinión, norma o enunciado; mientras que la segunda reflejaría los sentimientos y emociones del hablante. En palabras de Yus (2017a: 199):

[T]he propositional-affective duality explains why in many instances of irony, despite involving a (negative) dissociative attitude, there is a feeling shared by

---

<sup>53</sup> No obstante, cabe señalar que, aunque el humor y la ironía se puedan solapar, se trata de dos fenómenos distintos. De hecho, la ironía no es siempre humorística (Dynel, 2013, 2014; Yus, 2016a, 2017a).

interlocutors that this attitude is not meant to be interpreted as critical or serious, but as amusing or humorous.

En consecuencia, podemos encontrar casos de secuencias irónicas en las que el eco va acompañado de enfado o irritación, y otros casos en los que el hablante muestra una disociación respecto a lo que enuncia y, además, manifiesta sentimientos afiliativos y humorísticos, que reflejan que el emisor está en modo humorístico y, por tanto, tiene un efecto cómico en el receptor. Así pues, la intención humorística permite al cómico expresar su opinión sobre un determinado tema y distanciarse del objeto de crítica, sin alejarse demasiado del interlocutor.

El uso de este tipo de ironía humorística como estrategia del monólogo humorístico subversivo se observa perfectamente en el ejemplo 18, en el que Nuria Jiménez bromea sobre la depilación permanente y enfatiza su actitud irónica con el prefijo *super* como indicador humorístico y el tono irónico como marca humorística.

Ejemplo nº 18

<p><b>NURIA JIMÉNEZ:</b> todos todos los descuentos/ y estamos rodeados de MENTIRAS/ la depilación definitiva↑</p> <p><b>PÚBLICO:</b> mola</p> <p><b>NURIA JIMÉNEZ:</b> ¿mola?/ la depilación definitiva que te la venden por sesiones</p> <p><b>PÚBLICO:</b> RISAS</p> <p><b>NURIA JIMÉNEZ:</b> definitivo→ sesiones↓</p> <p><b>PÚBLICO:</b> RISAS</p> <p><b>NURIA JIMÉNEZ:</b> ¿no le hace ruido a alguien?</p> <p><b>PÚBLICO:</b> sí</p> <p><b>NURIA JIMÉNEZ:</b> definitivo→ diez sesiones/ ¿qué tiene eso de definitivo?/ es como que le diga yo a un tío/ <i>mira hasta aquí hemos llegado/ no te quiero ver más pero me la tienes que meter ocho veces más para que esto tenga efecto</i></p> <p><b>PÚBLICO:</b> RISAS</p> <p><b>NURIA JIMÉNEZ:</b> <b>SUPERdefinitivo SUPERdefinitivo</b>/ eso pasa→</p> <p><b>PÚBLICO:</b> RISAS</p> <p style="text-align: right;"><b>Secuencia NJ14</b></p>
---

En esta secuencia, la cómica critica la publicidad engañosa sobre la depilación definitiva y emplea la ironía para mostrar su actitud disociativa al

respecto. No obstante, el público se sitúa en modo humorístico y es consciente de que la crítica no debe ser tomada como algo demasiado serio u ofensivo, sino de forma humorística. Además, el símil que realiza la monologuista entre la depilación y la ruptura de pareja, en la que deben seguir manteniendo relaciones sexuales para que esta sea definitiva, desencadena las risas de los oyentes y consigue que estos infieran que el mensaje irónico no lleva adherido una actitud negativa, sino humorística.

### 5.2.3. Discurso representado o *role play*

Otra estrategia que colabora en el discurso humorístico subversivo es el discurso representado con el que las cómicas pueden dramatizar distintas voces y situarse en diversas posiciones ideológicas. De hecho, pese a representar una *personalidad cómica* con rasgos autobiográficos; a través del discurso representado, las cómicas pueden personificar diferentes papeles y personajes en aras de recrear situaciones dialógicas y representar diferentes posturas. Esta estrategia se relacionaría asimismo con el concepto de *footing* (Goffmann 1981; Levinson, 1988; Rutter, 1997; Mueller, 2017), es decir, se trata de una técnica en la que el hablante adopta la posición de otra persona para reproducir determinadas opiniones, valores o creencias.

Para ello, se sirve de diferentes tácticas discursivas como la adopción de determinados acentos, la imitación entonativa, etc. De acuerdo con Rutter (2001), estos cambios de voz<sup>54</sup> no solo fomentan el reconocimiento de los distintos personajes, sino que son también un indicador humorístico que conduce al éxito del chiste. De hecho, como ya mencionábamos en el capítulo 3, el discurso directo está marcado por determinados elementos lingüísticos, prosódicos y kinésicos que contribuyen en el desencadenamiento del efecto humorístico (Ruiz Gurillo, 2013, 2019a) y que, además, pueden favorecer la subversión o el refuerzo de

---

<sup>54</sup> Rutter (2001) distingue entre “voice as a costume” y “voice as a prop”, siendo la primera un rasgo propio del cómico que emplea durante todo el discurso en la actuación y la segunda como un cambio de voz usado únicamente en determinadas secuencias cuando se representa las palabras de otro personaje.

determinados estereotipos e ideologías asociadas al género cuando reflejan un estilo de habla concreto (véase el análisis realizado en §9.3).

Ello queda de manifiesto en el ejemplo 19, en el que observamos cómo Patricia Sornosa construye su identidad como mujer y desarrolla el discurso mostrando un estilo humorístico afiliativo con el sector femenino y, a la vez, agresivo con el masculino<sup>55</sup>. Además, la cómica emplea el estilo directo y los rasgos de la voz masculina estereotipada para recrear una situación común de la sociedad patriarcal, como es la presión social impuesta a las mujeres para ser madres.

Ejemplo nº 19

<p><b>PATRICIA SORNOSA:</b> bueno si como yo eres ya una mujer/ tienes 40 años-que tengo yoo y aún no tienes HIJOS// cualquiera-pero cualquiera ¿eh? CUALQUIERA se cree en el derecho de decirte esa frase tan asquerosa// <i>pos se te va a pasar el arroz</i></p> <p><b>PÚBLICO:</b> RISAS</p> <p><b>PATRICIA SORNOSA:</b> ¿se te va a pasar el arroz? ¿pero se puede ser más ASQUEROSAMENTE MACHISTA?/ <i>se te va a pasar el arroz</i> → ¡joder! ¿pero es que hasta en las frases hechas nos tenéis que poner a cocinar?</p> <p><b>PÚBLICO:</b> RISAS</p> <p><b>PATRICIA SORNOSA:</b> que no sólo es que te pongan a cocinar/ es que no se fían que lo hagas bien y se quedan detrás vigilando ¿eh?/ y te dan instrucciones ((y te dicen)) <i>estate atenta ahí↓ estate atenta que se te va a pasar el arroz</i></p> <p><b>PÚBLICO:</b> RISAS</p> <p><b>PATRICIA SORNOSA:</b> <i>que yo no he hecho arroz EN MI PUTA VIDA/ pero quee sé yo que se te va a pasar→ haz algo/ HAZ ALGO/ mmuévelo/ fóllatelo/ haz algo con el arroz</i></p> <p><b>PÚBLICO:</b> RISAS</p> <p style="text-align: right;"><b>Secuencia PS3</b></p>
---

En el ejemplo vemos una ruptura de las expectativas, puesto que la monologuista desafía el *statu quo* y muestra su indignación ante el pensamiento machista sobre la edad idónea de la mujer para ser madre a través del uso de preguntas retóricas y los adverbios y adjetivos valorativos empleados. Aunque, sin duda, es el uso de la polifonía y de la desautomatización de la unidad fraseológica “se te va a pasar el arroz”, enunciada por el locutor masculino, lo

<sup>55</sup> Boxer y Cortés-Conde (1997) definen este tipo de humor como “bonding and biting”.

que desencadena las carcajadas del público y la ruptura del rol sexual de la mujer como madre.

#### 5.2.4. Baza lúdica o *trumping*

*Trumping* es un término acuñado por Veale, Brône y Faeyerts (2006), y traducido al español como *baza lúdica* por Ruiz Gurillo (2019a), en el que se hace referencia a una estrategia del humor subversivo en la que el oyente toma el rol de hablante (H2 en adelante) y explota lingüísticamente la evaluación negativa del enunciado expresado por el hablante 1 (H1 en adelante) con el objeto de contraatacar la crítica de H1. Esta subversión del enunciado supone, a la vez, una modificación del espacio discursivo (Veale, 2008), ya que el hablante cambia las relaciones de estructuras de la *figura* y el *fondo* (jugando con el significado literal-figurado, prominente-no prominente, etc.) o busca otro tipo de inferencias, creando así un significado alternativo que yacía oculto en el *fondo*. En este sentido, Veale et al. (2006) comentan que el uso que realiza el H2 de la baza lúdica implica una gran destreza cognitiva para inferir y transformar el significado verbal del enunciado del H1. Es decir, el H2 demuestra una alta competencia metapragmática en tanto que es capaz de usar su creatividad para, lingüísticamente, mostrar su desacuerdo.

En definitiva, la subversión del significado permite al H2 revertir la crítica hacia el H1 (Veale, 2015). En palabras de Veale (2015: 17), “[t]he result is not only an ideational subversion of the initiator’s pragmatic goals (via a given category), but a highly effective (and thus humour inducing) interpersonal subversion of the initiator as a social agent”. Ahora bien, cuando se emplea en el monólogo humorístico esta estrategia conversacional, prototípica del humor subversivo, se produce un caso de polifonía (Ducrot, 1986), ya el o la humorista realiza, como locutor, el papel de ambos hablantes. Así pues, siguiendo la propuesta de Veale et al. (2006), gracias a la polifonía que permite el discurso representado, la cómica actúa como H2 y subvierte el enunciado expresado previamente por un determinado H1, al que, como locutor, da voz y quien es, a su vez, el objeto de burla de la secuencia.



En este sentido, el uso de la baza lúdica o *trumping* queda muy bien ejemplificada en la siguiente secuencia, en la que Eva Soriano se defiende de un ataque sobre su supuesta personalidad infantil y transforma la crítica que le realizan a ella en un ataque humorístico hacia la otra persona.

Ejemplo nº 20

**EVA SORIANO:** que yo el otro día estaba con un chaval y me dicee→ *llevas braguitas de animalitos/ eres un poquito infantil/ / pues tú llevas calzoncillos del mercadillo*→ *¿eres gitano?*

**PÚBLICO:** RISAS

**EVA SORIANO:** *ayy gitano disse/ si son Calvin Lenin*

**PÚBLICO:** RISAS Y APLAUSOS

**EVA SORIANO:** *pues si tú no me quieres/ me iré dónde se me quiera//* y se fue a La Voz

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia ES2**

En este ejemplo se demuestra cómo las estrategias retórico-pragmáticas están interconectadas, ya que el uso del discurso representado permite a la cómica representar, como locutor, la voz del chico – que actúa como H1 – y, así, representar un diálogo en el que usa la baza cómica para contraatacar y generar el efecto cómico. En este sentido, lo que hace la monologuista es emplear el mismo razonamiento del H1 para realizar su respuesta y situar al individuo masculino como blanco de la burla.

### 5.3. Estrategias de cortesía para la aceptación del humor

Los trabajos sobre las estrategias que colaboran a la aceptación del humor controvertido o subversivo son bastante escasos (Scarpeta y Spagnollini, 2009; Linares Bernabéu, 2018, 2019). No obstante, es preciso insistir en que el uso de tabúes y la crítica a algunas instituciones o individuos mediante la ironía y la sátira pueden suponer una ofensa para el oyente y, por tanto, poner en riesgo la risa y la connivencia entre la monologuista y el público. Así pues, para evitar el humor fallido (Bell, 2009), defendemos que las cómicas recurren a dos estrategias claves en la cortesía pragmática: la atenuación y la intensificación.

En este sentido, el uso de la atenuación y la intensificación en el monólogo humorístico se podría explicar atendiendo a la idea de Greenbaum (1999: 33) de que el cómico emplea diferentes estrategias discursivas, propias del discurso humorístico, para persuadir y controlar su discurso argumentativo, sin provocar un ataque a la imagen del interlocutor (Glenn, 2003: 131). De hecho, Greenbaum (1999) describe el monólogo humorístico como un género discursivo propiamente retórico-argumentativo, que requiere la implementación de estrategias discursivas que potencien y activen la connivencia y adhesión a su figura cómica.

Como ya hemos comentado, el carácter dialógico del monólogo humorístico, que conlleva la representación de este tipo de discurso, promueve la implicación de las humoristas con el público y fomenta la construcción de la imagen social y el empleo de recursos de cortesía relacionados con las estrategias de atenuación e intensificación. La comunicación entre las cómicas y el público es constante, ya que este último no reacciona únicamente con risas y aplausos, sino que, en ocasiones, también responde a las preguntas directas que realizan las monologuistas e incluso interviene con diferentes comentarios – véase §7.3 – . Así pues, en este tipo de contextos comunicativos se observa claramente la actividad de imagen<sup>56</sup> y la repercusión de la actividad comunicativa en la identidad social de las cómicas, que queda establecida por el grupo social participante en el acto comunicativo (Hernández Flores, 2013).

Teniendo en cuenta lo anterior, en este epígrafe se analizarán, en primer lugar, las funciones retórico-pragmáticas de la atenuación dentro del monólogo subversivo, como discurso humorístico planificado (§5.3.1). Seguidamente, se

---

<sup>56</sup> La actividad de imagen – traducción introducido por Erving Goffman (1967) como *facework* – es un concepto que fue posteriormente utilizado por Brown y Levinson (1978, 1987) como sinónimo de estrategias de cortesía, es decir, como un conjunto de tácticas lingüísticas para proteger la imagen de las amenazas que pueden surgir en la interacción. Sin embargo, cabe señalar que el concepto de *actividad de imagen* es más amplio, puesto que la cortesía sería solo una de las manifestaciones de dicha categoría, pero no la única, puesto que también puede estudiarse en comportamientos no corteses y neutros (véase Hernández Flores, 2013: 177).

abordarán el papel de la intensificación pragmática, haciendo especial hincapié en las partículas modalizadoras epistémicas con función intensificadora (§5.3.2).

### 5.3.1. La atenuación pragmática

Durante el último medio siglo, diferentes lingüistas se han preocupado por la labor de definir, delimitar y estudiar en distintos géneros la atenuación como categoría pragmática (Zadeh, 1965; Lakoff, 1973; Fraser, 1989; Holmes, 1984; Bravo, 1993; Briz, 1995, 2007 y Albelda, 2008, 2010; Albelda y Cestero, 2011). Para Briz (2007), la atenuación es un mecanismo lingüístico que tiene que ver siempre con la eficacia, en tanto que contribuye a que el interlocutor acepte los argumentos del hablante, pero no siempre con la cortesía<sup>57</sup>. De hecho, cuando atenuamos para salvaguardar nuestra imagen, no estamos siendo corteses.

La atenuación se define como una actividad argumentativa estratégica de debilitación de la fuerza ilocutiva y del papel de los participantes en la enunciación para lograr con éxito la meta prevista (Briz y Albelda, 2013). Es decir, el hablante debilita la fuerza ilocutiva, de tal manera que logra así distanciarse de su mensaje para acercarse – social y afectivamente – o no alejarse demasiado del otro o de terceros. Así pues, el uso de la atenuación en el discurso humorístico podría servir para que la cómica consiga su objetivo comunicativo, en este caso construir su identidad y criticar distintas realidades, mientras que encubre el poder que está ejerciendo a través de una comunicación atenuada (Holmes, 2000: 165). En esta misma línea, Schnurr y Plester (2017: 313) afirman que “using humor to dissolve conflict mitigates the negative impact of the illocutionary force on the interlocutors and helps in saving face as well as maintaining a positive relationship”.

En relación con los factores que promueven el uso de la atenuación en el monólogo humorístico, cabe recordar que el carácter dialógico de este género fomenta la presencia de rasgos conversacionales como la inmediatez, el cara a

---

<sup>57</sup> Pese a que la atenuación es uno de los recursos propios de la cortesía en la interacción, no emplear atenuación en géneros discursivos como la conversación coloquial no implica ser menos cortés o descortés.

cara, la retroalimentación o el dinamismo con la audiencia; sin embargo, la no presencia de cualquiera de ellos promueve el uso de la atenuación (Briz y Albelda, 2013). Por tanto, la planificación del monólogo humorístico, la ausencia de un marco interactivo cotidiano, de una relación de igualdad entre los participantes, así como la relación vivencial parcial, son factores que fomentan el empleo de la atenuación dentro del monólogo humorístico. Asimismo, de acuerdo con Albelda (2010), los mensajes con temática conflictiva y la expresión de desacuerdo o de disconformidad favorecen también el uso de la atenuación, puesto que “pueden entrañar un potencial de amenaza para alguna de las imágenes de las personas implicadas” (Albelda, 2010: 53). En este sentido, como ya se ha señalado en el capítulo anterior (§4.4), la temática que se suele tratar en el discurso humorístico subversivo, aun siendo cotidiana, también fomenta el uso de elementos mitigadores puesto que muchos de los temas sobre los que gira el monólogo son tabúes en nuestra sociedad o, simplemente, no se suelen tratar en el discurso público.

Por otro lado, es necesario mencionar cuáles son las tres principales funciones de la atenuación siguiendo la propuesta de Briz y Estellés (2010) y Briz (2011). En primer lugar, se encontraría la función de autoprotección o de salvaguardar el yo. Se trataría, pues, de una atenuación autocéntrica, que no estaría relacionada con la cortesía y que se emplearía para ganar o no perder la imagen, así como para evitar o minorar responsabilidades (Bravo, 2002; Zimmerman, 2003; Fuentes Rodríguez, 2016). Ahora bien, debemos señalar que la imagen que las cómicas protegen no es la suya propia como individuo, sino la de la personalidad cómica que ha construido en para esa situación escénica. En segundo lugar, podríamos identificar la función de prevención, es decir, cuando el hablante recurre a la atenuación para prevenir posibles desacuerdos y, así, salvaguardar la imagen tanto propia como del oyente. Por último, se encontraría la función de reparación, con la que el hablante intenta corregir o enmendar lo dicho y reparar los daños ya causados en la imagen.

Estas funciones se ejecutan a través de dos principales tácticas de atenuación. Por un lado, se encontraría la despersonalización u ocultación del sujeto, la cual se hace a su vez efectiva a través de formas impersonales gramaticales como *se*, *uno*, el nosotros de modestia o el *tú*, por medio de generalizaciones en las que se alude a la sociedad en general, a través de construcciones que esconden el agente mediante el uso de la voz pasiva o de nominalizaciones, de los evidenciales y del estilo directo; por medio del cual, la monologuista le da voz a otro locutor para eximir su responsabilidad ante lo dicho (Albelda y Cestero, 2011).

Por otro lado, la segunda táctica principal en la atenuación sería la relativización de lo dicho o minorización de la fuerza ilocutiva. Esta maniobra se efectúa a través de distintos procedimientos lingüísticos y paralingüísticos como la ironía, que permite esconder la verdadera intención del emisor (Briz, 2005: 56), los diminutivos<sup>58</sup>, los eufemismos, las metáforas, las construcciones suspendidas, las reformulaciones e, incluso, las risas como elemento paralingüístico cuando el hablante se ríe mientras habla para así señalar que está en modo humorístico y reducir la fuerza del acto de habla (Bravo, 1993; Cestero, 1996)

En este sentido, siguiendo las propuestas de Albelda y Cestero (2011) y Briz y Albelda (2013), hemos confeccionado la siguiente plantilla con los principales mecanismos lingüísticos al servicio de la atenuación. Así pues, estos son los veinte procedimientos de atenuación que se han tenido en consideración a la hora de analizar el corpus de monólogos humorísticos y de extraer conclusiones acerca del funcionamiento de la atenuación como estrategia pragmática en este tipo de género discursivo<sup>59</sup> (§10.1).

---

<sup>58</sup> Ahora bien, no siempre todo sufijo apreciativo atenúa. De hecho, de acuerdo con Briz y Albelda (2013: 300), “el valor atenuante no puede establecerse a partir del acto de habla en que se integra el sufijo apreciativo, sino a partir de un contexto”.

<sup>59</sup> La plantilla de análisis de estos procedimientos se puede consultar en el anexo c.

Tabla 2 Recursos lingüísticos de atenuación

OCULTACIÓN DEL SUJETO (DESPERSONALIZACIÓN)	RELATIVIZACIÓN O INDETERMINACIÓN DE LO EXPRESADO
Impersonalización gramatical Generalizaciones Omisión del agente Evidenciales Estilo directo	Diminutivos Cuantificadores minimizadores, aproximativos o difusores Eufemismos Ironía Metáforas Lítotes Palabras extranjeras Marcadores discursivos Proformas deícticas Construcciones suspendidas Reformulaciones Verbos performativos Estructuras causales Modalizadores de los tiempos verbales Disculpas Entre risas

Todo lo expuesto anteriormente se ejemplificaría en la siguiente secuencia pertenece a un monólogo de Nuria Jiménez, representado en el local La flauta mágica de Madrid, en el cual la cómica habla de la escasez de variedad en la ropa interior masculina:

Ejemplo nº 21

**NURIA JIMÉNEZ:** los hombres tienen tres tipos de calzoncillos ¿no?/ ¿sí o no?  
**PÚBLICO:** SÍ  
**NURIA JIMÉNEZ:** si me apuras te diría que tienen tres calzoncillos  
**PÚBLICO:** RISAS  
**NURIA JIMÉNEZ:** tienen estee→ el slip ¿vale?/ el bóxer y luego el **pantaloncito ese cortito ¿no?/ esee→**  
**PÚBLICO:** RISAS

Secuencia NJ1

Al situar como objeto de burla al sector masculino, la cómica emplea diferentes recursos de atenuación para hacer su discurso más aceptable. De hecho, vemos cómo emplea los marcadores de control de contacto “¿no?”, “¿sí o no?” y “¿vale?” para implicar al público en lo dicho y buscar su aprobación. Además, atenúa la aserción “tienen tres calzoncillos”, e intenta prevenir posibles daños en la imagen del público masculino, a través de la estructura de restricción “si me apuras” y el uso del verbo en condicional “te diría”. Esta afirmación hiperbólica que genera la risa del público se continua con la posterior enumeración de los tipos de calzoncillos, la cual viene también marcada con procedimientos de atenuación lingüística como las proformas deícticas “este” y “ese” con entonación suspendida, así como a través del uso del diminutivo en las palabras “pantaloncito” y “cortito”, estando también este último recurso al servicio del efecto humorístico (Ruiz Gurillo, 2014: 150).

### 5.3.2. La intensificación pragmática

Otra de las estrategias, con las que se pretende la adhesión del público, sería la intensificación. Así pues, las cómicas emplearían la intensificación con el objetivo de crear, en un contexto cómico, un efecto de veracidad y, de este modo, lograr como fin último la connivencia y la afiliación total por parte de su auditorio.

Al igual que la atenuación, la intensificación es un instrumento retórico que está al servicio de la argumentación y de la persuasión. En particular, se trata de una categoría comunicativa que ha sido ampliamente estudiada desde la disciplina pragmática y, en concreto, en la conversación coloquial en español (Bolinger, 1972; Holmes, 1984; Labov, 1984, Doherty, 1986, Beinhauer, 1991; Vigara, 1992; Briz, 1998; Albelda, 2005, 2007). De acuerdo con Briz (2017b: 52-53), el hablante hace uso de elementos intensificadores para “dar credibilidad, certeza o verosimilitud a lo que dice y para lograr la atención o aceptación del otro”. Por tanto, en el caso del monólogo humorístico, el uso de la intensificación permite a la humorista hacer que su discurso “no serio” o “antinormativo” se construya paradójicamente como suele hacerse en los discursos serios. Así pues, se produce

una ambivalencia semántica de las unidades de la lengua y, sobre todo, promueve que el oyente o lector someta el discurso a un proceso de reflexión sobre la credibilidad de lo dicho, lo cual desencadena en un efecto cómico. De este modo, con el uso de la intensificación, la monologuista se asegura con ello una mayor aceptación del mensaje por parte de la audiencia, que actúa como interlocutor (Grennbaum, 1999).

Asimismo, el uso de la intensificación en un género textual como el monólogo humorístico se podría explicar por su carácter oral. Cabe recordar la idea de que el monólogo humorístico se configura como un discurso de inmediatez comunicativa (Koch y Oesterreicher, 2007), puesto que se desarrolla en el aquí y el ahora. Igualmente, en este tipo de género discursivo no existe una toma de turno predeterminada, ya que el público puede interactuar o responder a lo que dice la cómica en cualquier momento. De hecho, las cómicas le adjudican el papel de hablante al público cuando este responde a sus intervenciones, lo que, a su vez, supone que la monologuista vaya adaptando su discurso en relación a dichas respuestas (Rutter, 2001; Ruiz Gurillo, 2013). Así pues, el uso de la intensificación en el monólogo humorístico permite a la humorista aumentar la fuerza ilocutiva de su enunciado, hacer que su discurso resulte más creíble verosímil y, sobre todo, asegurarse una mayor aceptación del mensaje por parte de la audiencia que actúa como interlocutor.

En este sentido, siguiendo el modelo de las funciones generales de la intensificación propuesto por Briz (2017b), existen tres funciones básicas: Auto-reafirmativa, Alo-reafirmativa y Contra-reafirmativa. En la función auto-reafirmativa, el hablante refuerza lo dicho, su argumentación y protege su propia imagen. Por su parte, la función alo-reafirmativa supone que el hablante reafirma al otro, por lo que sería un uso de cortesía valorativa. Por último, si el hablante emplea la intensificación con una función contra-reafirmativa, este estaría reforzando argumentativamente su posición, la cuál sería contraria a la de su interlocutor (Briz, 2017b: 41).



Por otro lado, entre los elementos lingüísticos más recurrentes que emplea el hablante en su intento de estrechar lazos con el interlocutor y fomentar la verosimilitud se encontrarían las hipérbolas, los superlativos o los evidenciales (Albelda y Briz, 2010:242-243). Además, esta intensificación del humor se produce también con marcas acústico-melódicas como la entonación (Hidalgo, 2011, 2015), con paralingüísticas como la risa, con marcas kinésicas y con marcas tipográficas en el caso del discurso escrito. Siguiendo la propuesta del grupo GRIALE, presentada en el capítulo 2, estas marcas colaboran en las inferencias del humor y fomentan el efecto humorístico, de modo que se infringiría el prerrequisito de 'Cualidad' (Levinson, 2000; Rodríguez Rosique, 2013). Concretamente, en la presente investigación se examinarán los usos y funciones de las partículas intensificadoras epistémicas *en serio*, *de verdad* y *lo juro* en el discurso humorístico planificado representado por monologuistas españolas. De acuerdo con Albelda (2014) los tres elementos intensificadores son formas modalizadoras epistémicas de intensidad extrema que, en géneros textuales serios, serían una "una táctica del hablante para ofrecer asertividad a sus interlocutores y conseguir de ellos una mayor credibilidad" (Albelda, 2014: 90). En este sentido, el interés por estos elementos modalizadores epistémicos, que reflejan el compromiso del hablante con la verdad de lo dicho, nace de la contradicción de que sean empleadas en un contexto humorístico en el que el interlocutor es consciente de que lo dicho por el hablante es ficción.

En definitiva, la intensificación en este tipo de expresiones es una estrategia pragmática que acentúa la fuerza ilocutiva y la veracidad de lo dicho (Briz, 1998; Albelda, 2007). En este sentido, el uso de estos intensificadores en el monólogo humorístico se podría explicar por el hecho de que estos fomentarían no solo la verosimilitud del discurso y el interés del público, sino que son elementos que promueven el efecto cómico. De hecho, la comicidad se derivaría del contraste paradójico entre los valores pragmáticos y discursivos inherentes a su funcionamiento en contextos no humorísticos y la suspensión del valor de verdad en contextos humorísticos o no serios. Asimismo, el uso de la intensificación, a través de modalizadores evidenciales en un contexto

humorístico, permitiría que el hablante pueda tratar, con mayor facilidad, temas o asuntos que en principio podrían resultar controvertidos o problemáticos; así como realizar propuestas alternativas ante realidades normativas, puesto que el cómico se compromete con la verdad de lo dicho y se incluye dentro del grupo social que sostendría asertivamente como veraces y verosímiles tales propuestas alternativas.

La siguiente secuencia muestra el uso de la intensificación en el monólogo humorístico. Valeria Ros comenta que está yendo a terapia psicológica y que su psicólogo es muy atractivo. Así pues, para aumentar la fuerza ilocutiva de lo dicho, hace uso de la fórmula rutinaria *lo juro*, realizando un acto asertivo-compromisivo, y de la locución *de verdad*.

Ejemplo nº 22

**VALERIA ROS:** estoy yendo al psicólogo/ una maravilla↓  
**PÚBLICO:** RISAS  
**VALERIA ROS:** *de verdad*/ lo mejor que me ha pasado en la vida/ no es un psicólogo cualquiera↑/ está bueno  
**PÚBLICO:** RISAS  
**VALERIA ROS:** BUENO BUENO/ *lo juro*↓  
**PÚBLICO:** RISAS  
**VALERIA ROS:** ¿sabéis lo que es llorar intentando estar mona todo el rato?  
**PÚBLICO:** RISAS  
**VALERIA ROS:** es insoportable *de verdad*/ la primera consulta me dice *Val ¿tú tienes alguna fantasía? digo ¿has sentido tú lo mismo?*  
**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia VR18**

Se observa cómo *de verdad* y *lo juro* realzan el compromiso con la verdad de lo dicho e intensifican la objetividad de la descripción sobre la apariencia física de su psicólogo. En el caso de *de verdad*, este sería una reacción a las risas del público y su valor pragmático y discursivo incidiría sobre la intervención anterior. Asimismo, pese a que la cómica emplea la técnica del discurso representado para poner en contexto a la audiencia e intentar convencerla, se trata de una situación ficticia. Tanto el uso del estilo directo como el de las partículas intensificadoras promueven no solo la verosimilitud del discurso y el interés del público, sino que promueven el efecto lúdico. El uso de *lo juro* y *de*

*verdad* suponen un contraste paradójico entre los valores pragmáticos y discursivos inherentes a su funcionamiento en contextos no humorísticos y la inversión de dichos valores en el discurso humorístico, lo cual desencadena las risas del público.

#### **5.4. Recapitulación**

En este capítulo se ha mostrado cómo el monólogo humorístico subversivo emplea una serie de estrategias discursivas para atacar y distanciarse socialmente del objeto de la crítica, sin alejarse demasiado de los oyentes, e, incluso, llegando a crear lazos con determinados sectores. En concreto, se han diferenciado tres tipos de estrategias retórico-pragmáticas: aquellas que fomentan principalmente la risa del público, las que colaboran en los fines propios del humor subversivo y las estrategias que facilitan la aceptación del mensaje en el discurso humorístico subversivo.

Por un lado, hemos presentado las estrategias que tienen como función principal la liberación del efecto cómico en el público. La primera de estas tácticas sería el relato de hechos anecdóticos, con el que la cómica busca captar la atención del público, crear un sentimiento de cercanía con este y, sobre todo, fomentar el efecto cómico. En segundo lugar, otra de las estrategias con fines puramente humorísticos es la fantasía, que emplea la cómica para la construcción de situaciones y hechos imaginarios en el discurso humorístico. Del mismo modo, la inserción de material cómico dentro del propio discurso humorístico, es decir, el metahumor, serviría para facilitar la risa del público. Asimismo, la reincorporación de material en una secuencia que ya había sido enunciado previamente en el monólogo es una de las tácticas más comúnmente empleadas en el monólogo humorístico. Por último, consideramos que el ritmo, las pausas, la velocidad de dicción y la entonación, es decir, los aspectos relacionados con el *timing*, tienen un papel esencial para conseguir con éxito la meta comunicativa, esto es, la risa del público.

Por otro lado, hemos visto que el humor subversivo emplea una serie de estrategias retórico-pragmáticas que, además de fomentar el efecto humorístico,

tienen una función transgresora. Este sería el caso de las ocurrencias cómicas, con las que la monologuista muestra una resistencia a las nociones tradicionales de feminidad. Del mismo modo, el uso de la ironía humorística puede funcionar como estrategia para distanciarse de determinadas ideas, sin alejarse demasiado del oyente, quien, infiere la actitud afectiva o humorística de la monologuista en relación con el contenido ecoico. Otra de las estrategias con la que las cómicas pueden subvertir determinadas realidades hegemónicas es a través del discurso representado, ya que por medio del discurso directo las humoristas pueden interpretar diferentes personajes con el objetivo de recrear o ridiculizar determinadas situaciones dialógicas y representar diferentes posturas. Por último, hemos examinado el uso de la baza lúdica como una estrategia que emplea la monologuista para contratacar una crítica, transformando el significado verbal del enunciado del emisor que realizó dicho ataque.

Finalmente, en este capítulo se han analizado las estrategias relacionadas con la cortesía pragmática, es decir, la atenuación y la intensificación. Estas estrategias son usadas por parte de las cómicas para evitar una posible ofensa en el oyente y para asegurar la connivencia entre la monologuista y el público. En relación con la atenuación, se trata de una estrategia retórico-pragmática que sirve, en primer lugar, para proteger la imagen del hablante, es decir, tiene una función de autoprotección y se emplea para ganar o no perder la imagen, así como para evitar o minorar responsabilidades. Asimismo, podemos identificar una función de prevención, es decir, cuando el hablante recurre a la atenuación para prevenir posibles desacuerdos y, así, salvaguardar la imagen tanto propia como del oyente. Por último, se encuentra la función de reparación, con la que el hablante intenta corregir o enmendar lo dicho y reparar los daños ya causados en la imagen. Por otro lado, en relación con la intensificación, hemos visto cómo las cómicas emplearían esta estrategia con el objetivo de crear, en un contexto cómico, un efecto de veracidad y, así, lograr como fin último la connivencia y la afiliación total con su auditorio.



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

## CAPÍTULO 6. Metodología y alcance de la investigación

---

La investigación es un proceso dinámico que aúna problemas, teorías y métodos (Bryman y Burgess, 1994: 4). Así pues, una vez planteado el objeto de estudio y los fundamentos teóricos sobre los que se asienta esta investigación, en este capítulo se incluyen los pasos y fases que se han seguido en este trabajo de investigación para alcanzar los objetivos propuestos y validar las hipótesis de las que parte este estudio, planteadas en §1.2. Por ello, en primer lugar, consideramos necesario recordar dichas hipótesis:

- H1. En primer lugar, defendemos que las cómicas son conscientes de su capacidad para negociar y construir discursivamente su identidad de género femenina a través de diferentes elementos lingüísticos y extralingüísticos, puesto que son ellas quienes deciden qué rasgos de su identidad desean mostrar cuando representan su discurso humorístico.
- H2. En segundo lugar, consideramos que, cuando se transmite un mensaje humorístico, el lenguaje refleja el proceso dinámico que implica la construcción de la identidad de género, y que dicho proceso se lleva a cabo a través de la conceptualización de tabúes y estereotipos, por medio de un determinado estilo de habla, del registro utilizado y de los elementos lingüísticos y extralingüísticos a los que se recurre durante el desarrollo de la secuencia humorística.
- H3. Asimismo, como tercera hipótesis afirmamos que el humor es una herramienta sociopragmática, al servicio de las cómicas españolas analizadas, para lograr su objetivo de reconstruir su identidad de género en el escenario y transgredir lo establecido por la hegemonía patriarcal. Así pues, las cómicas emplean el humor subversivo con el fin no solo de divertir a la audiencia, sino también de ridiculizar el poder masculino y desafiar el *statu quo*.
- H4. En esta línea, nuestra cuarta hipótesis es que la construcción discursiva de la identidad de género depende del público y del conocimiento compartido entre este y la cómica. Es por ello que la cómica adapta su

discurso dependiendo del público asistente y, por medio del *kairós*, intenta hacerles partícipes, con el fin de lograr la aceptación y adhesión de los oyentes.

- H5. La quinta y última hipótesis es que las cómicas que han sido analizadas utilizan diversas estrategias retórico-pragmáticas en aras de subvertir las concepciones normativas y hegemónicas, sin distanciarse demasiado de la audiencia e, incluso, creando un sentimiento de solidaridad con determinados sectores del público. No obstante, defendemos que el uso de estas estrategias será diferente en cada una de las cómicas, ya que cada una tiene un estilo humorístico propio.

Asimismo, el marco teórico que hemos expuesto ha sido el punto de anclaje para el diseño de nuestra investigación. En este sentido, las ideas presentadas en los capítulos anteriores dan forma a las herramientas metodológicas empleadas y justifican el orden correlativo de su uso. En particular, los fundamentos teóricos sobre el humor verbal desde la lingüística cognitiva, el lenguaje humorístico, las funciones del humor subversivo en el monólogo, la teoría construccionista de la identidad de género, las características principales de la comedia en vivo y las estrategias retórico-pragmáticas empleadas en este tipo de género son el pilar teórico sobre el que se sustenta nuestra metodología y posterior análisis de los resultados.

Por tanto, en lo que sigue expondremos qué métodos se han empleado para el análisis de nuestro objeto de estudio y qué funciones realizan cada uno de ellos (§6.1). A continuación, presentaremos las características del diseño de la investigación y cómo fue el procedimiento durante la realización del estudio (§6.2). En §6.3 pasaremos a describir los principales rasgos del corpus FEMMES-UP (Corpus de Comedia Femenino en Español) y analizaremos a cada una de las monologuistas que han sido estudiadas en este trabajo. Seguidamente, desarrollaremos cuáles han sido las herramientas estadísticas y de análisis que han posibilitado la realización de esta investigación (§6.4). Por último, una vez expuesto este subepígrafe, en §6.5 resumiremos las ideas más importantes del

capítulo, que, a su vez, dan paso a los capítulos 7, 8, 9 y 10 en los que se analizarán los datos.

### **6.1. Enfoque metodológico general**

Este trabajo se sustenta en una metodología mixta que combina el paradigma cualitativo y cuantitativo para ofrecer una visión más amplia del fenómeno de estudio. Así pues, desde una perspectiva sociopragmática, el método cuantitativo<sup>60</sup>, propio de la lingüística de corpus, contribuye a contabilizar y examinar, de forma estadística, el número de secuencias. Asimismo, esta metodología nos servirá para determinar las frecuencias en el uso de determinadas temáticas, estrategias discursivas y unidades lingüísticas, y así, poder generalizar y objetivar los resultados. Por otro lado, a través de la investigación cualitativa podremos describir y analizar en detalle el discurso de cada secuencia humorística y la construcción discursiva de la identidad de género, por medio de diferentes técnicas como la observacional y los estudios de caso. De hecho, los estudios pragmáticos en torno al humor verbal son de corte especialmente cualitativa, aunque en los últimos años han empezado a beneficiarse de la metodología cuantitativa.

### **6.2. Justificación del diseño de la investigación**

Nuestra orientación metodológica busca cumplir con los objetivos propuestos, así como resolver las preguntas de investigación formuladas y corroborar las hipótesis planteadas en la introducción de este trabajo. Por esta razón, la metodología empleada para llevar a cabo esta investigación es de carácter hipotético-deductiva, lo que conlleva que sea, a la vez, exploratoria, descriptiva y contrastiva. En concreto, nos servimos de la transcripción y segmentación de las muestras humorísticas para extraer nuestros datos sobre la construcción discursiva de la identidad de género en el monólogo humorístico. Como veremos en los capítulos 7, 8, 9 y 10, ello nos ha permitido estudiar las características principales del monólogo humorístico subversivo, así como las

---

<sup>60</sup> Para más información sobre los tipos de metodología, consúltese los trabajos de Hurtado (2001) y Da Cunha (2016).



tácticas y estrategias retórico-pragmáticas que emplean las cómicas durante la representación de su discurso para lograr con éxito su meta comunicativa, es decir, para situar al público en modo humorístico y conseguir un efecto cómico y subversivo.

### **6.2.1. Diseño de la investigación**

El aparato teórico sobre el que se sostiene nuestro trabajo nos permitió formular las hipótesis iniciales y diseñar la estructura de esta investigación. Así, teniendo presente en todo momento los propósitos planteados, pudimos seguidamente fijar los instrumentos para la extracción y análisis de datos.

En concreto, como hemos comentado anteriormente (§2.3.4), los postulados defendidos por la lingüística cognitiva del humor constituyen el fundamento conceptual sobre el que se asienta nuestra investigación sobre la construcción y deconstrucción de los significados asociados a la identidad de género. Asimismo, la teoría construccionista del género propuesta por Buttler (1990) y seguida por lingüistas como Crawford (2003), Bing y Scheibman (2014) o Ruiz Gurillo (2019a) ha dado sustento teórico al análisis de los datos. Pero, sobre todo, el diseño de esta investigación se ha construido siguiendo los parámetros marcados por los estudios del humor subversivo (Holmes y Marra, 2002; Schnurr y Plester, 2017) y, en especial, por el modelo presentado por Ruiz Gurillo y Linares Bernabéu (2020), que ha sido revisado en el capítulo 5.

### **6.2.2. Procedimiento de la investigación**

El presente trabajo se inició en marzo de 2017, una vez concedida la beca predoctoral a través del proyecto PROMETEO 2016/52 financiado por la Generalitat Valenciana para el periodo 2016-2019. Fue entonces cuando se seleccionó y delimitó el objeto de estudio para, seguidamente, comenzar la búsqueda de investigación y trabajos previos relacionados con el tema de este trabajo. Así pues, percibimos la existencia de un vacío teórico en la lingüística española sobre este tema, lo cual nos llevó a la formulación de diversas preguntas de investigación, objetivos e hipótesis de partida.

Simultáneamente, se llevó a cabo la recogida y la transcripción del corpus, proceso que finalizó en noviembre de 2018. El trabajo de campo es una etapa larga y ardua, pero, a la vez, apasionante, ya que es esencial para que, como investigadores podamos obtener resultados y, así, finalmente formular conclusiones que tengan aplicación práctica en la vida real.

Cabe señalar que quisimos evitar, en la medida de lo posible, la paradoja del observador durante la recogida del corpus. Por tanto, el protocolo de actuación durante la recogida del corpus fue, en primer lugar, acudir a la actuación como público con el objetivo de actuar solo como observadora y no interferir en el discurso, puesto que, de lo contrario, ello podría afectar a la espontaneidad y autenticidad del discurso. Sin embargo, al situarnos en las primeras filas de los teatros y salas –en aras de que el audio tuviera la mayor calidad posible– fue inevitable que, en algunas ocasiones, las cómicas nos utilizaran como participantes en sus monólogos. Una vez finalizada la actuación, acudíamos a charlar personalmente con las monologuistas para comentarles sobre qué trataba nuestra investigación.

Por último, después de la recogida y transcripción de cerca de 14 horas de grabación, se pasó a la segmentación y al etiquetado de todas las secuencias humorísticas. Así pues, cada una de las secuencias del corpus está etiquetada con las dos iniciales del nombre y apellido de las monologuistas y el número correlativo de la secuencia en el monólogo (por ejemplo, la cuarta secuencia de Patricia Sornorsa sería PS4 y la octava de Esther Gimeno sería EG8). Ello nos permitió realizar un análisis temático y discursivo de cada una de estas secuencias, la extracción de frecuencias y de las principales funciones que tienen cada una de las estrategias pragmáticas en este tipo de discurso.

### **6.3. Datos del corpus FEMMES-UP (Corpus de Comedia Femenina en Español)**

En aras de ofrecer una visión completa de nuestro objeto de estudio –la construcción discursiva de la identidad de género en la comedia femenina–, es necesario contar con muestras contextualizadas y representativas de dicho

fenómeno. Siguiendo las palabras de Cabré (2016: 12) “la observación de distintos ejemplares del mismo objeto permite inferir las características comunes que comparten y las características diferentes que los separan, así como observar sus comportamientos”. Asimismo, es preciso analizar la totalidad del corpus para poder sacar generalizaciones en nuestras conclusiones (Attardo, 2017a: 135).

En consecuencia, para evitar el sesgo en el corpus, la presente investigación somete a análisis el total de los 15 monólogos recogidos por la autora de este trabajo, durante los años 2017 y 2018 en distintos locales y teatros del territorio español. Estos monólogos han sido representados por 15 mujeres humoristas del panorama de la comedia actual. En concreto, hemos analizado el discurso de las cómicas Nuria Jiménez, Esther Gimeno, Eva Soriano, Silvia Sparks, Pilar de Francisco, Sil de Castro, Eva Cabezas, Virginia Riezu, Patricia Sornosa, Patricia Espejo, Valeria Ros, Pamela Palenciano, Raquel Sastre, Coria Castillo y Susi Caramelo.

Como ya hemos comentado en el apartado anterior, cada uno de estos monólogos ha sido dividido en secuencias humorísticas, entendiéndose estas como una serie de intervenciones de la monologuista que giran en torno a un tema concreto y que son interrumpidas por las risas, aplausos e, incluso, comentarios del público (Val.Es.Co., 2014: 22-23; Ruiz Gurillo, 2019a). En este sentido, hemos transcrito 504 secuencias, siguiendo el sistema de transcripción de Val.Es.Co.<sup>61</sup>. Ello supone un total de 760 minutos –13 horas y 25 minutos de grabación– y 97.749 palabras transcritas.

### **6.3.1. Características de las muestras recogidas**

En la Tabla 3 se da cuenta de la duración, longitud en palabras y del número de secuencias de cada uno de los monólogos que constituyen el corpus en estudio. Cabe señalar que, pese a que los monólogos se transcribieron en su totalidad, se observa un número dispar de secuencias, lo cual se debe al tiempo

---

<sup>61</sup> Pueden consultarse las claves del sistema de transcripción Val.Es.Co. en Briz y Grupo Val.Es.Co. (2002: 28-38) o a través del siguiente enlace: <https://www.uv.es/valesco/sistema.pdf>, así como en el anexo 1 de este trabajo.

que duró la actuación y al estilo humorístico de cada cómica. Por ejemplo, el monólogo de Pamela Palenciano duró 90 minutos, pero solo ha sido segmentado en 35 secuencias debido a la longitud de las intervenciones de la cómica y, por tanto, al menor número de alternancia de turnos entre la cómica y el público. Mientras que, en el caso del monólogo representado por Sil de Castro, este duró 45 minutos y 20 segundos, y se han segmentado 34 secuencias debido a la agilidad con la que la cómica cambiaba de temas y hacía avanzar el discurso.

Tabla 3 Datos del corpus FEMMES-UP

Monólogo representado por:	Duración temporal	Número de palabras	Número de secuencias
Coria Castillo	31' 08''	2430	15
Esther Gimeno	45' 15''	4318	30
Eva Cabezas	49' 02''	4695	33
Eva Soriano	60' 20''	6612	39
Nuría Jiménez	38' 23''	3903	26
Pamela Palenciano	90'	12612	35
Patricia Espejo	80'	13083	56
Patricia Sornosa	90'	10206	51
Pilar de Francisco	27' 11''	1568	14
Raquel Sastre	31' 09''	4699	27
Sil de Castro	45' 20''	7002	34
Silvia Sparks	35' 56''	3402	16
Susi Caramelo	37'	3955	19
Valeria Ros	52' 45''	8094	42
Virginia Riezu	92'	11170	64

Asimismo, cabe decir que, pese a que hemos recogido un alto número de monólogos representado por grandes cómicas del panorama español, no se trata de una muestra representativa del discurso humorístico femenino español. Ello

se debe a que en el momento de redacción de esta tesis – años 2017- 2019 –, el número total de cómicas españolas del circuito de comedia español se sitúa alrededor de las 40 cómicas<sup>62</sup>, es decir, nuestro corpus representa un 37'5% del total. Ello ha sido corroborado a través de los monólogos grabados para Phi Beta Lambda, un espacio en el que actúa un alto porcentaje de los cómicos y cómicas de este país, así como realizando una pregunta abierta a las cómicas a través de Twitter, en el que pedíamos que nos ayudaran a descubrir a todas las cómicas de España.

### 6.3.2. Rasgos principales de las informantes objeto de estudio

La baja representación de la mujer en el mundo de la comedia es todavía más llamativa en España. En una entrevista a Patricia Sornosa<sup>63</sup>, la humorista afirmaba que “la comedia en nuestro país todavía es un reducto machista. Está producida y manejada por hombres, a pesar de que la mayor parte del público lo forman mujeres”. La selección de las informantes fue totalmente aleatoria y el único criterio fue que la investigadora pudiera desplazarse al lugar de la actuación del monólogo para poder grabarlo. Concretamente, los monólogos han sido grabados en distintos teatros y salas de Madrid y de las provincias de Valencia y Alicante.

La tabla 4 presenta algunas de las características principales de las cómicas analizadas. En ella se indica el nombre artístico de la cómica, así como algunos datos de su trayectoria profesional y del monólogo cómico que hemos analizado.

---

<sup>62</sup> El tuit en el que pedía ayuda para descubrir a todas las cómicas de España recibió 35 respuestas, muchas personas del círculo de la comedia me ayudaron a descubrir a las cómicas Carolina Noriega, Elsa Ruiz, Sara Escudero, Belén Rubio, Vera Montessori, Penny Jay, Rocio Monasterio, Henar Álvarez, Jessika Rojano, Maru Candel, Lucia Litjtmaer, Carmen Romero, Victoria Martín, Marta González de Vega, Assari Bibang, Marta Bosch, Lourdes Bayonas, María Juan Donat, Carol Tomás, Eva y QUÉ, Esther Vidal, La Vikinga, Raquel Hervás, Paula Púa, Chely Capitán, Charliee Pee, Helena Pozuelo, Ana Polo, Laura Márquez, Glory Meyers, Diana Sieira, Maika Jurado, Goize Blanco, Isa Calderón, Pathy Diphusa, Cristina Gómez, Dolors Boatella, Palo Capilla, Ana López, Cris Cámara, Irene Meneguzzi y Vivy Lin.

<sup>63</sup> Entrevista en El País el 21 de agosto de 2016:  
[https://elpais.com/elpais/2016/08/19/tentaciones/1471602690\\_017566.html](https://elpais.com/elpais/2016/08/19/tentaciones/1471602690_017566.html)

Tabla 4 Datos de las informantes del estudio

Cómica	Datos profesionales
Coria Castillo	Ha participado en programas de Paramount Comedy y Comedy central. El espectáculo analizado se titula: "Nací princesa porque zorras sobran".
Esther Gimeno	Hace 'Humor Protesta', su lema es: si no lo puedes cambiar, al menos riéte de ello. Lleva más de 15 años actuando en los locales clásicos de comedia. También es actriz y guionista. Más información en <a href="http://www.esthergimeno.com/?page_id=294">http://www.esthergimeno.com/?page_id=294</a>
Eva Cabezas	El espectáculo analizado se titula "Curvy". Actriz, guionista y humorista, Eva Cabezas ha trabajado en televisión con Florentino Fernández en el programa "Así nos va" de La Sexta, en El Club de la Comedia y en "Central de cómicos" de Comedy Central
Eva Soriano	Cómica y actriz. En 2017 participó en El club de la comedia, en 2018 participó en La resistencia, Late motiv y en La vida moderna. Forma parte del programa de humor Las que faltaban de #0, un late night estrenado en marzo de 2019, que da protagonismo a las mujeres humoristas.
Nuría Jiménez	Cómica española que ha participado en diferentes ciclos y escenarios en Argentina, Uruguay, Chile, España y Corea del Sur. Además, imparte formación sobre técnicas de stand-up. El espectáculo analizado se titula: Nadie es inocente. Más información en <a href="https://www.holanuriajimenez.com/sobre-mi">https://www.holanuriajimenez.com/sobre-mi</a>
Pamela Palenciano	Pamela Palenciano es una monologuista, comunicadora y activista feminista española, reconocida internacionalmente por su monólogo teatral No solo duelen los golpes, un relato autobiográfico sobre la violencia de género a través del humor y la ironía.
Patricia Espejo	Monologuista que ha participado en programas como El Club de la Comedia y en la plataforma de Paramount comedy. El espectáculo analizado se titula: "Sí a todo".
Patricia Sornosa	Patricia Sornosa es una humorista, actriz, directora de teatro y dramaturga española. Su humor se caracteriza por su estilo combativo y abiertamente feminista. Ha grabado varios monólogos para el canal de televisión especializado en comedia Comedy Central y para el programa <i>Late Motiv</i> .
Pilar de Francisco	Actualmente trabaja para Paramount Comedy y es colaboradora en el programa de radio Yu no te pierdas nada La venta de la SER. También ha dirigido <i>Antonio Castelo domina el mundo</i> para la Cadena SER y ha sido subdirectora en <i>YuTubers</i> .
Raquel Sastre	Raquel Sastre es una humorista, monologuista y guionista española seguidora del humor negro que dio sus primeros pasos en el mundo de la comedia gracias a Paramount Comedy. Desde entonces ha realizado sketches para <i>La hora de José Mota</i> , ha colaborado en programas como <i>La semana más larga</i> o <i>Futboleros</i> y ha ejercido de guionista para "El Hormiguero" y "La que se avecina". También ha

	estado en la radio en programas como "Hoy por hoy" o "Yu: no te pierdas nada".
Sil de Castro	Cómica del canal Comedy Central, cabaretera habitual en El Molino de Barcelona. El espectáculo analizado se titula: "No sois vosotr@s, soy yo".
Silvia Sparks	Graba para el canal de comedia Phi Beta Landa y es colaboradora en MovistarTV para el late night de comedia "Las que faltaban". Ha sido locutora y guionista para MetroFM y OndaLeganes, finalista del Monstruo de la Comedia y el festival ActúaMadrid de cadena SER. También actúa en inglés.
Susi Caramelo	Cómica de la cantera de Comedy Central. El espectáculo analizado se titula "Pibonexica".
Valeria Ros	Valeria López-Tapia Velasco, conocida artísticamente como Valeria Ros es una cómica, guionista y actriz española. Actualmente, colabora como guionista y locutora en la radio y en el programa televisivo. También actúa en inglés.
Virginia Riezu	Virginia Riezu es actriz, cómica, improvisadora y guionista. Ha actuado en <i>El Club de la Comedia</i> , Comedy Central y <i>Sopa de Gansos</i> . El espectáculo analizado se titula: "Para ser mujer eres bastante graciosa".

Como podemos observar, todas las cómicas analizadas tienen una amplia experiencia en el circuito de la comedia y muchas de ellas compaginan su faceta cómica con la de actriz o presentadora. Pese a que, por motivos éticos, hemos decidido no incluir datos personales como puedan ser el lugar y año de nacimiento, cabe señalar que estas cómicas proceden de diferentes puntos del país y que la media de edad está en 39 años aproximadamente. Así pues, sus diferentes datos biográficos, su trayectoria como cómicas y su variedad geográfica han permitido recoger un número significativo de datos desde una perspectiva global y, de esta forma, poder formular conclusiones generales tras el análisis de los resultados.

#### 6.4. Herramientas estadísticas y análisis de datos

El empleo de las diferentes herramientas estadísticas y de análisis nos ha posibilitado realizar un análisis cuantitativo y cualitativo de los resultados, con el que daremos respuesta a nuestras preguntas de investigación.

El principal instrumento para la obtención de datos fue la transcripción de los textos. De esta forma, pudimos segmentar y etiquetar los principales rasgos

retórico-pragmáticos de este tipo de género discursivo con el objetivo de examinar aspectos tan variados como el manejo de los tiempos, el diálogo con el público o el estilo de habla empleado por la cómica. A raíz de los resultados obtenidos, elaboramos una hoja Excel en la que se indica el tema seleccionado, el objeto al que se dirige la burla o la crítica, las estrategias pragmáticas y discursivas empleadas y los elementos lingüísticos y extralingüísticos más señalados (véase anexo c). A través de este software, hemos diseñado las distintas tablas y gráficas con las que se ilustrarán nuestros resultados (§7, §8, §9 y §10).

El programa MAXQDA es un programa informático que nos ha servido para conocer cuáles son las palabras y los temas más repetidos a lo largo de todo el corpus. Se trata de un software que permite realizar análisis de textos, tanto cuantitativo como cualitativo, puesto que se puede trabajar con datos de transcripciones, entrevistas, tuits e, incluso, referencias geográficas.

Asimismo, a través de la herramienta de análisis de corpus AntConc, hemos extraído la frecuencia de uso de las distintas expresiones. En concreto, nos ha servido para analizar el uso de las expresiones intensificadoras de carácter evidencial *en serio*, *de verdad* y *lo juro*. Finalmente, el programa estadístico R<sup>64</sup> nos ayudó a efectuar el test de ANOVA y de Chi cuadrado con los datos extraídos sobre el uso de la estrategia discursiva de la ironía humorística y de baza lúdica y su relación con la variable del objeto de burla.

En definitiva, consideramos que el uso de metodologías y herramientas informáticas que provienen de la lingüística de corpus, así como la combinación de un acercamiento cuantitativo y cualitativo al estudio del discurso humorístico subversivo puede colaborar en el análisis de nuestro objeto de estudio.

## 6.5. Recapitulación

En este capítulo se han presentado el procedimiento metodológico y las herramientas empleadas en el presente trabajo de investigación para alcanzar los

---

<sup>64</sup> El programa R project es una aplicación de análisis que ofrece un gran número de posibilidades para efectuar todo tipo de cálculos. Si trata de la versión gratuita del programa comercial SPS+.



objetivos propuestos y validar las hipótesis planteadas. Asimismo, hemos observado cómo el marco teórico justifica el diseño de la investigación y el orden correlativo en el uso de dichos instrumentos metodológicos.

En particular, hemos defendido el uso de una metodología que combina el enfoque cualitativo y cuantitativo, con el objetivo de realizar un examen más amplio del fenómeno de estudio. En este sentido, hemos expuesto que la metodología empleada para llevar a cabo esta investigación es de carácter hipotético-deductiva y, por tanto, será exploratoria, descriptiva y contrastiva. Es por ello que nos serviremos de la transcripción y segmentación de las muestras humorísticas para extraer nuestros datos sobre la construcción discursiva de la identidad de género en el monólogo humorístico.

Además, hemos expuesto cuál fue el procedimiento de la investigación, se han descrito las principales características del corpus recogido y se ha presentado el protocolo que se estableció para la grabación, transcripción y posterior etiquetado de las secuencias que componen el corpus. Seguidamente hemos detallado los principales rasgos de las monologuistas que han actuado como informantes en este estudio, es decir, Nuria Jiménez, Esther Gimeno, Eva Soriano, Silvia Sparks, Pilar de Francisco, Sil de Castro, Eva Cabezas, Virginia Riezu, Patricia Sornosa, Patricia Espejo, Valeria Ros, Pamela Palenciano, Raquel Sastre, Coria Castillo y Susi Caramelo.

Finalmente, hemos expuesto cuáles han sido las herramientas que se han empleado para la extracción de los datos y el análisis de los resultados. Concretamente, se ha comentado la función de la transcripción de las secuencias humorísticas, el de la hoja Excel en la que se volcaron todos los datos, así como el papel de los programas informáticos de lingüística de corpus MAXQDA, *AntConc* y el programa estadístico *R* en la realización un análisis cuantitativo y cualitativo de los resultados para dar respuesta a nuestras preguntas de investigación.

En este sentido, la metodología presentada en este capítulo nos servirá para estudiar las principales características del monólogo humorístico

subversivo (§7), centrándonos en las temáticas, en los objetos de burla o crítica y en los diálogos que mantiene las monologuistas con los miembros del público. A continuación, se analizarán las estrategias que tienen una función puramente humorística dentro de la comedia en vivo, prestando así atención al uso de la anécdota, la fantasía, el metahumor, las reincorporaciones y el *timing*. (§8). Seguidamente, se estudiará, desde un paradigma cuantitativo y cualitativo, la actividad de las estrategias retórico-pragmáticas con función subversiva dentro del monólogo humorístico. Así pues, examinaremos cómo las cómicas emplean las ocurrencias cómicas, el discurso representado, la ironía y la baza lúdica, y qué posibles efectos tienen estas estrategias en la construcción discursiva de la identidad de género femenina en la comedia en vivo (§9). Finalmente, investigaremos el funcionamiento de la atenuación e intensificación en el monólogo humorístico subversivo, como estrategias retórico-pragmáticas que colaboran a la aceptación del mensaje por parte del público (§10).



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

## **CAPÍTULO 7. Estudio macrotextual del empoderamiento de las cómicas a través del discurso humorístico subversivo**

---

Como ya avanzábamos en la introducción de este trabajo, partimos de la idea de que la nueva ola de cómicas españolas emplea el discurso humorístico con el objeto de deconstruir la identidad de género impuesta por la sociedad patriarcal y empoderarse en aras de construir una identidad alternativa, alejada de los estereotipos y roles de género. Por esta razón, en los capítulos 7, 8, 9 y 10, analizaremos las diferentes formas en las que el discurso humorístico puede contribuir en la subversión de la identidad de género normativa y, por lo tanto, en manifestar una resistencia feminista.

En particular, en este capítulo analizaremos los principales temas que se abordan en las secuencias recogidas en el corpus FEMMES-UP, poniendo un especial énfasis en los tabúes que sirven para la desestigmatización de algunos comportamientos de la identidad femenina (§7.1). Asimismo, examinaremos los principales objetos de burla y cuál es la posible intención que tiene el hablante cuando decide emplear dicho *target* (§7.2). Finalmente, estudiaremos la forma en la que las cómicas manejan el *kairós* y la frecuencia con la que se produce un diálogo directo con la audiencia (§7.3).

### **7.1. Análisis temático de las secuencias humorísticas del corpus FEMMES-UP**

En el presente apartado exploraremos los principales temas que aparecen en las secuencias analizadas, ya que, siguiendo nuestra segunda hipótesis de partida, la temática abordada en cada una de las secuencias es un claro reflejo de la identidad que construye la cómica en el escenario. Como ya hemos señalado en §4, la selección de una temática u otra se ve condicionada por el deseo de la cómica de promover el conocimiento compartido y el entendimiento entre el público y la monologuista. De acuerdo con Yus (2016a: 158), cada miembro de la audiencia tiene su espacio cognitivo individual, formado por todo el *input* que recibe del contexto, el cual la humorista amplía y evalúa por medio de su discurso, que va adaptando en aras de crear un espacio cognitivo compartido. En

consecuencia, temas recurrentes del ámbito cotidiano, como la ruptura de pareja, el aspecto físico, el trabajo, etc., facilitan que el remate alcance el efecto cómico, ya que son realidades con las que se puede identificar todo el mundo.

### **7.1.1. Análisis cuantitativo de los temas más frecuentes**

En este sentido, el gráfico 1 refleja la presencia de dos temáticas que son especialmente repetidas por todas las cómicas. Esto es, por un lado, los asuntos relacionados con el sexo (14,09%) y, por otro lado, aspectos sobre las relaciones de pareja (9,45%) – tanto de amor como de desamor –. Asimismo, a estos dos grandes bloques temáticos, les siguen otros cinco aspectos temáticos que, aunque en menor medida, también destacan por su elevada presencia dentro del corpus, como son: el físico (4,37%), el peso (3,77%), la belleza (3,17%), la edad (3,17%) y la maternidad (3,17%). Curiosamente, estas últimas cinco temáticas abordan aspectos principalmente de la identidad femenina, mientras que los bloques del sexo y de las relaciones de pareja tratan temas que atañen a ambos sexos – pese a que la visión que se presenta es la de la mujer –. Estos datos reforzarían el estudio de Lockyer (2011: 120), quien argumenta que las cómicas discuten temas relacionados con la biología humana de la mujer, como pueda ser su físico, la menstruación, el parto o la menopausia porque es parte de su experiencia vital<sup>65</sup>. Además, al hablar en primera persona sobre estos asuntos, las cómicas estarían introduciendo temas de carácter autobiográfico y personal, con el fin de modelar su personalidad cómica y, al mismo tiempo, construir discursivamente su identidad de género femenina.

---

<sup>65</sup> En palabras textuales, Lockyer (2011: 120) dice que “women can, and do, laugh at their bodies and the bodily changes experienced across time”.

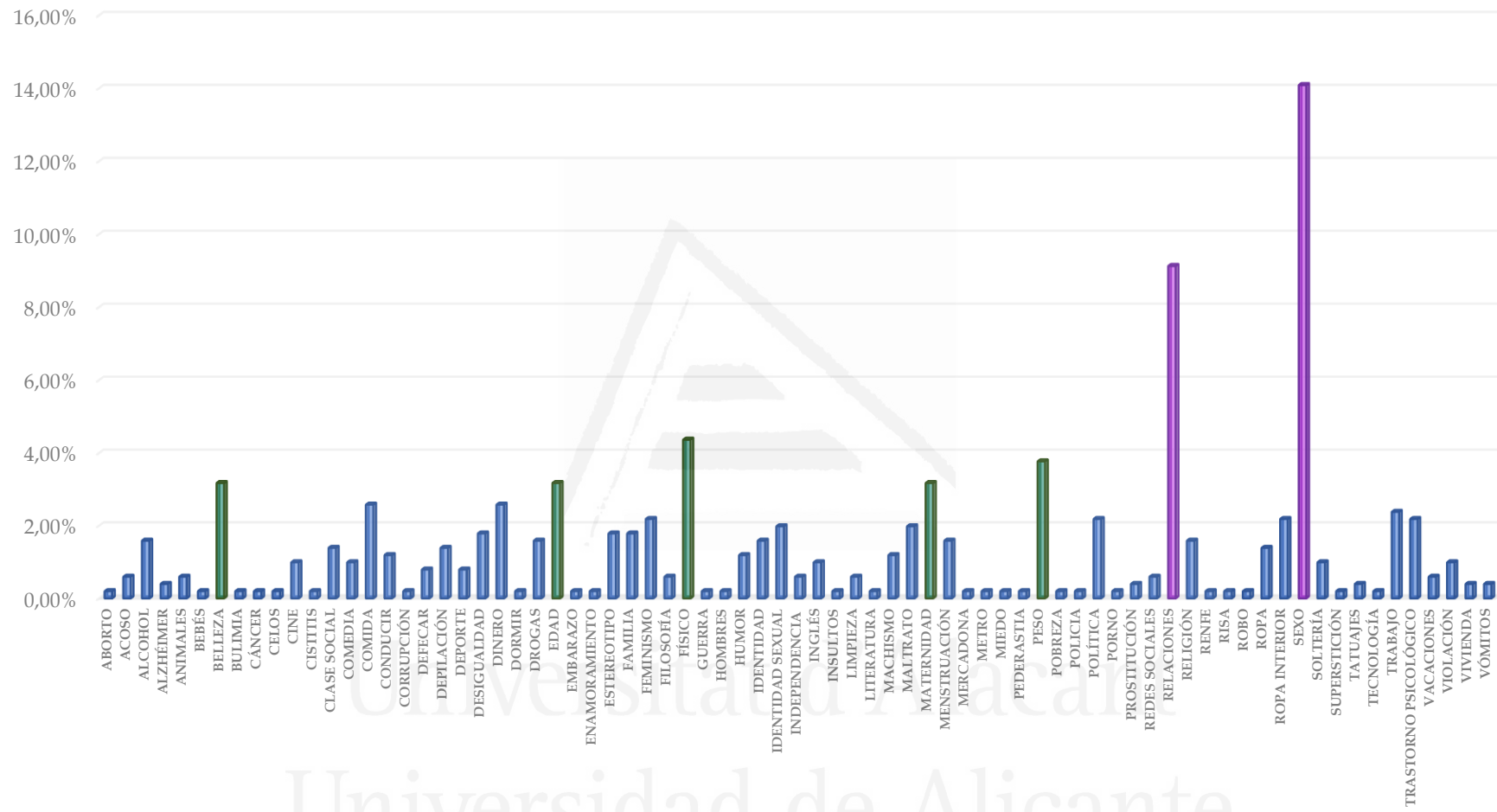


Gráfico 1 Temas tratados en las secuencias del corpus FEMMES-UP

Estos datos se corroborarían a través del programa estadístico MAXQDA, con el que hemos extraído las palabras que aparecen con más asiduidad en el cómputo global de textos. En este sentido, en la tabla 5 observamos cómo en los monólogos analizados se adopta una postura muy personal, en la que los verbos *ser* y *estar* en primera persona del singular aparecen en numerosas ocasiones — *soy* en 251 casos y *estoy* en 233—. Además, observamos cómo el tema de la edad y de la maternidad están muy presentes; de hecho, la palabra *años* se repite en 116 casos y el término *madre* en 102.

Tabla 5 Palabras más utilizadas en el corpus

Palabra	Longitud de pa...	Frecuencia	%	Rango	Documentos	Documentos %
tú	2	304	0,73	1	1	100,00
está	4	269	0,65	2	1	100,00
soy	3	251	0,60	3	1	100,00
dice	4	247	0,59	4	1	100,00
todo	4	238	0,57	5	1	100,00
tío	3	235	0,56	6	1	100,00
estoy	5	233	0,56	7	1	100,00
mí	2	229	0,55	8	1	100,00
tengo	5	219	0,53	9	1	100,00
ahora	5	194	0,47	10	1	100,00
sé	2	172	0,41	11	1	100,00
sabes	5	167	0,40	12	1	100,00
verdad	6	164	0,39	13	1	100,00
siempre	7	153	0,37	14	1	100,00
tu	2	149	0,36	15	1	100,00
tía	3	131	0,31	16	1	100,00
luego	5	127	0,30	17	1	100,00
vida	4	127	0,30	17	1	100,00
ser	3	126	0,30	19	1	100,00
quiero	6	124	0,30	20	1	100,00
gente	5	123	0,30	21	1	100,00
años	4	116	0,28	22	1	100,00
todos	5	114	0,27	23	1	100,00
casa	4	113	0,27	24	1	100,00
vamos	5	113	0,27	24	1	100,00
nada	4	110	0,26	26	1	100,00
esa	3	106	0,25	27	1	100,00
otro	4	103	0,25	28	1	100,00
vez	3	103	0,25	28	1	100,00
madre	5	102	0,24	30	1	100,00

Por otra parte, si descartamos algunas de las partículas discursivas que no aportan ningún valor semántico ni pragmático para nuestro estudio de la construcción discursiva del género, y profundizamos sobre las palabras más repetidas en el corpus, la figura 8 nos muestra una nube de palabras con otros de los conceptos y tópicos que se repiten con más frecuencia.





**PATRICIA SORNOSA:** a las mujeres no nos gusta menos el sexo/ nos gusta mejor

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** mejor de lo que lo soléis hacer/ cabrones↓

**PÚBLICO:** RISAS

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

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** ya↓

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** si no es que a los dos minutos eh a los dos minutos de empezar el asunto te dice *que me voy↑ que me voy↑*

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** ¿a dónde? no me jodas que has tenido toda la tarde pa hacer recaos

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia PS37**

En este ejemplo, la monologuista rompe con el tópico de que a los hombres les gusta más el sexo y sitúa al grupo social masculino como objeto de burla con el fin de desafiar el *statu quo* y construir discursivamente una identidad de género femenina en la que defiende que las mujeres disfrutan más del acto sexual. Observamos cómo Patricia Sornosa reconstruye la escena del acto sexual y emplea el discurso directo no solo para la dramatización de la misma, sino también para ridiculizar la identidad del hombre. Finalmente, el remate del chiste se basa en una ocurrencia cómica en la que la monologuista juega con el significado figurado y literal de “me voy”.

Por otro lado, el siguiente fragmento es una muestra de la segunda temática más tratada en el corpus, las relaciones de pareja. En este ejemplo, Susi Caramelo habla de su antiguo novio y relata una anécdota que le sucedió el día que rompieron.

Ejemplo nº 24

**SUSI CAMELO:** el caso es que lo he intentao con hombres de mi edad y he tenido muy mala suerte/ estuve saliendo con uno que siempre me insistía en que yo lo que tenía que hacer era vivir el presente/ era el típico gilipollas que siempre me decía→ *tú lo que tienes que hacer es vivir el presente/ VIVE EL PRESENTE//* bueno pues ¿os podéis creer que el día que me dejó tuvo los santos cojones de decirme que no veía futuro?

**PÚBLICO:** RISAS Y APLAUSOS

En este ejemplo, Susi Caramelo critica a su expareja y bromea sobre su ruptura. En particular, la cómica juega con el significado de las unidades fraseológicas *vivir el presente* y *(no) ver futuro* para, de esta forma, desencadena las risas y los aplausos del público asistente. Además, en esta secuencia se percibe el registro coloquial, que ya intuimos con los datos obtenidos en la figura 8. Así, la cómica emplea el insulto *gilipollas* para dejar claro quién es el objeto de burla en la secuencia y enfatiza su actitud de enfado o irritación mediante el empleo de la expresión disfemística “los santos cojones” en el remate del chiste.

### 7.1.3. La normalización de tabúes a través del humor subversivo

Además, muchas de las temáticas del corpus conceptualizan diferentes realidades que son tabú en nuestro contexto sociocultural. Como ya se ha señalado en el marco teórico de este trabajo (§4.4.1.1), la palabra *tabú* tiene un origen polinesio relacionado con lo prohibido o lo sagrado, y fue importada a nuestra sociedad por el capitán James Cook en el siglo XVIII (Allan y Burridge, 2006). Ahora bien, aquello considerado como tabú o incorrecto depende de cada grupo sociocultural, lo que en algunas sociedades pueda parecer totalmente aceptable, puede sufrir disconformidad o desaprobación en otras culturas (Legman, 1968). En palabras de Allan y Burridge (2006: 9) “Nothing is taboo for all people, under all circumstances, for all the time. Depends on community”. No cabe duda de que los tabúes cambian con el paso del tiempo, algunos se normalizan y desaparecen; mientras que, al mismo tiempo, surgen otros nuevos.

Así pues, en nuestra intención por ofrecer un análisis lo más objetivo posible, en esta investigación hemos aplicado la propuesta de Bucaria y Barra (2016) acerca del tabú en comedia, que, a su vez, se apoya en el trabajo de Allan y Burridge (2006) sobre la temática tabú. De este modo, Bucaria y Barra (2016) distinguen entre: humor negro, humor relacionado con el sexo y los órganos genitales, humor escatológico, humor étnico y racial, y humor blasfemo. La tabla 6 recoge dicha clasificación:

Tabla 6 Temáticas tabú en el discurso humorístico

<b>Humor negro</b>	Humor sobre la muerte, las discapacidades y las enfermedades
<b>Sexo</b>	Referencias explícitas sobre distintas prácticas y actividades sexuales
<b>Humor escatológico</b>	Alusiones a distintos fluidos corporales y excrementos
<b>Étnico/racial</b>	Humor racista, homófobo o sobre los ancianos
<b>Humor blasfemo</b>	Humor sobre los símbolos de la iglesia o sobre cualquier otra simbología o creencia.

En este sentido, la clasificación presentada en la tabla 6 nos servirá para poder analizar cualitativa y cuantitativamente los conceptos y realidades tabú que se abordan en el corpus de monólogos humorísticos subversivos presentados por cómicas españolas, ver la frecuencia de uso de cada uno de estos en todas las secuencias (§4.1), así como identificar las funciones pragmático-discursivas de la comunicación ortofemística, eufemística y disfemística en la conceptualización de los tabúes.

#### 7.1.3.1. Frecuencia de uso del tabú en el corpus FEMMES-UP

Así pues, siguiendo la propuesta clasificatoria del tabú en el discurso humorístico de Bucaria y Barra (2016), hemos realizado un análisis cuantitativo de las secuencias que abordan algún asunto tabú. En total, los temas tabú aparecen en un 32% del cómputo global, esto es, en 162 secuencias del corpus. Teniendo en cuenta la variedad temática presentada en el gráfico 1, se trata de un número de secuencias bastante elevado. Sin embargo, tampoco nos extraña demasiado, puesto que estamos analizando un tipo de humor subversivo femenino en el que hemos observado que el sexo es el tema más tratado en el corpus.

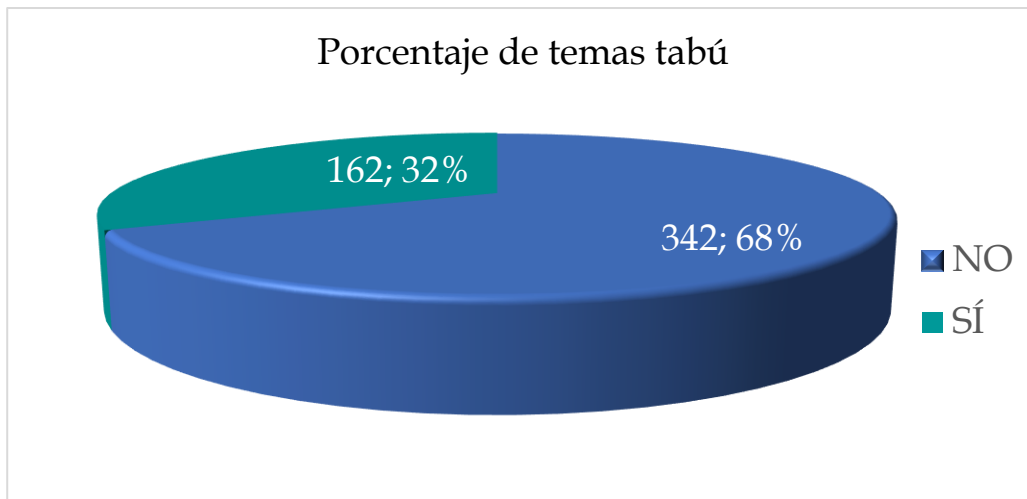


Gráfico 2 Porcentaje de secuencias en las que aparece un tabú

En esta misma línea, siguiendo la clasificación de Bucaria y Barra (2016), hemos cuantificado la frecuencia de cada tipo de tabú en las 162 secuencias en las que aparece este fenómeno. Así, el gráfico 3 refleja los temas tabú que se mencionan en el corpus y la frecuencia en la que se trata cada uno de ellos:

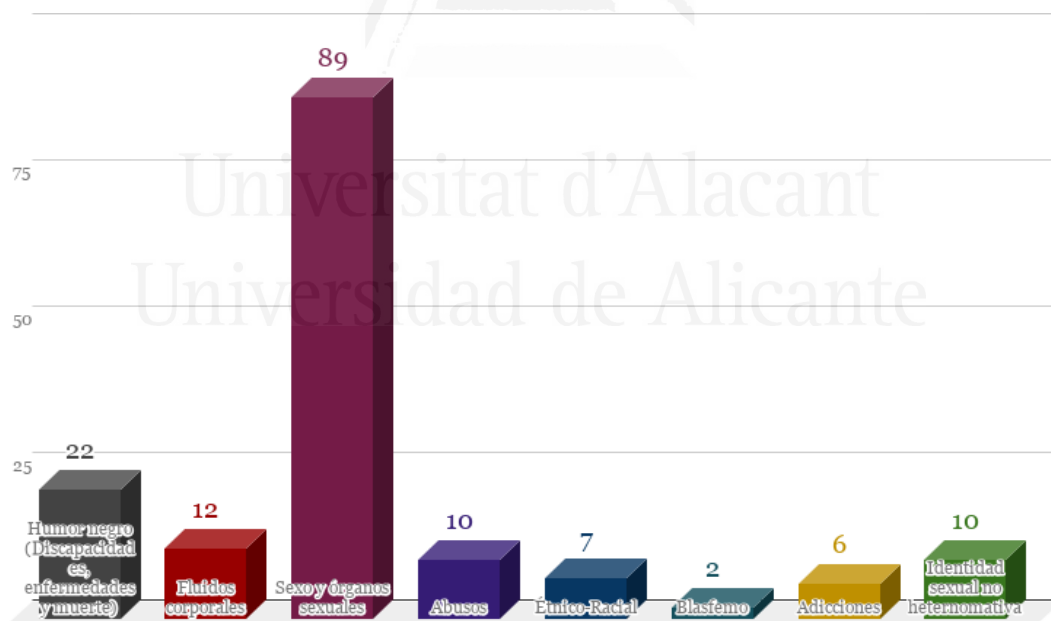


Gráfico 3 Temas tabú tratados en las secuencias del corpus

Los datos muestran que el sexo es el tabú que en más ocasiones se conceptualiza en el discurso humorístico subversivo en aras de normalizarlo (89 secuencias). A este le sigue el humor negro, en el que se hace referencia a enfermedades físicas y psicológicas, a discapacidades y a la muerte (22

secuencias). El humor escatológico, relacionado con fluidos corporales como la menstruación, los excrementos o los vómitos, aparece en 12 secuencias. Asimismo, cabe destacar que hemos encontrado nuevas temáticas tabú que no aparecían en la clasificación de Bucaria y Barra (2016) como la manifestación de identidades sexuales no normativas –principalmente la bisexualidad-, los abusos –prostitución, pederastia, etc.- y las adicciones a sustancias ilegales. En este sentido, las temáticas tabú que aparecen en el corpus confirmarían nuestra primera hipótesis de partida, ya que las cómicas rompen, sobre todo, con tabúes asociados a la identidad de género femenina.

Asimismo, los datos también corroboran nuestra hipótesis, puesto que el siguiente gráfico refleja un uso muy dispar del tabú en el discurso de cada una de las cómicas.

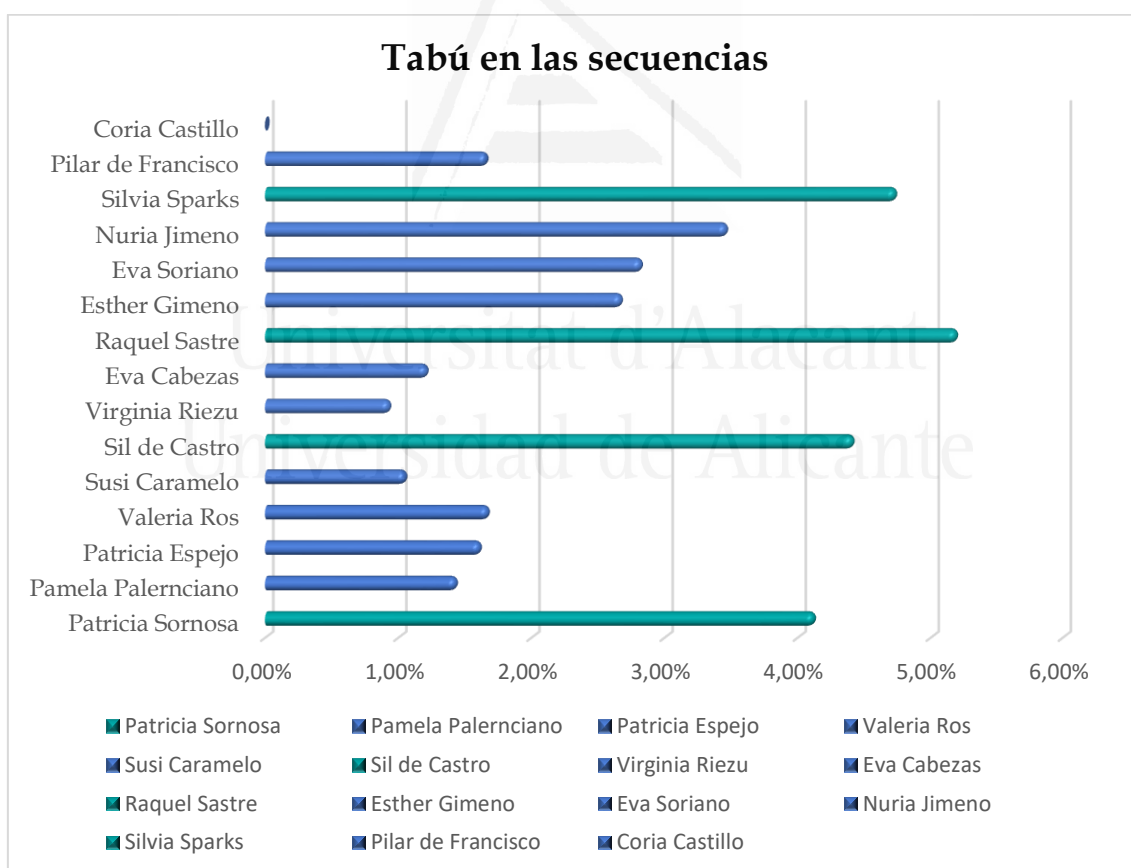


Gráfico 4 Conceptualización del tabúes por parte de cada cómica

Hay algunas monologuistas que promueven en mayor medida la transgresión de estigmas y tabúes como pueda ser el caso de Pilar de Francisco,

Raquel Sastre, Sil de Castro o Patricia Sornosa, mientras que otras llevan a cabo una subversión más sutil o general, como pueda ser el caso de Coria Castillio, Virginia Riezu o Susi Caramelo. Concretamente, en el caso de Raquel Sastre, los resultados son esperables, puesto que se trata de una cómica conocida a nivel nacional por su humor negro. Un caso similar nos encontramos también en el discurso humorístico de Patricia Sornosa, ya que existen investigaciones previas que demuestran que el humor de esta monologuista tiene como una de las funciones principales el desafío del *statu quo* (Linares Bernabéu y Ruiz Gurillo, 2020).

#### 7.1.3.2. *La expresión del tabú en las secuencias de humor subversivo*

Siguiendo la propuesta de Cestero Mancera (2015), cuando las cómicas abordan un tema tabú, estas hacen uso de una comunicación neutra, con un fin puramente informativo; emplean una comunicación eufemística, con la intención de atenuar y rebajar la tensión social para proteger su imagen y la del resto de participantes de la actividad comunicativa (Linares Bernabéu, 2018); y utilizan una comunicación disfemística, con el objeto de enfatizar o intensificar las expresiones que aluden a un tabú y, de este modo, poder transgredirlo. En este sentido, en el presente apartado analizaremos la interdicción del tabú en las diferentes secuencias humorísticas que hemos extraído del corpus.

##### 7.1.3.2.1. *Comunicación ortofemística o neutra*

El humor negro puede ser una manera de romper tabúes y exponer la hipocresía social, pero, por otra parte, también puede perpetuar determinados estereotipos sobre temas como la homofobia o sobre discapacidades físicas y mentales (Gournelos y Greene, 2011). El primer ejemplo refleja este tipo de humor políticamente incorrecto, y en el que se emplea una comunicación neutra a la hora de tratar asuntos como la bulimia, el alzhéimer o la tetraplejia.

Ejemplo nº 25

<b>RAQUEL SASTRE:</b> la verdad-la verdad es que tengo que decir que NO todas mis amigas son modelos/ hay una-hay una que dejó de ser modelo porquee → <i>porque</i> superó
---

su bulimia y entonces engordó y ya no podía desfilarse y fue interesante porque superó la bulimia porque le entró alzhéimer y se le olvidaba vomitar después de cada comida

**PÚBLICO:** RISAS

**RAQUEL SASTRE:** sé que estaréis diciendo→ *¿a que no tienes cojones de hacer este chiste en una asociación de enfermos con alzhéimer?/ pues lo he hecho*

**PÚBLICO:** RISAS

**RAQUEL SASTRE:** y no aplaudieron porque se les olvidó

**PÚBLICO:** RISAS Y APLAUSOS

**RAQUEL SASTRE:** como mucha gente que dice *¿y a que el chiste de Ramón Sampedro no lo haces en una asociación de tetraplégicos?/ PUES LO HICE/* pero no aplaudieron porque no podían

**PÚBLICO:** RISAS

**RAQUEL SASTRE:** eso sí↓/ guiñaban los ojos muy fuerte

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia RS12**

Se observa cómo en este discurso no se emplea una comunicación eufemística ni disfemística, sino que se trata de un discurso neutro en el que la cómica aborda la temática de enfermedades como la bulimia y el alzhéimer. No obstante, Raquel Sastre protege su imagen por medio del discurso representado y, concretamente, del estilo directo, situando al público como locutor de sus propios pensamientos con el fin de evadir responsabilidades y salvaguardar su imagen. Asimismo, la cómica se apoya en el marcador discursivo *la verdad es que* para reforzar la idea de verdad y objetividad de lo dicho<sup>66</sup>. Por otro lado, el adjetivo calificativo *interesante* contrasta con el valor de seriedad que implica el asunto, desencadenando así las risas en el auditorio. Del mismo modo, el conector oracional adversativo *eso sí* enfatiza el remate de la secuencia y provoca, con éxito, un desenlace cómico.

Igualmente, en el siguiente ejemplo, Nuria Jiménez habla sobre los anuncios de compresas y hace alusión a una realidad interdicta como es la menstruación por medio de expresiones no marcadas.

Ejemplo nº 26

**NURIA JIMÉNEZ:** ¿habéis visto el anuncio estee→ han sacado una compresa nueva/ que te das la vuelta y te sigue absorbiendo?

**PÚBLICO:** RISAS

<sup>66</sup> Esta cuestión se desarrollará con más profundidad en §10.2.

**NURIA JIMÉNEZ:** ¿no?

**PÚBLICO:** noo

**NURIA JIMÉNEZ:** ¿no habéis visto el anuncio? es Evax<sup>67</sup> o algo así/ hay una compresaa-sí sí es genial/ hay una compresa que es genial que tú haces el pino y te sigue absorbiendo la regla

**PÚBLICO:** RISAS

**NURIA JIMÉNEZ:** por fin vamos a poder subir al Dragón Khan y menstruar a la veez

**PÚBLICO:** RISAS

**NURIA JIMÉNEZ:** que ya estaba yo harta de esa conversación incómoda con el chico del dragón khan/ *señora está usted menstruando ¿sí? ¿por?/ uyy le voy a tener que pedir que deje la menstruación en las taquillas no vaya a ser que cuando dé la vuelta salga disparada y le dé en los ojos a alguien*

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia NJ 24**

El tema principal de la secuencia es la menstruación, un tabú social que pertenece al ámbito privado de la esfera femenina. En consecuencia, observamos cómo, con esta secuencia, Nuria Jiménez consigue crear un sentimiento afiliativo con el sector del público femenino, puesto que este se siente identificado con lo que la monologuista está narrando. De hecho, les pregunta directamente si han visto el anuncio de compresas para hacerles partícipe de su actuación. Por otro lado, el efecto cómico se logra por medio de indicadores humorísticos como la hipérbole, cuando exagera los beneficios del nuevo producto de la marca Evax; y del estilo directo al representar una conversación ficticia con un empleado de una montaña rusa. Además, cabe señalar que la cómica emplea el humor no solo para divertir a la audiencia, sino para crear conciencia y romper con un tabú relacionado con la identidad de género femenina como es el de la menstruación y de los productos asociados a ella (Chiaro, 2016). Así pues, en este ejemplo se observa cómo el humor tendría una función subversiva.

#### 7.1.3.2.2. Comunicación eufemística

La comunicación eufemística tiene una gran importancia en el humor, puesto que no solo sirve para salvaguardar la imagen social de los participantes, sino que la creatividad léxica de algunos términos eufemísticos consigue desencadenar un efecto cómico (Casas, 2012; Linares Bernabéu, 2018) En la

---

<sup>67</sup> Marca de productos de higiene femenina.



siguiente secuencia, Patricia Sornosa hace una alusión encubierta al acto sexual en pareja y sitúa como blanco de la burla al grupo social masculino.

Ejemplo nº 27

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

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** mirad a mí me gusta mucho el chocolate/ me flipa el chocolate/ hay uno en concreto↑ el chocolate casi puro→ con trocitos de naranja amarga→ que me vuelve loca/ lo que hago-como me gusta tanto ese chocolate es que cojo una onza e intento que el placer que me provoca dure el máximo tiempo posible/ le pego un mordisquito↑ deajo que se deshaga en la boca↑ intento notar el placer que me provoca por todo el cuerpo→ intento hacerlo durar joder↓/ porque ¿qué sentido tendría que a mí me gustara mucho el chocolate- pero MUCHO MUCHO de estar todo el día pensando en chocolate→

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** mucho de no hablar nada más que de chocolate↑/ mucho de meterme en internet

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** a ver vídeos de gente comiendo chocolate↑

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** parejas comiendo chocolate↑ tríos comiendo chocolate↑ chocolate anal↑ chocolate racial↑ gente que se chocolatea en la cara de otra gente→

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** chocokakes→

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** ¿qué sentido tendría que a mí me gustara el chocolate como para todo eso↑ y que cuando por fin tuviera una posibilidad REAL de comer chocolate↑ lo que hiciera fuera esto (()) buaaegh?

**PÚBLICO:** RISAS Y APLAUSOS

**Secuencia PS37**

En este ejemplo, se advierte cómo la cómica emplea una comunicación eufemística y atenúa el discurso a través de dos metáforas conceptuales: el sexo como inversión económica y el sexo como comida<sup>68</sup>. Asimismo, la creatividad léxica, por medio de recursos lingüísticos como la combinación conceptual (*blending*), en la palabra “chocokakes” facilita que la cómica pueda hacer alusión

<sup>68</sup> La metáfora del sexo como comida se ha utilizado desde la antigüedad. Véase Tarn y Prechel (1990); Hernández (2002).

a prácticas sexuales como el bucake y que el público infiera el contenido del mensaje, sin la necesidad de nombrarlo explícitamente.

Por otro lado, la cómica aborda un tabú sexual relacionado con un asunto que afecta específicamente a las mujeres heterosexuales y se sitúa en una posición de conocimiento e información de primera mano, hablando en primera persona como alguien que ha vivido esta experiencia. De este modo, hace que su mensaje sea más creíble y sea mejor aceptado por los oyentes.

Por otra parte, en el ejemplo 28, Sil de Castro hace público que es bisexual, otro tabú de la sociedad del siglo XXI. En primer lugar, la cómica habla directamente de la bisexualidad y en el remate de la secuencia emplea la comunicación eufemística para desencadenar las risas y los aplausos del público.

Ejemplo nº 28

<p><b>SIL DE CASTRO:</b> oye la bisexualidad existe ¿vale? que hay gente que no se lo cree pero están ahí entre vosotros/ mira↑ bisexual</p> <p><b>PÚBLICO:</b> RISAS</p> <p><b>SIL DE CASTRO:</b> bisexual/ esta se lo está pensando</p> <p><b>PÚBLICO:</b> RISAS</p> <p><b>SIL DE CASTRO:</b> no es que parece que hoy en día lo de ser gay o lesbiana está muy normalizado/ que guay es como tiene que ser/ pero con los bisexuales hay más guerra ¿os lo podéis creer?/ mis amigos los modernos me lo dicen/ <i>te tienes que decidir Sil o carne o pescado/ digo yo soy valenciana/ digo yo paella mixta de toda la vida</i></p> <p><b>PÚBLICO:</b> [RISAS]</p> <p><b>SIL DE CASTRO:</b> [de toda la vida/ hombre]</p> <p><b>PÚBLICO:</b> APLAUSOS</p>	<b>Secuencia SIC30</b>
---	------------------------

La cómica intenta crear conciencia sobre la bisexualidad como orientación sexual y romper, así, con uno de los grandes tabúes de nuestra sociedad. En este caso, se observa el uso de la metáfora sobre la paella mixta para hacer referencia a la bisexualidad como realidad interdicta o tabú. Además, esta metáfora colaboraría también en reducir la tensión social y evitar amenazas a las imágenes del emisor o del receptor. Al igual que en el ejemplo anterior, la aceptación del mensaje subversivo se produciría con mayor connivencia debido a que la cómica

se sitúa como protagonista de la secuencia y declara que se siente atraída por ambos sexos.

Asimismo, el efecto humorístico se derivaría del uso eufemístico de la metáfora sobre los tipos de paella para hacer referencia a la realidad tabú, del discurso directo en el que se representa la comunicación y de la entonación que emplea la cómica en el remate de la secuencia.

#### 7.1.3.2.3. Comunicación disfemística

Por último, cabe recordar que los tabúes, además de ser temáticos o sociales, son también lingüísticos. Así pues, el uso de un lenguaje disfemístico o malsonante puede ser usado para romper con ciertas ideas preconcebidas o normas sociales, para intensificar una determinada opinión o creencia del discurso e, incluso, para promover el efecto humorístico y un sentimiento de adhesión e intimidad con el oyente (Casas, 2012; Maíz Arévalo, 2015).

Esto se aprecia claramente en la siguiente secuencia, en la que la cómica habla sobre la dificultad que supone encontrar a un hombre adecuado y alude al consumo de la prostitución por parte de los hombres, a los que clasifica como “puteros”.

Ejemplo nº 29

**EVA CABEZAS:** la cosa está molt MALAMENT/ te pones a analizar el mercado quién no está en paro a puntito de estarlo  
**PÚBLICO:** RISAS  
**EVA CABEZAS:** el que no es maricón→ a puntito de serlo  
**PÚBLICO:** RISAS  
**EVA CABEZAS:** que esta muy bien (()/ y el que no está amargao es un putero  
**PÚBLICO:** [RISAS]  
**EVA CABEZAS:** [redomao]  
**PÚBLICO:** RISAS  
**EVA CABEZAS:** y los hombrees→ *qué dices qué dices que yo no voy de putas/ y yo ¿qué pasa? ¿que todas las putas del país las mantiene mi cuñao o qué?*  
**PÚBLICO:** RISAS Y APLAUSOS  
**EVA CABEZAS:** hay tabúes hay tabúes todavía/ la prostitución↑ esas cosas ¿no?/ hay muchos tabúes (())

**Secuencia EC15**

En concreto, en este ejemplo, Eva Cabezas emplea los disfemismos *maricón*, *putero* y la unidad fraseológica *ir de putas* para crear un ambiente más informal con el público e intensificar el mensaje de su discurso. Asimismo, se observan diferentes indicadores humorísticos que fomentan el efecto cómico. En primer lugar, se encontraría la metáfora para referirse en términos financieros al “mercado” de hombres disponibles o solteros. Del mismo modo, el discurso directo en el que se representa la voz masculina y el uso de la pregunta retórica serían elementos lingüísticos al servicio del discurso humorístico para lograr el efecto hilarante. Además, dicha pregunta retórica tendría una función atenuadora, puesto que la cómica incluye un elemento personal –su cuñado– como parte de la crítica. Finalmente, el cambio de código del español al catalán también actúa como recurso para desencadenar las risas del público.

En el ejemplo 30, se habla de otro tabú como es el de la eutanasia. En este caso, Valeria Ros emplea expresiones disfemísticas para realzar expresivamente su actitud y opinión sobre dicha realidad tabuizada.

Ejemplo nº 30

<p><b>VALERIA ROS:</b> eeh este-este verano he tenido demasiadas vacaciones↓/ o sea he estado dos meses de vacaciones/ DOS↓/ o sea os juro llevaba tantos meses de vacaciones que vivir era un puto trabajo</p> <p><b>PÚBLICO:</b> RISAS</p> <p><b>VALERIA ROS:</b> o sea yo me levantaba por la mañana→ <i>joder venga me toca relajarmee</i></p> <p><b>PÚBLICO:</b> RISAS</p> <p><b>VALERIA ROS:</b> estoy harta de VIVIIR</p> <p><b>PÚBLICO:</b> RISAS</p> <p><b>VALERIA ROS:</b> era un horror↑/ creo que las vacaciones tienen que tener un límite porque si no es horrible// si siempre tuviéramos vacaciones la eutanasia sería legal en todo el mundo↓/ en serio o sea→ Ramón Sampederro no se murió por parálitico se murió porque estaba de estar en la cama hasta la polla</p> <p><b>PÚBLICO:</b> RISAS</p>
--

Secuencia VR31

En particular, en esta secuencia se observa cómo las expresiones disfemísticas *puto*, *joder* y *hasta la polla* cumplen varias funciones. Por un lado, tienen una función estilística, esto es, reflejan la coloquialidad e informalidad; y,

por otro lado, tienen una función expresiva que muestra la posición de la cómica ante la situación que narra.

Asimismo, la comicidad de este ejemplo se basa en la descripción contradictoria de las vacaciones como un sufrimiento. La narración hiperbólica que realiza Valeria Ros sobre la situación de estar de vacaciones y la alusión a la eutanasia como remedio para acabar con esta colaboran también en la provocación de las risas del público.

En definitiva, se demuestra que los usos eufemísticos, disfemísticos y ortofemísticos en el monólogo humorístico están al servicio del efecto cómico, pero, además, se ha comprobado que tienen también otras funciones. La comunicación ortofemística tiene un valor puramente referencial o informativo, mientras que la comunicación eufemística sirve para atenuar el discurso y rebajar la fuerza ilocutiva del acto de habla en aras de salvaguardar la imagen de todos los participantes de la comunicación. Por su parte, el uso de la comunicación disfemística, cuando se tratan temas tabú, empodera al hablante y crea un ambiente de familiaridad e intimidad entre el emisor y el receptor. De este modo, en contextos como el de la comedia subversiva femenina, facilita que se aprecie el mensaje humorístico y se desencadene el efecto cómico.

## 7.2. Los principales objetos de burla o crítica en el corpus FEMMES-UP

El humor subversivo, al igual que el humor despreciativo — *disparagement humour* —, tiene como rasgo característico de su tipología discursiva la crítica hacia determinados individuos (Ferguson y Ford, 2008: 283)<sup>69</sup>, aunque a diferencia del humor despreciativo, el humor subversivo dirige también su ataque a creencias o situaciones sociales, culturales o políticas que afectan a la realidad de la cómica y de la audiencia, con el fin de transgredir tales ideales. Así pues, la humorista utiliza dicho ataque para situarse en una situación de

---

<sup>69</sup> En concreto, el humor despreciativo es un tipo de discurso humorístico que emplea comentarios de menosprecio y denigración hacia un determinado objeto de burla en aras de causar un efecto cómico. No obstante, a diferencia del humor subversivo, con este tipo de humor se consigue el efecto contrario, es decir, el refuerzo del statu quo (Ferguson y Ford, 2008: 283; Riquelme, et al., 2019)

poder o superioridad, y, de este modo, lograr construir una identidad de género alternativa a lo establecido por la sociedad supremacista.

### 7.2.1. Frecuencia de los diferentes objetos de burla empleados por las cómicas

Como ya comentábamos en el capítulo 4, el objeto al que atacan las cómicas en las distintas secuencias puede ser un individuo en particular, un determinado grupo social, la sociedad en general e, incluso, pueden situar al público o a ellas mismas como blanco de la crítica. En concreto, el estudio realizado sobre el blanco de burla en el corpus FEMMES-UP revela que, además de estos *targets*, las cómicas también critican ideas o creencias relacionadas con el patriarcado, situaciones de injusticia y sectores como la Iglesia. Ello se observa con claridad en el gráfico 5, en el que se presentan los blancos de burla a los que recurren las cómicas analizadas en esta investigación y la frecuencia en la que se ataca a cada uno de ellos.

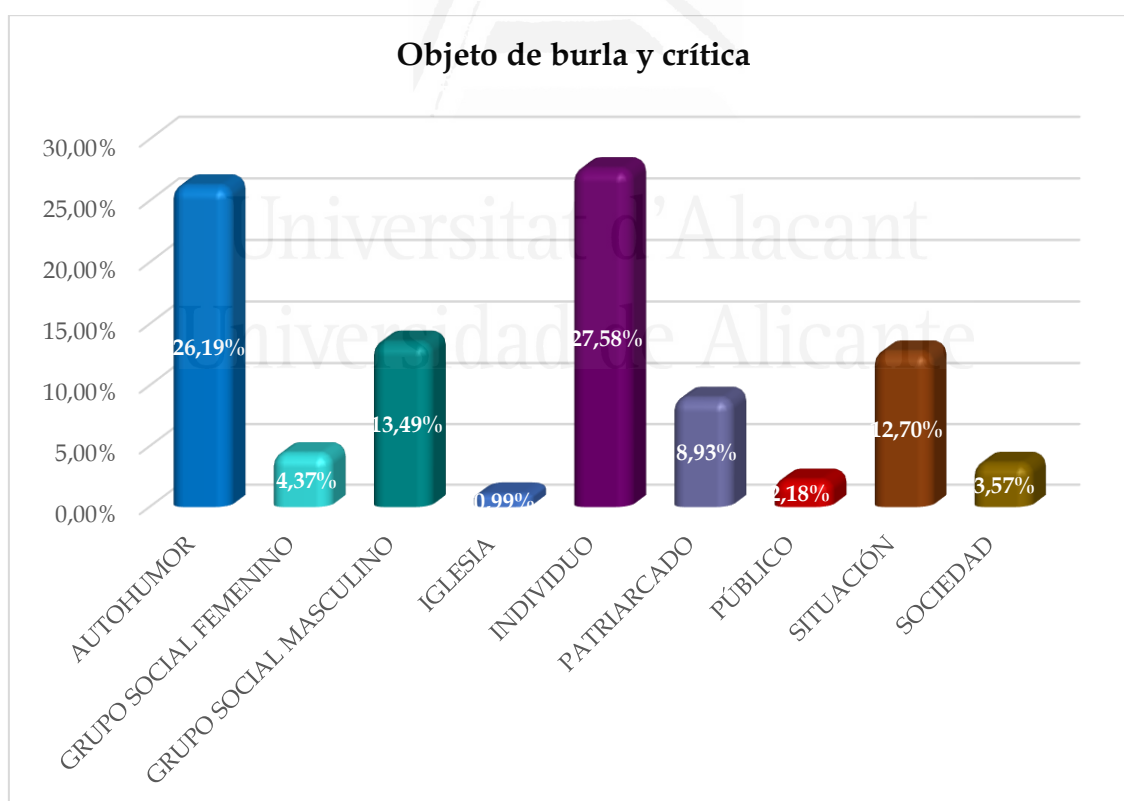


Gráfico 5 Principales objetos de burla en el corpus

Los resultados demuestran que las cómicas analizadas suelen dirigir sus críticas a un individuo en particular (en el 27,58% de las secuencias) y hacia sí mismas (en el 26,19% de las secuencias). Otros objetos de burla utilizados, aunque con menor frecuencia, serían el ataque a un grupo social masculino (en un 13,49% de ocurrencias) y la crítica a una determinada situación (en el 12,70% de los casos). A estos porcentajes les seguiría la crítica hacia el patriarcado como realidad social (en el 8,93% de las secuencias). Por otro lado, es también curioso que, en ocasiones, dirijan el ataque hacia grupos de su propio sexo (en el 4,37% de los casos) e incluso hacia sus oyentes, ya que el público recibe el 2,18% de las críticas en el corpus. Otros blancos de burla serían la sociedad en general (en el 3,57% de los casos) y la Iglesia como grupo social (en el 0,99% de las secuencias).

En este sentido, consideramos que el hecho de que las cómicas empleen en la mayoría de las secuencias a un individuo en particular como objeto de la burla se podría explicar por medio de la ambigüedad afectiva, que comentábamos previamente (§4), ya que, al atacar a una persona en concreto, la cómica genera una tensión entre el sentimiento de distanciamiento del objeto de la crítica, situado en el exogrupo, y la actitud afiliativa con los sectores del público que pertenecen al endogrupo (Boxer y Cortés, 1997). Del mismo modo, la razón por la que la cómica se utiliza a sí misma como objeto de burla se justificaría por medio de las funciones que cumple el autohumor. Al situarse como blanco o *target* de la secuencia, la monologuista promueve el efecto cómico, protege su imagen —ya que ella es la primera en reírse de sí misma— (Walker, 1998; Coates, 2003, Rusell, 2002) y logra desafiar las estructuras de poder y transgredir determinados estereotipos y cánones preestablecidos. Además, como ya hemos comentado, el autohumor potencia la adhesión del público —sobre todo, entre el sector femenino (Kotthoff, 2006: 15), puesto que se siente identificado con algunos de los defectos que resalta la cómica acerca de su identidad femenina—.

Por otro lado, el uso de un objeto de burla u otro tiene una repercusión en la temática de la secuencia. En este sentido, en el gráfico 6, vemos cómo el ataque a un determinado individuo se relacionaría no solo con el sexo y las relaciones

de pareja – que siguen siendo las temáticas dominantes –, sino también con la política (3,6%) cuando se critica a algún mandatario político, con el trabajo (3,6%), el dinero (4,3%), y, además, nos parece especialmente interesante que, al analizar las temáticas en las que el objeto de burla es una persona individual, el tema de la violencia de género o maltrato sea uno de los asuntos más tratados (3,6%). Así pues, las cómicas utilizarían al individuo no solo como objeto de burla para generar el efecto cómico, sino también con el propósito de crear conciencia sobre temas tan serios como la violencia de género o injusticias políticas.

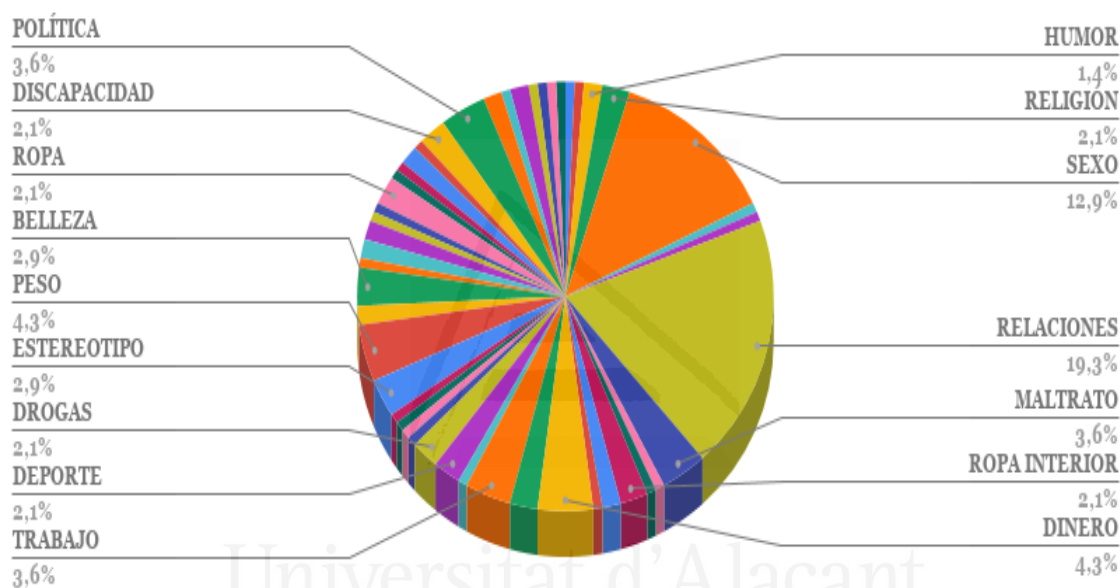


Gráfico 6 Temáticas cuando el objeto de burla es un individuo

Por otra parte, en el gráfico 7, observamos cómo el autohumor se asocia a temáticas como los trastornos psicológicos (7,6%), el peso (6,8%) la edad (6,1%) y el físico (5,3%). Así pues, como veremos seguidamente en el análisis, pese a que las cómicas empleen estos temas en aras de romper con determinados estereotipos, en algunas ocasiones se obtiene un efecto adverso con el que se perpetúan determinados prejuicios asociados a la identidad de género femenina.



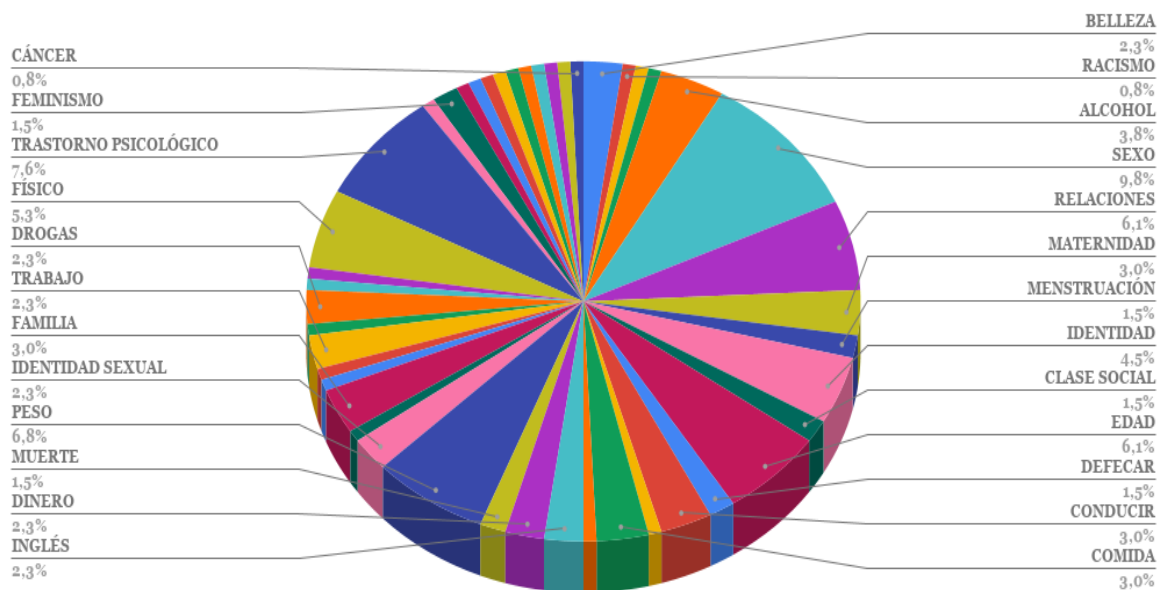


Gráfico 7 Temáticas cuando se realiza autohumor

En definitiva, hemos visto cómo el objeto de burla empleado está estrechamente relacionado con la temática de las secuencias, ya que el blanco del ataque permite a la cómica abordar unos asuntos u otros con el objetivo de mostrar un distanciamiento hacia estos y poder desafiarlos a través del discurso humorístico.

## 7.2.2. Estudio de las funciones del autohumor en el corpus FEMMES-UP

Concretamente, el autohumor supone que la monologuista se exponga ante el público y muestre sus debilidades. No obstante, el hecho de situarse como objeto de la burla la coloca también en una posición de ventaja, ya que la autocrítica facilita que se puedan tratar temas controvertidos y transgredir determinadas ideas y estereotipos, sin atacar la imagen del oyente, e incluso protegiendo la de la propia monologuista; puesto que, al bromear sobre ella misma, evita que el resto pueda hacerlo (Hay, 2001).

### 7.2.2.1. Desafío del *statu quo*

Como ya hemos comentado en el capítulo 2 (§2.5), una de las funciones principales del humor subversivo es el desafío del *statu quo*. Es por ello que, a través del autohumor, las cómicas cuestionan y desafían la ideología y los comportamientos machistas, los cánones de belleza normativos y los roles de

género (Gilbert, 2004; Willett et al. 2012; Strain et al. 2016; Riquelme, et al. 2019). Un ejemplo de esta función subversiva, cuando se emplea autohumor en el monólogo humorístico, aparecería en la siguiente secuencia de Patricia Sornosa, en la que la cómica desafía los cánones de belleza al bromear sobre su aspecto físico y justifica por qué no es el prototipo de ningún hombre:

Ejemplo nº 31

**PATRICIA SORNOSA:** no soy el tipo de nadie/ hay hombres a los que les gustan las rubias↑ otros hombres a los que les gustan las morenas↑ pero las rapadas no le gustan a nadie ¿sabes?

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** *nadie dice hostia tío ojalá ojalá conociera yo hoy a una tía rapada que pareciera que acaba de salir de Auschwitz*

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** *bua con tres ciclos de quimio encima bua bua es que me la follaba/ no↓*

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** no↓ no soy el tipo de nadie// y bueno pues se me acerca gente/ poca gente/ y de los pocos tíos que se me acercan-vais a flipar/ pero la mayoría de esos pocos// me acaban pidiendo que les pegue

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** tardan más↑ tardan menos↑ pero me lo acaban pidiendo/ se ve que tengo pinta de agresiva o algo/ no sé

**PÚBLICO:** RISAS

Secuencia PS49

En este ejemplo, la cómica bromea sobre su pelo rapado e intensifica la autocrítica mediante la alusión a dos tabúes, el nazismo y el cáncer, que conceptualiza a través de dos usos eufemísticos, en los que emplea la metonimia para conceptualizar los tabúes por medio de una de sus partes –los campos de concentración de Auschwitz y la quimioterapia–. Asimismo, el discurso directo con el que representa los pensamientos de un hombre imaginario y el uso de marcas humorísticas como la entonación, la intensidad y, sobre todo, el tono irónico en el remate de la secuencia, avivan las risas del público.

### 7.2.2.2. Ruptura o perpetuación de estereotipos

Por otro lado, a lo largo de este trabajo hemos defendido que el humor subversivo es un arma de empoderamiento para las monologistas, ya que con él pueden desafiar el *statu quo* y romper con determinados roles sexuales y estereotipos socioculturales. Sin embargo, cuando las cómicas se sitúan como objeto de burla, no siempre consiguen subvertir los estereotipos. En ocasiones, las humoristas realizan autohumor y bromean sobre distintos estereotipos asociados a su identidad con el objetivo de lograr un efecto cómico, perpetuando el estereotipo si no emplean las adecuadas estrategias retórico-pragmáticas para subvertirlo (Ford y Ferguson, 2004).

En el ejemplo 32 vemos cómo Eva Soriano comenta que es catalana y recurre a diversos tópicos asociados a esta identidad para situarse como blanco humorístico de la secuencia.

Ejemplo nº 32

**EVA SORIANO:** soy catalana y en realidad no he llegado tarde porque tuviera que llegar tarde/ si no que porque al llegar tarde me ahorraba pagar la zona azul

**PÚBLICO:** RISAS

**EVA SORIANO:** no y aparte soy SUPERCATALANA/ o sea yo en el coche en vez de llevar en el retrovisor el típico ambientador de pino↑/ tss yo llevo colgao un espetec

**PÚBLICO:** RISAS

**EVA SORIANO:** que es broma que no tengo cochee

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia ES26**

En esta secuencia, la cómica perpetúa algunos de los tópicos y estereotipos relacionados con la identidad catalana, como puedan ser la tacañería y el espetec. Desde una perspectiva cognitivista, estos elementos que aparecen en la premisa de la secuencia, es decir, en la figura del espacio discursivo actual, promueven el efecto cómico; ya que la cómica los utiliza para posteriormente romper con todo ello en el remate, al desvelar que no tiene coche, mostrando así el fondo o la esencia del chiste.

### 7.2.2.3. Refuerzo de los lazos sociales

El autohumor promueve también la afiliación con el público, ya que, cuando la cómica se ríe de sí misma, pone de relieve aspectos comunes que comparte con los oyentes y, de este modo, logra que estos se identifiquen con el discurso y con la monologuista. En el ejemplo 33, Coria Castillo se sitúa como *target* de la secuencia por su peso y relata una anécdota que le sucedió en un probador de Zara.

Ejemplo nº 33

**CORIA CASTILLO:** pues una vez fui al Zara digo me gusta ese vestido me dice *es talla única/ digo ay que es la única que te queda*

**PÚBLICO:** RISAS

**CORIA CASTILLO:** me dice *no↓ que es que esa tela luego cede y se adapta a tu cuerpo/ un vestido así<sup>70</sup>/ digo pero vamos a ver esta tela quién la ha hecho licra o la NASA*

**PÚBLICO:** RISAS

**CORIA CASTILLO:** que me imagino que esto es como la boa constrictor que es la serpiente esta que es así luego se ensancha se ensancha y se come un elefante/ que ojalá todo lo pequeño se ensanchase tanto ¿verdad?

**PÚBLICO:** RISAS

**CORIA CASTILLO:** pero eso es de otra cosa

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia CC4**

En la secuencia, Coria Castillo alude al tema de las tallas pequeñas en las tiendas de ropa y se sitúa como objeto de la burla para conseguir la adhesión de la audiencia. La cómica describe una situación que viven muchas mujeres cuando van a comprar ropa y todas las tallas son pequeñas. Así pues, el sobrepeso de Coria Castillo le sirve a esta para actuar como blanco de la secuencia y reforzar los lazos con los miembros del público que se sienten identificados. Por otro lado, la cómica consigue un efecto subversivo e intenta transgredir esta realidad a través de la baza cómica que emplea en su primera intervención como respuesta a las palabras de la dependiente, quien actuaría como H1 siguiendo con las ideas presentadas en §5.2. Vemos cómo la monologuista utiliza su creatividad lingüística y cambia el orden de las palabras para transformar el significado del

---

<sup>70</sup> Señala con los dedos que es pequeño.

enunciado de H1 –la única talla/ talla única– y, de este modo, desencadenar las risas del público. Asimismo, la cómica enfatiza el autohumor por medio de una comparación con una boa constrictor, haciendo que los oyentes reconstruyan esa imagen ficcional en su espacio cognitivo.

#### 7.2.2.4. *Protección de la imagen*

Como se ha señalado a lo largo de este trabajo (§5.3), el humor subversivo supone una amenaza para la imagen social de los participantes (Zajdman, 1995). Sin embargo, a través del autohumor la cómica evita herir sensibilidades en el público y autoprotege su propia imagen, puesto que es ella la primera que bromea sobre sus defectos o debilidades. En concreto, en el ejemplo 34, la monologuista Raquel Sastre bromea sobre su identidad y, aunque es ella el blanco principal de la secuencia, también observamos cómo ataca al sector masculino del público en el remate.

#### Ejemplo nº 34

**RAQUEL SASTRE:** está bien esto del humor negro a mí me gusta mucho lo reconozco/ hay una corriente que dice que tú puedes hacer chistes pero con cosas que sean tuyas/ y es una putada porque si yo tuviese que hacer eso solo podría hacer chistes de murciana↑ de ser mujer↑ de puta↑/ entonces→

**PÚBLICO:** RISAS

**RAQUEL SASTRE:** luego hago pase especial/ los chicos sabéis donde

**PÚBLICO:** RISAS

**RAQUEL SASTRE:** los que se ríen son los puteros/ tenerlo en cuenta (( ))

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia RS8**

En este fragmento, se aprecia cómo la monologuista menciona los asuntos sobre los que se podrían hacer bromas de ella para proteger su imagen. De hecho, aunque realice autohumor, vemos cómo la cómica subvierte estos tópicos asociados a su identidad social y ataca a aquellos que se hayan podido reír de esto. Así pues, tras ironizar sobre los defectos de los que podría hacer humor y mostrar una actitud ecoica o de distancia hacía dichos tópicos, la cómica evalúa la risa del público y les señala por haberse sentido identificados con su discurso.

De esta forma, sitúa a dicho público como objeto de la burla en el remate de la secuencia.

#### 7.2.2.5. Promoción del efecto cómico

En esta misma línea, cuando la cómica se ríe de sí misma fomenta el efecto humorístico, puesto que no hay ningún riesgo de ofensa hacia otros. Asimismo, el uso de autohumor con fines puramente cómicos mostraría un estilo humorístico resiliente (Linares Bernabéu y Ruiz Gurillo, 2020) y una alta autoestima por parte de la monologuista (Torres-Marín, et al., 2018), quien es capaz de hacer humor sobre sus propios defectos y enfatizar sus debilidades para provocar las carcajadas y los aplausos en la audiencia. En esta línea, vemos cómo, en el ejemplo 35, Virginia Riezu promueve que la secuencia gire en torno al tamaño de sus orejas, con el objetivo principal de divertir a la audiencia y provocar que esta se ría.

#### Ejemplo nº 35

**VIRGINIA RIEZU:** yo tengo las orejas perpendiculares a la cara ¿verdad?  
**PÚBLICO:** RISAS  
**VIRGINIA RIEZU:** ¿eh? se ven desde cualquier parte de Malasaña  
**PÚBLICO:** RISAS  
**VIRGINIA RIEZU:** son como las asas de una taza de consomé/ ME CAGO EN MI VIDAA  
**PÚBLICO:** RISAS  
**VIRGINIA RIEZU:** AAH que son bonitas por delante/ pero mirar por detrás ESTO ES UNA FANTASÍAA  
**PÚBLICO:** RISAS  
**VIRGINIA RIEZU:** pero ¡qué fantasía!  
**PÚBLICO:** RISAS

Secuencia VIR10

En este sentido, por medio de diversas hipérboles – como que sus orejas se ven desde cualquier parte de Malasaña o que son como las asas de una taza de consomé –, la humorista resalta un defecto físico con el objeto de provocar un efecto cómico en los oyentes. Además, la expresión disfemística *me cago en mi vida* y el énfasis entonativo refuerzan el autohumor que realiza la monologuista. No obstante, cabe incidir en la idea de que su capacidad de reírse de ella misma es

un signo de autoestima y resiliencia, puesto que normalizan con naturalidad la imperfección.

### **7.3. La negociación del *Kairós* y el diálogo con el público**

No cabe duda de que la comedia en vivo es un discurso de naturaleza retórica con el que no solo se busca divertir, sino persuadir a la audiencia para que vean el mundo desde la misma óptica que la cómica (Greenbaum, 1999). Por ello, es esencial hacer partícipe al público en la actuación y buscar la adhesión y complicidad con este. De hecho, en relación con el refuerzo de los lazos de solidaridad que comentábamos en el epígrafe anterior, cabe señalar que durante la actuación del monólogo las cómicas conectan emocional e intelectualmente con su audiencia (Greenbaum, 1999: 34) e influyen en esta a través de su autoridad cómica (*ethos*), que va construyendo y negociando en función de la situación concreta de comunicación de cada secuencia (*kairós*) (Rodríguez Santos, 2019).

En concreto, a través del *kairós* la cómica adapta su discurso en relación a la situación comunicativa y al público asistente. De hecho, en ocasiones, la monologuista hace partícipe a los miembros de la audiencia del monólogo y genera un diálogo directo con ellos, es decir, el público responde con comentarios a las intervenciones de la monologuista. En consecuencia, la cómica debe continuar su discurso adecuando el material a las respuestas que recibe, con el objetivo de que parezca que el acto comunicativo es totalmente improvisado y de que la audiencia se sienta parte del espectáculo. A continuación, veremos la frecuencia (§7.3.1.) y las funciones que pueden tener este tipo de diálogos (§7.3.2.).

#### **7.3.1. Frecuencia de los diálogos directos con el público en el corpus**

En este apartado nos interesaremos por las secuencias del corpus en las que existe una retroalimentación del público mediante respuestas o comentarios a la intervención previa de la monologuista. Así pues, en estas secuencias humorísticas observaremos cómo la identidad de género y el humor se co-construyen entre la cómica y el público (Coates, 2007a). Siguiendo las ideas de

Schnurr y Chan (2011), los oyentes gestionan la relación de solidaridad con la cómica respondiendo a sus preguntas, repitiendo lo que la monologuista les pide, levantando la mano e, incluso, interrumpiendo el discurso con algún comentario.

En este sentido, el gráfico 8 muestra el número de secuencias en las que se produce el diálogo directo entre las cómicas y el público. Los resultados revelan que, en 113 secuencias, esto es, en un 22% de las secuencias humorísticas del corpus FEMMES-UP, se produce una retroalimentación directa con la audiencia. Se trata de un número bastante elevado teniendo en cuenta las características del género textual analizado. Sin embargo, estos datos se explicarían en relación al contexto comunicativo, ya que, al ser monólogos humorísticos representados en pequeños teatros y locales, la proximidad con el público y la informalidad de la situación propiciarían estos diálogos directos (Scarpetta y Spagnolli, 2009).

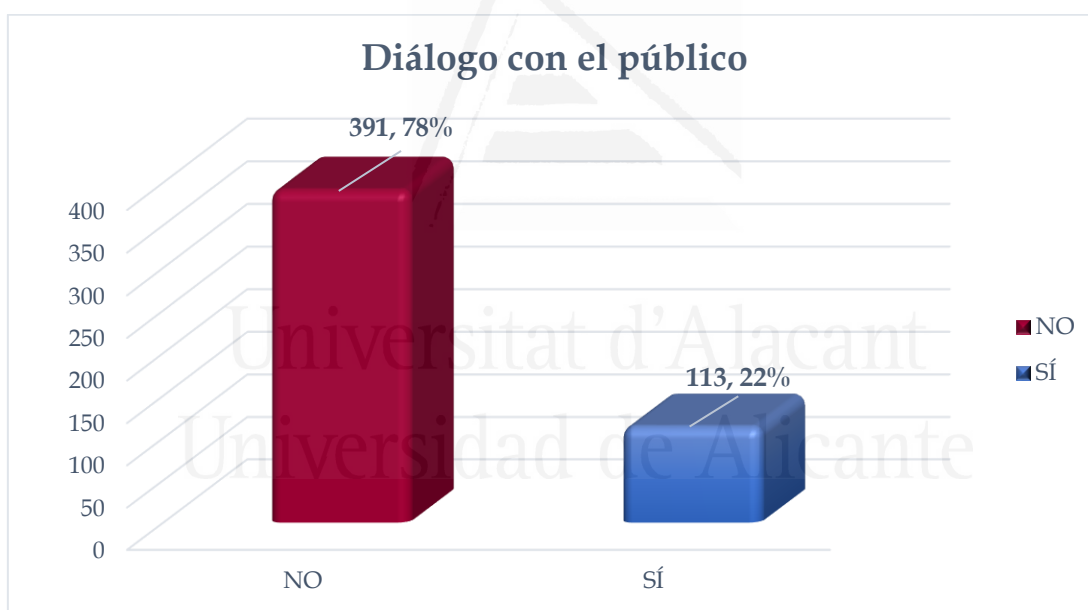


Gráfico 8 Porcentaje de diálogo directo con el público

No obstante, el porcentaje en el que las cómicas recurren al diálogo directo con el público en sus secuencias es significativamente dispar. Los motivos por los que el gráfico 9 refleja esta variedad de porcentajes se debería a razones como el estilo humorístico de cada cómica, la predisposición del público asistente a la actuación y sus características socioculturales, y la competencia metapragmática de la cómica para adaptar su discurso en relación con las respuestas de la



audiencia. Así pues, vemos cómo Patricia Sornosa sería la cómica que más alusiones directas al público realiza (en un 41,20% de sus secuencias), seguida de Patricia Espejo (37,50%), Virginia Riezu (35,90%) y Sil de Castro (32,40%). Mientras que, por su parte, Pamela Palenciano sería la monologuista que en menos ocasiones recurre a la participación del público (tan solo en el 5,70% de sus secuencias).

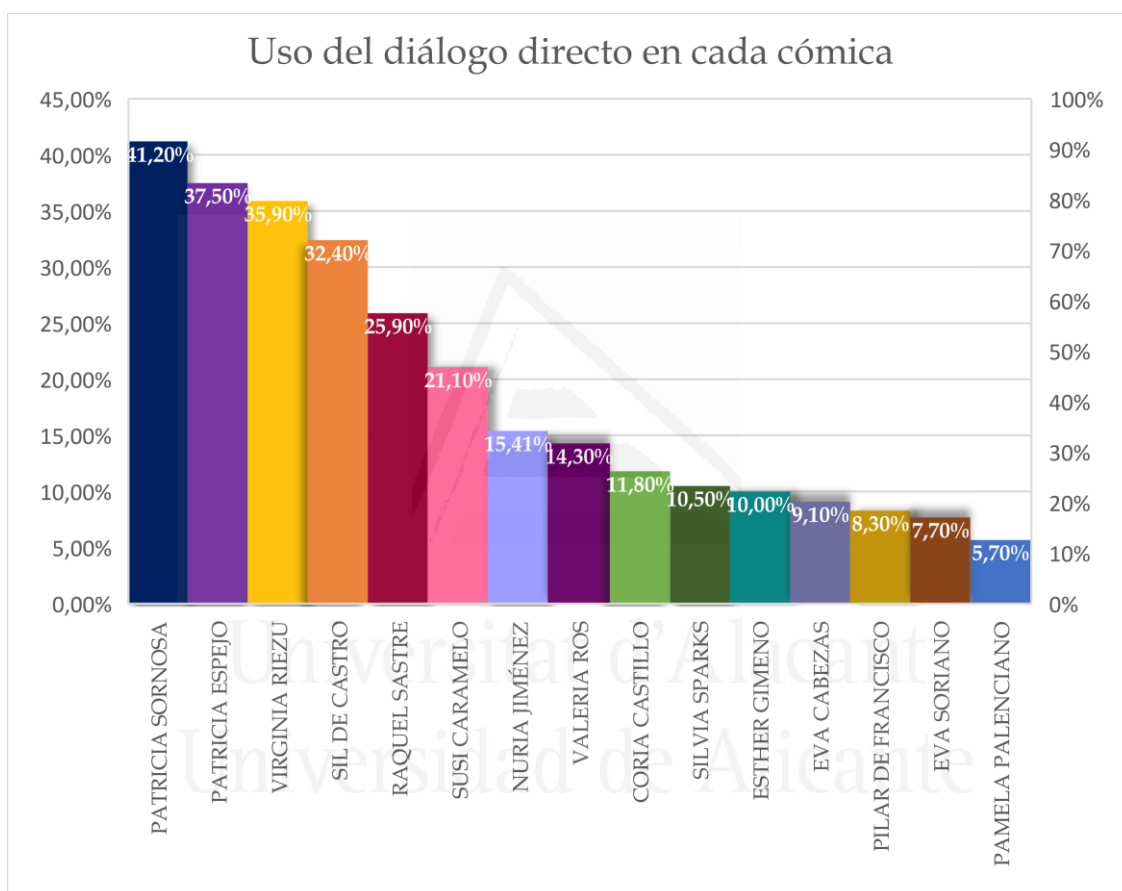


Gráfico 9 El diálogo directo en las secuencias de cada cómica

Por último, cabe señalar que durante el análisis de las secuencias en las que sucede un diálogo directo, hemos identificado tres funciones principales del diálogo – participación del público, comprobación del conocimiento compartido y fomento de la atención –, así como casos en los que es la audiencia la que toma la iniciativa e interrumpe a la monologuista.

En este sentido, la cómica promovería las respuestas y comentarios de la audiencia con el fin de que esta se sienta protagonista de la secuencia y parte importante del monólogo, para cerciorarse de que existe un conocimiento compartido entre la cómica y el público antes de empezar a tratar un determinado tema y con el objeto de mantener y fomentar la atención de la audiencia. Asimismo, hemos observado cómo en ocasiones no es la cómica quién fomenta la participación, sino que es el propio público el que decide intervenir e interrumpir el discurso de la monologuista para aportar alguna idea u opinión (Yus, 2016a). Así pues, hemos observado que en el 43% de los casos (48 secuencias) las monologuistas buscan la participación del público en la secuencia por medio de preguntas directas. Seguidamente, el segundo objetivo sería comprobar que la audiencia está familiarizada con el tema que va a tratar la cómica para que así puedan construir un espacio cognitivo mutuo y el efecto humorístico se desencadene con éxito; lo cual se cumple en el 27% de las secuencias. De igual modo, hemos visto cómo en el 24% de estos diálogos directos, las humoristas hacen preguntas al público con la intención de captar su atención —sobre todo, al inicio de una nueva secuencia humorística—. Finalmente, nos ha parecido interesante comentar que en 7 secuencias (6%) es algún miembro del público el que interrumpe a la monologuista y ella responde a su comentario.

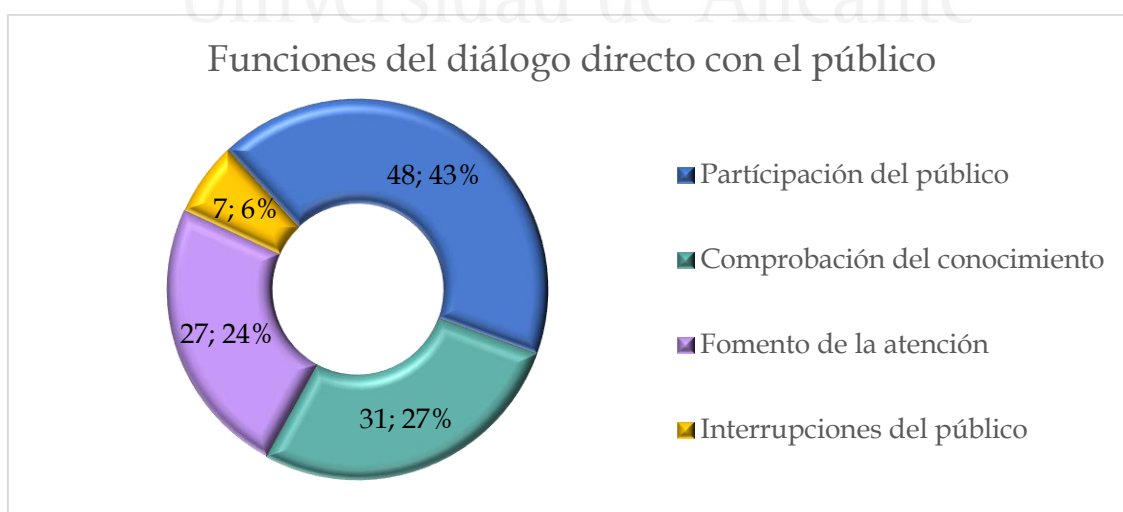


Gráfico 10 Funciones del diálogo con el público en las secuencias

### 7.3.2. Análisis cualitativo de las funciones del diálogo directo con el público

Siguiendo con esta última idea, hemos examinado secuencias del corpus FEMMES-UP en las que se produce un diálogo directo entre la monologuista y el público. En consecuencia, en este subepígrafe se analizan las diversas funciones de la retroalimentación con el público, así como la forma en la que la cómica se adapta a la situación comunicativa y a las respuestas de la audiencia, a través del *kairós*, para que el diálogo resulte humorístico; es decir, para co-construir el humor.

#### 7.3.2.1. Participación del público

Como hemos visto en el gráfico 10, en la mayor parte de las secuencias en las que las cómicas recurren al diálogo directo con el público, el objetivo principal es hacer a este partícipe de la secuencia. Para ello, les hacen preguntas que deben responder, les piden que repitan una determinada frase al unísono o entablan una conversación con un determinado miembro del público, al que recurren en varias ocasiones durante todo el monólogo a modo de *callback* o reincorporación. Esto último se observa claramente en el siguiente ejemplo en el que Pilar de Francisco señala a una persona del público y le hace partícipe de su discurso. De hecho, la sitúa como personaje principal de la historia y propicia que esta se sienta identificada con lo que la monologuista está relatando.

Ejemplo nº 36

**PILAR DE FRANCISCO:** yo era la hermana mayor↑ eso es un marrón// eeh no sé quién esa es de estas cosas que no sabes→si no has sido hermana mayor no sabees// ¿tú eres hermana mayor?/ claro es que es el sitio mira↑ en el escenario↑ iluminada↑/ eres CARNE para cómico/ hay un hermano pequeño que le ha dicho *ponte ahí que te van a hablar*

**PÚBLICO:** RISAS

**PILAR DE FRANCISCO:** ¿cómo te llamas? ¿cómo?

**MIEMBRO DEL PÚBLICO:** Fer

**PILAR DE FRANCISCO:** te habrá pasao Fer que tú sentías esa responsabilidad adolescente sobre todo de dar ejemplo ¿no?/ de tener que abrir el camino a los hermanos pequeños→ tú llegabas y te emborrachabas↑ llegabas tarde↑ desobedecías a tu madre↑/ cogías una botella la rompías en la mesa apuntando a tu padre y gritabas→ *eeh yo no pedí nacer*

**PÚBLICO:** RISAS

**PILAR DE FRANCISCO:** una superviviente amigos/ un aplauso para Fer por favor/ para ella

**PÚBLICO:** APLAUSO

**PILAR DE FRANCISCO:** ahí está→entre nosotros/ ahí esta

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia PF7**

En concreto, la cómica identifica a una persona que está a pocos metros del escenario e iluminada por los focos para utilizarla como personaje principal de su secuencia y entablar con ella un diálogo directo. De hecho, el efecto cómico se desencadena por medio del discurso directo, con el que la cómica sitúa a la persona del público como locutora, y, sobre todo, a través de la situación fantástica que la monologuista describe y adapta para que Fer, la persona del público, sea la protagonista.

Algo similar sucede en el ejemplo 37, en el que Virginia Riezu habla sobre las personas que actúan de puente entre dos relaciones amorosas y las denomina “chica puente”. La cómica pregunta si alguna ha vivido esta situación y se establece un diálogo con un miembro del público que se siente identificado.

Ejemplo nº 37

**VIRGINIA RIEZU:** hay muchas aquí ¿verdad? hay muchas/ no pasa nada todos hemos sido// Natalia tú has sido la primera que has aplaudido más fuerte ¿eh?/ ya no estás en ese momento presiento ((con mucha alegría)) ya no estás en chica puente ¿verdad?

**MIEMBRO DEL PÚBLICO:** pero yo me divertí↓ chica puente

**VIRGINIA RIEZU:** tú te divertiste/ ES MARAVILLOSO

**PÚBLICO:** RISAS

**VIRGINIA RIEZU:** pero porque tú sabías ya que era una chica puente/ lo estabas diciendo *voy a emprender este camino/ voy a ser chica puente*↓

**MIEMBRO DEL PÚBLICO:** sí

**VIRGINIA RIEZU:** muy bien/ puedes divertirme

**PÚBLICO:** RISAS

**VIRGINIA RIEZU:** PUEDES incl-hay gente más evolucionada que es Nataliaa→

**PÚBLICO:** RISAS

**VIRGINIA RIEZU:** yo me quedé un escalón más abajo/ no me divertí<sup>71</sup>/PORQUE me estaba confundiendo/ me estaba engañando quizá sí↓/ a mí misma

**PÚBLICO:** RISAS

**VIRGINIA RIEZU:** pero yo sé que hay gente Natalia que no llega a tu ADN

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia VIR59**

---

<sup>71</sup> Entre risas

En esta secuencia, Virginia Riezu fomenta la co-construcción de la identidad de género femenina y del humor mediante la conversación con un miembro del público. En concreto, observamos cómo la cómica apoya su discurso humorístico en las respuestas que le proporciona Natalia, el miembro del público involucrado en el diálogo, sobre las relaciones de pareja breves –rompiendo así con las ideas del amor romántico eterno—. En este sentido, la monologuista acomoda su texto para que la persona del público se sienta partícipe del monólogo. De hecho, podemos apreciar cómo, a través del *kairós*, Virginia Riezu gestiona las pausas, la entonación y la interacción con el público –el *timing*– para que parezca que se trata de algo totalmente improvisado e informal, pese a que la cómica hubiera planificado con antelación en su guion el realizar un diálogo con algún miembro del público sobre este tema. Asimismo, la comicidad de la secuencia se basa en el contraste entre el autohumor que realiza la monologuista y el elogio a las capacidades emocionales de la persona del público.

#### 7.3.2.2. *Comprobación del conocimiento*

Por otro lado, hemos visto cómo es también muy recurrente emplear el diálogo directo con el público para comprobar si este es conocedor del tema que se va a abordar en la secuencia humorística, ya que es una condición indispensable para que el efecto cómico se pueda lograr con éxito. Es por ello que, en ocasiones, las cómicas realizan una pregunta directa al público con el objetivo de confirmar que sí existe un conocimiento compartido entre estas y la audiencia, y así poder crear un espacio cognitivo mutuo durante el relato de la secuencia (Yus, 2016a).

En el ejemplo 38, Sil de Castro habla sobre el test de embarazo y formula dos cuestiones diferentes en relación con el sexo del público. Así pues, mientras que a las mujeres les pregunta si se han hecho un test de embarazo, a los hombres les pregunta si saben cuánto dura.

### Ejemplo nº 38

**SIL DE CASTRO:** ¿os habéis hecho alguna vez un test de embarazo?/ digo las chicas ¿eh?

**PÚBLICO:** RISAS

**SIL DE CASTRO:** ¿sa-sabéis cuánto dura un test de embarazo?/ los chicos digo

**PÚBLICO:** RISAS

**SIL DE CASTRO:** ¿cuánto dura?

hombre del público: dos o tres minutos

**SIL DE CASTRO:** estaría guay ¿eh?/ el otro día me dijo un señor *9 meses*/ digo *tú eres tonto*

**PÚBLICO:** RISAS

**SIL DE CASTRO:** dos tres minutos es lo que duraba antes/ yo cuando duraban tres minutos los tests de embarazo yo me hacía tests de embarazo a lo loco ¿eh?/ yo era cada día→ *aah dame test de embarazo venga damee otro test de embarazo*/ yo era casi todas las mañanas-yo era café cigarro y test de *embarazo*

**PÚBLICO:** RISAS

Secuencia SIC20

En la secuencia, Sil de Castro mantiene un diálogo directo con un hombre del público y pone de manifiesto el desconocimiento del sector masculino sobre estos temas. De hecho, la respuesta del hombre del público le sirve para desarrollar el resto de la secuencia y bromear sobre la asiduidad con la que la cómica usaba los tests de embarazo. Vemos cómo en el remate de la secuencia la monologuista deconstruye el refrán coloquial “café, cigarro y muñeco de barro” y lo sustituye por “test de embarazo”, desencadenando así las risas del público.

Por su parte, Eva Soriano inicia la secuencia ES9 preguntado al auditorio si conocen la aplicación *Tínder* para presentar el tema de la secuencia y comprobar que el público sabe de qué trata la aplicación.

### Ejemplo nº 39

**EVA SORIANO:** conocéis *Tínder*<sup>72</sup> ¿no?

**PÚBLICO:** sí

**EVA SORIANO:** hacen *sí*

**PÚBLICO:** RISAS

**EVA SORIANO:** mola↑ porque yo- a mí me gustaría hablar con el señor de *Tínder* para decirle que podrían hacerla igual que *tripadvisor*

**PÚBLICO:** RISAS

**EVA SORIANO:** claro↓/ que pusieran nota según

<sup>72</sup> Aplicación móvil para encontrar pareja.

**PÚBLICO:** [RISAS]

**EVA SORIANO:** [opiniones] de otros usuarios ¿sabes?

**PÚBLICO:** RISAS

**EVA SORIANO:** ¿qué no? molaría un montón/ tú vas pasando y ves→ Juan un 5↓ y que te lo desglose ¿sabes?/ cunnilingus un 8↓ empotramiento un 3↓

**PÚBLICO:** RISAS

**EVA SORIANO:** sería como el colmo de la deshumanización ¿no?/ o sea imagínate entrando en tu casa y tu madre en plan→ *eh tú ¿qué has sacao en el Tinder?*

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia ES9**

Tras la respuesta afirmativa del público, Eva Soriano repite, de forma ecoica, dicha respuesta para evaluarla y, posiblemente, implicar que muchos de los miembros del público conocen la aplicación porque son usuarios de esta. Además, el efecto humorístico se consigue también por medio de la comparación de la aplicación *Tínder* con *Tripadvisor*, con la que la cómica recrea una situación imaginaria en la que se deben valorar con nota los encuentros sexuales. En este sentido, la cómica construye con el público un espacio cognitivo mutuo en el que se proyectan esas ideas fantásticas, que el público es capaz de recrear puesto que conoce ambas aplicaciones móviles. Asimismo, el remate del chiste se desenlaza, por medio del discurso representado, cuando se simula el conocido momento en el que las madres preguntan por las notas escolares, trasladando dicha situación a *Tínder*.

#### 7.3.2.3. Fomento de la atención

Otro de los motivos por los que las cómicas intercambian algunas palabras con el público es para mantener y aumentar la atención del público. En nuestro corpus hemos visto cómo las monologuistas realizan preguntas de control de contacto o piden a los miembros del público que levanten la mano si se sienten identificados con lo que describe la cómica, con la intención de captar su atención del público durante los próximos minutos. Asimismo, este tipo de preguntas también les predispone a escuchar el monólogo y situarse en modo humorístico (Zillman y Cantor, 1996; Attardo, 2002b; Dynel, 2008).

De este modo, en el ejemplo 40, Patricia Espejo les pregunta directamente a todos los miembros del público si creen en Dios, anima a levantar la mano a aquellos que tengan fe y espera unos segundos a que estos contesten para seguir con su monólogo.

Ejemplo nº 40

**PATRICIA ESPEJO:** ¿creéis en Dios? vamos a meternos en otro↓ vamos a profundizar// ¿creéis en Dios?/ vamos a levantad la mano la gente que crea en Dios<sup>73</sup>// bien↓ yo también creo en Dios a lo mejor no en el Dios de la Iglesia Cristiana

**Miembro del público:** en algo en algo

**PATRICIA ESPEJO:** claro siempre tenemos el mismo conflicto/ creo en Dios/ no↓ no creo en ese Dios que nos han enseñado que a mí me han enseñado/ yo creo que Dios es un poco machista/ yo creo que las mujeres somos como la mula de Dios ¿no? que llevamos su mercancía ahí ¿no? como si Dios es un narcotraficante que se dedica a traer seres humanos al mundo ¿a través de quién? de ti/ nos gusta esa máquina de café en ese momento

**PÚBLICO:** RISAS

Secuencia PE29

En este fragmento vemos cómo la pregunta directa al público supone el inicio de la secuencia, de forma que la cómica consigue despertar la atención de la audiencia y, de hecho, un miembro del público no solo levanta la mano, sino que responde con un comentario a la cuestión. Tras este inicio, Patricia Espejo continua su discurso humorístico subversivo, en el que critica el machismo de la Iglesia y compara a las mujeres con una mula y a Dios con un narcotraficante para desencadenar el efecto humorístico. Sin embargo, las risas se desatan sobre todo cuando la cómica se adapta al contexto situacional e introduce en el monólogo un comentario sobre un ruido que está produciéndose en ese preciso momento.

En el caso del ejemplo 41, nos encontramos con el fragmento inicial de una de las secuencias de presentación del monólogo de Esther Gimeno. En este ejemplo, la cómica busca la atención del público en tres ocasiones durante su

---

<sup>73</sup> Algunos miembros del público levantan la mano.



primera intervención, por medio del marcador de control de contacto “¿eh?”, la pregunta de confirmación “¿a que sí?” y la pregunta dicotómica “¿sí o no?”.

Ejemplo nº 41

<p><b>ESTHER GIMENO:</b> gracias gracias→/ pero-pero sois facilones ¿eh? vosotros ¿a que sí?/ sois facilones ¿sí o no?</p> <p><b>PÚBLICO:</b> sí</p> <p><b>ESTHER GIMENO:</b> ay qué entusiasmo/ noo→ sois facilones porque se os ve que echáis la tarde con un anuncio de CCC<sup>74</sup> ¿verdad?/ <i>CCC mejora tu futuro con CCC</i> ¿no conocéis esa empresa de estudios a distancia?// a mí hay un anuncio de la radio que me encanta que dice→ <i>joe papá</i><sup>75</sup>- a ver esto no lo hace porque es la radio pero era por darle dramatismo ¿vale?</p> <p><b>PÚBLICO:</b> RISAS</p> <p><b>ESTHER GIMENO:</b> <i>joer papá mañana tengo una entrevista de trabajo y no te voy a poder ayudar en el bar</i>↑/ y le dice el padre→ <i>jo hijo desde que te has sacao la ESO con CCC</i> →(3’’)</p> <p><b>PÚBLICO:</b> RISAS</p> <p><b>ESTHER GIMENO:</b> me voy a tener que buscar un ayudante↓/ le digo <i>SÍ</i>↓ <i>un licenciado en derecho ¿no te jode?</i> (ENTRE RISAS)</p> <p><b>PÚBLICO:</b> RISAS</p> <p style="text-align: right;"><b>Secuencia EG2</b></p>
---

Una vez el público responde afirmativamente, la monologuista es consciente de que ha logrado captar el interés de su auditorio e inicia la secuencia humorística enlazando la respuesta de la audiencia con el tema del chiste. Además, vuelve a hacer otra pregunta al público para confirmar que conoce el tema sobre el que va a girar la broma –los anuncios de CCC–. El efecto humorístico de esta secuencia se alcanza por medio del discurso representado en el que la cómica simula el diálogo entre un padre y un hijo que se ha graduado con CCC y, sobre todo, el remate del chiste funciona con éxito gracias a la ocurrencia cómica con la que la monologuista contesta, de manera irónica, a las palabras de uno de los locutores.

#### 7.3.2.4. Interrupciones del público

Por otro lado, el contexto interaccional en el que se realizan las actuaciones también propicia que el público se sienta con la confianza para interrumpir a la

<sup>74</sup> Centro de cursos a distancia y online.

<sup>75</sup> Hace un gesto con el brazo

cómica y aportar alguna idea o comentario a la secuencia humorística (Rao, 2011; Adetunji, 2013). Este tipo de interrupciones serían otra de las formas en las que el público puede entablar un diálogo directo con la monolguista. En este sentido, las monolguistas son conscientes de que la audiencia puede intervenir en cualquier momento y que, por tanto, deberán incorporar su aportación al espectáculo para lograr con éxito el efecto cómico. En este sentido, resultan muy interesantes este tipo de intervenciones, ya que obligan a la cómica a demostrar sus técnicas de improvisación y su capacidad para responder de forma humorística a dicha interrupción. Asimismo, cabe señalar que uno de los factores por los que se producen estas interrupciones sería por el manejo de los tiempos, es decir, la forma en la que la cómica controla las pausas y la entonación puede favorecer que el público decida tomar el turno e intervenir (Schwarz, 2010).

En el siguiente ejemplo, vemos cómo un miembro del público – varón – se siente aludido por el comentario dirigido al sector masculino del público que realiza Nuria Jiménez sobre el crecimiento del pecho y responde proporcionando una alternativa a la idea de la cómica.

Ejemplo nº 42

**NURIA JIMÉNEZ:** chicas/ no dejéis que nadie diga tetas caídas ¿vale?/ (( )) a ver cada teta tiene su forma- esto va más para los hombres que para las chicas/ cada teta tiene su forma y además la forma de esta y cómo terminan cayendo depende de cosas muy distintas ¿vale?/ desde la carga genética de esa persona/ sus hábitos↓ si hace deporte↓ si no↓ lo que come↓ si ha sido madre varias veces o nunca ¿vale?/ entonces solo aceptemos que nos digan tetas caídas cuando literalmente haya que levantarlas del suelo ¿vale?

**PÚBLICO:** RISAS

**NURIA JIMÉNEZ:** si alguna vez conocéis a una mujer a la que las tetas le crecen hacia delante y no hacia abajo/ estáis en la luna chicos

**PÚBLICO:** RISAS

**Miembro del público:** tetas operadas

**NURIA JIMÉNEZ:** tetas operadas y en la luna/ porque las operadas también ceden

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia NJ7**

Se trata de una secuencia de humor subversivo en la que la monolguista intenta romper con un prejuicio físico relacionado con el pecho femenino y

bromea con el sector del público masculino, por medio de una ocurrencia cómica sobre la gravedad física; deduciendo que, si observan que el pecho femenino crece hacia delante, es que están en la luna. En este momento, un miembro del público comenta que puede haber otras razones como la cirugía plástica y, de manera magistral, Nuria Jiménez incorpora la respuesta del público a su siguiente intervención para cerrar la secuencia de manera hilarante.

Por último, en la siguiente secuencia vemos cómo una persona del público – mujer – interrumpe a Patricia Sornosa al inicio de la secuencia para bromear sobre un hecho sucedido anteriormente en el monólogo.

Ejemplo nº 43

**PATRICIA SORNOSA:** y escribo chistes también/ básicamente me dedico a eso

**Miembro del público:** sí porque bandas sonoras→

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** ¿estás queriendo decir que he desafinado?

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** te reviento ¿eh?

**PÚBLICO:** [RISAS]

**PATRICIA SORNOSA:** [te hundo el pecho ¿eh?]

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** va↓ es broma/ no te hundiría el pecho/ pero un par de hostias no te las quitaba nadie

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia PS7**

En este ejemplo vemos cómo la interrupción de la persona del público pretende situar a la monologuista como blanco de la burla. Así pues, la cómica responde a dicho comentario empleando un estilo humorístico agresivo en el que no hay riesgo de ofensa, ya que todos los participantes de la comunicación están en modo humorístico e infieren que la actitud de la monologuista es puramente humorística. Asimismo, esta agresividad que muestra Patricia Sornosa está asociada al discurso masculino; de este modo, la cómica rompe con los roles de género asociados a la feminidad y, por tanto, sería otra muestra en la que se refleja con claridad la construcción discursiva de la identidad de género en el monólogo humorístico.

#### 7.4. Recapitulación

En este capítulo hemos analizado diversas características del monólogo humorístico subversivo que fomentan la deconstrucción de la identidad de género femenina, impuesta por la sociedad patriarcal, así como el empoderamiento discursivo para reconstruir una identidad femenina alternativa desde el escenario. En concreto, hemos examinado cómo la temática de los monólogos, el objeto de burla empleado y la capacidad de la monologuista para adaptar el discurso en relación a las respuestas del público contribuyen a la transgresión de los roles y estereotipos de género normativos y, por lo tanto, a la manifestación de una resistencia feminista.

En primer lugar, se han estudiado cuáles son los temas principales del corpus FEMMES-UP y su relación con la identidad que construye la cómica en el escenario. Así pues, hemos visto cómo los asuntos relacionados con el sexo (14,09%) y aspectos sobre las relaciones de pareja (9,45%) son los temas más recurrentes, seguidos por temáticas relacionadas con el físico (4,37%), el peso (3,77%), la belleza (3,17%), la edad (3,17%) y la maternidad (3,17%). Curiosamente, estos últimos cinco asuntos abordan aspectos principalmente de la identidad femenina, y pese a que los bloques del sexo y las relaciones de pareja tratan temas que atañen a ambos sexos, estos se presentan desde una perspectiva femenina –la de la cómica–. Además, estos datos han sido corroborados por medio del programa estadístico para el análisis de corpus MAXQDA, con el que hemos extraído las palabras que aparecen con más asiduidad en el cómputo global de textos.

Seguidamente, nos hemos centrado en aquellas temáticas del corpus que conceptualizan diferentes realidades tabuizadas. En aras de identificar y analizar de manera objetiva las secuencias que abordan tabúes, hemos aplicado la propuesta de Allan y Burridge (2006), aplicada a la comedia en el trabajo de Bucaria y Barra (2016), para así distinguir la conceptualización del tabú que se realiza en el humor negro, el humor relacionado con el sexo y los órganos genitales, el humor escatológico, el humor étnico y racial, y el humor blasfemo.

Así pues, hemos identificado que el tabú aparece en un 32% del total, esto es, en el discurso de 162 secuencias del corpus. Nos parece interesante señalar que además de los tabúes señalados en la propuesta de Allan y BurrIDGE (2006), nos hemos encontrado con otros relacionados con la manifestación de identidades sexuales no normativas –principalmente la bisexualidad-, los abusos –prostitución, pederastia, etc.- y las adicciones a sustancias ilegales. Ahora bien, también es necesario precisar que no todas las monologuistas recurren al empleo de tabúes para romper con determinados conceptos o prejuicios. En concreto, nos hemos encontrado con monologuistas que promueven en mayor medida la transgresión de estigmas y tabúes, mientras que otras realizan una subversión más sutil o general. Finalmente, en este subepígrafe hemos analizado cualitativamente en diferentes secuencias del corpus las funciones de la comunicación ortofemística, eufemística y disfemística que usan las cómicas cuando abordan un tema tabú.

En segundo lugar, se han analizado los objetos de burla más recurrentes en el corpus y la frecuencia con la que se ataca a cada uno de estos. Los resultados demuestran que las cómicas analizadas normalmente dirigen sus críticas a un individuo en particular y hacia sí mismas (en el 27,58% y 26,19% de los casos respectivamente); aunque también se ha evidenciado el ataque a determinados grupos sociales masculinos (13,49%), a situaciones de injusticia social (12,70%), a la ideología patriarcal (8,93%), a la sociedad en general (3,57%), e incluso hacia grupos de su propio sexo (4,37%), a la audiencia (2,18%) y a la iglesia como grupo social (0,99%). Al atacar a un individuo en concreto, situado en el exogrupo, la cómica genera una tensión entre el sentimiento de distanciamiento del objeto de la crítica y el sentimiento de afiliación con los sectores del público que pertenecen al endogrupo. Por este motivo, el ataque a una persona en particular está relacionado con temas como la política, el trabajo o la violencia de género, puesto que con ellos se critica a un determinado individuo que no pertenece al endogrupo de la cómica. Por otra parte, hemos observado que el autohumor se asocia a temáticas relacionadas con la identidad de género femenina como el físico, el peso, la edad o los trastornos psicológico. En este sentido, a través del

estudio de las diferentes secuencias del corpus en las que se realiza un humor autodespreciativo, hemos ahondado en las funciones que tendría este tipo de autohumor. En conclusión, la monologuista se sitúa como objeto de burla para promover el efecto cómico, proteger su imagen, para desafiar las estructuras de poder, para transgredir o perpetuar determinados estereotipos y para promover la adhesión y connivencia con el público.

En tercer y último lugar, hemos examinado las secuencias en las que las monologuistas mantienen un diálogo directo con los miembros del público y cómo, a través del *kairós*, las cómicas muestran una capacidad para adaptar su discurso a las respuestas de la audiencia manteniendo la hilaridad y logrando un efecto cómico. En concreto, estos diálogos directos se producen en 113 secuencias, es decir, en el 22% del total del corpus FEMMES-UP. Este porcentaje vendría motivado por el contexto comunicativo de las actuaciones, ya que, la proximidad con el público y la informalidad de la situación propician estos diálogos directos. Por tanto, hemos defendido que el diálogo de estas secuencias fomenta la co-construcción de la identidad de género femenina y del humor. Sin embargo, no todas las cómicas manejan el *kairós* de la misma manera, ya que ello depende del estilo humorístico de cada monologuista, de la predisposición del público asistente a la actuación, de las características socioculturales de la audiencia y de la competencia metapragmática de la cómica para adaptar su discurso en relación con las respuestas de la audiencia. Así pues, las cómicas que realizan más alusiones directas al público serían Patricia Sornosa (en un 41,20% de sus secuencias), seguida de Patricia Espejo (37,50%), Virginia Riezu (35,90%) y Sil de Castro (32,40%). Finalmente, el análisis cuantitativo y cualitativo nos ha llevado a concluir que las cómicas promoverían las respuestas y comentarios de la audiencia con el fin de que esta se sienta protagonista de la secuencia y parte importante del monólogo, para asegurarse de que existe un conocimiento compartido entre la cómica y el público antes de empezar a tratar un determinado tema, y con el objeto de mantener y fomentar la atención de la audiencia. Además, hemos observado cómo en ocasiones no es la cómica quien fomenta la participación, sino que, debido al control de los tiempos y las pausas,

el propio público se siente en la disposición de intervenir e interrumpir el discurso de la monoliguista para aportar alguna idea u opinión



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

## CAPÍTULO 8. Análisis de las estrategias retórico-pragmáticas con función humorística

---

En este capítulo estudiaremos las estrategias del monólogo humorístico subversivo que tienen como fin principal desencadenar con éxito el efecto cómico en la audiencia y la relación de estas técnicas retórico-pragmáticas con la construcción de la identidad de género femenina. Así pues, en primer lugar, analizaremos el funcionamiento de las anécdotas humorísticas (§8.1.), para, en segundo lugar, observar la relevancia del contenido fantástico en el corpus analizado y comparar su frecuencia de uso con el de la anécdota (§8.2). A continuación, se estudiará el uso de los chistes enlatados –metahumor– en los monólogos humorísticos recogidos, con el objetivo de delimitar su trascendencia (§8.3). En cuarto lugar, investigaremos el papel de las reincorporaciones como estrategia retórico-pragmática (§8.4) y, por último, situaremos bajo escrutinio el manejo de las pausas y de los elementos prosódicos, esto es, el *timing* (§8.5).

### 8.1. El relato de anécdotas en el corpus FEMMES-UP

La narración de anécdotas divertidas o graciosas es una estrategia discursiva, propia del humor conversacional (Graeven y Morris, 1975; Dynel, 2009c), que se emplea con fines puramente retóricos y humorísticos en la comedia en vivo (Hay, 1995; Holmes y Marra, 2002; Barcelona, 2003). No obstante, esta estrategia humorística ha recibido también la atención de los investigadores interesados en el análisis del discurso desde una perspectiva de género, ya que se observan diferencias interesantes en el uso de las anécdotas por parte de ambos sexos. De acuerdo con Crawford y Gressley (1991), Holmes (2006) y Coates (2014), en la producción de enunciados humorísticos, las mujeres recurren con mayor frecuencia a la narración de anécdotas divertidas sobre situaciones graciosas que les han sucedido a ellas o a algún conocido, mientras que los hombres tienden a contar más chistes enlatados.

En este sentido, las anécdotas personales que relatan las cómicas durante su actuación sería una de las formas de construir la personalidad cómica en el



escenario, ya que, pese a que en ocasiones algunas de estas anécdotas describen situaciones irreales, normalmente, revelan cierta información personal de las cómicas. Por otro lado, el hecho de que las monologuistas compartan sus anécdotas con el público fomenta el refuerzo de la solidaridad grupal y del sentimiento de comunidad con este, puesto que permite a los miembros de la audiencia conocer algunos aspectos autobiográficos de la cómica e, incluso, sentirse identificado con algunas de las situaciones. Además, esta estrategia humorística, empleada en el monólogo subversivo, promovería también la verosimilitud en el discurso.

### 8.1.1. Frecuencia de uso en el corpus FEMMES-UP

Pese a que el empleo de la anécdota tenga fines principalmente humorísticos, esta estrategia está asociada a otras propias del monólogo humorístico subversivo, como pueda ser el discurso representado. De hecho, de las 251 secuencias en las que se recurre al relato de anécdotas, en 211 aparece el uso del discurso representado, por medio del estilo directo; esto es, en el 83,66% de los casos.

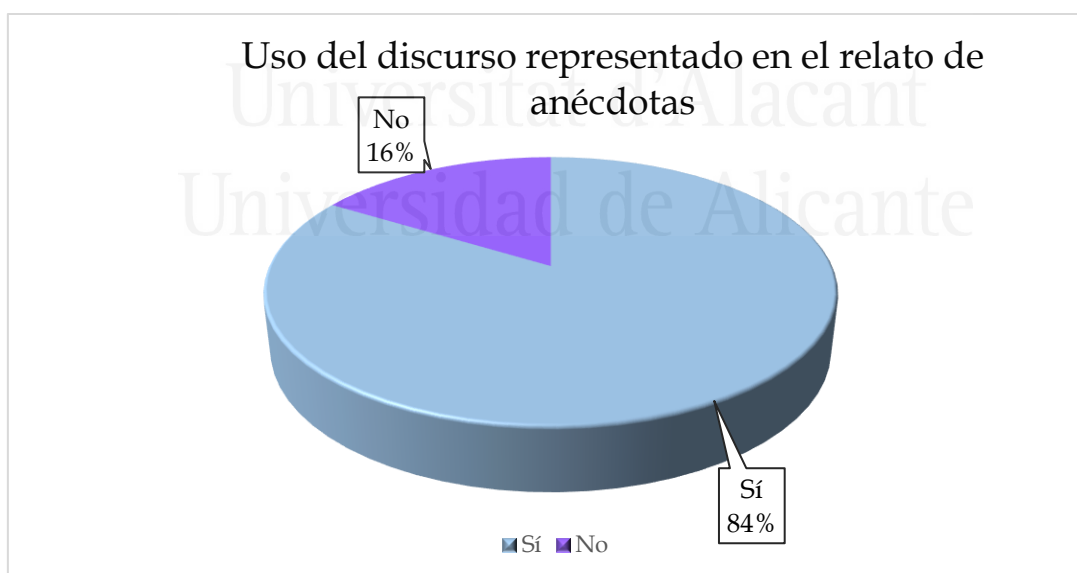


Gráfico 11 Porcentaje del discurso representado en el relato de anécdotas

En este sentido, el alto porcentaje que muestran estos resultados se debe a que la recreación de diálogos en estilo directo durante la narración de la anécdota sirve para imprimir veracidad al relato (Dynel, 2017) y, sobre todo, para facilitar

que los oyentes representen dicha situación en su espacio mental y, por tanto, infieran el humor de la anécdota. Asimismo, nos parece interesante señalar que la expresión temporal *el otro día* es una de las formas más comunes para empezar a narrar una anécdota y, concretamente, aparece repetida en 55 ocasiones dentro del corpus FEMMES-UP.

### 8.1.2. Análisis cualitativo del papel de la anécdota humorística

En lo que sigue, se ejemplificará lo expuesto en las líneas anteriores por medio de diversas secuencias extraídas del corpus FEMMES-UP. En ambas muestras, las cómicas relatan anécdotas de situaciones, reales o ficticias, con el objetivo de generar la comicidad entre el público.

En la primera secuencia (ejemplo 44) Sil de Castro cuenta una situación que le sucedió hace unos días durante una de sus actuaciones cuando la cómica incitó al público a que le insultara.

Ejemplo nº 44

**SIL DE CASTRO:** no no de mal rollo ¿eh?/ pero ¿sabéis eso típico de *ay qué hija de puta ay qué cabrona* (( ))?/ insultos originales ¿vale? noo porque siempre queda el típico rezagado al fondo que dice *guarraa*/ eeh eso ya noo- algo original como *mameluca bobainas zarapastrosa* ¿mm?/ el otro día un señor en primera fila me dijo *pues te pareces a mi exmujer*

**PÚBLICO:** RISAS

**SIL DE CASTRO:** y le he dicho *pues a ver si me quedo con la casa*

**PÚBLICO:** RISAS

Secuencia SIC1

Como se puede apreciar, la cómica relata lo sucedido y emplea el estilo directo para situar a la persona del público como locutor de lo dicho –le insulta diciendo que se parece a su exmujer– y, de este modo, vemos cómo Sil de Castro representa también su contestación en estilo directo –“a ver si me quedo con la casa” como baza lúdica para contraatacar al insulto y desencadenar las risas del público.

Del mismo modo, en el ejemplo 45, Susi Caramelo recurre a la estrategia de la anécdota para proporcionar mayor realismo a su relato y evidenciar cómo se ha dado cuenta de que fuma demasiado cannabis.

## Ejemplo nº 45

**SUSI CAMELO:** no↓ pero en serio fumo muchísimos canutos ee yo no me había dado cuenta hasta la semana pasada porque de pronto estaba intentado enviarle un *whatsapp* a una amiga y joder! cuando me quise dar cuenta llevaba más de media hora decidiendo mi tono de moreno en el Emoji de like

**PÚBLICO:** RISAS

**SUSI CAMELO:** ¿sabes?<sup>76</sup>

**PÚBLICO:** RISAS

**SUSI CAMELO:** al final elegí el tono asiático/ me estaba dando un amarillaco que lo flipas

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia SC9**

Se trata de una anécdota humorística en la que la cómica habla de un hábito nocivo de su persona, rompiendo así con el estereotipo de feminidad, y que le sirve para fomentar el efecto cómico. En concreto, Susi Caramelo relata una situación en la que estaba utilizando la aplicación de mensajería instantánea *Whatsapp* y desencadena las risas del público al situarse como objeto de burla y exagerar sobre su estado de enajenamiento. De este modo, la monologuista logra con éxito rematar la secuencia humorística cuando establece una conexión entre el marco cognitivo del color amarillo, asociado al color de la tez como síntoma del consumo de drogas, y el color del emoticono asiático de *Whatsapp*.

## 8.2. Recreación de situaciones fantásticas o imaginarias en el corpus FEMMES-UP

En contrapartida a la narración de anécdotas personales, estaría el relato de situaciones imposibles o inverosímiles, con las que la monologuista busca ampliar el espacio cognitivo de la audiencia para que esta recree dicha situación incongruente y se generen las risas en el auditorio. De hecho, siguiendo la propuesta de Hay (1995: 69), la fantasía es una estrategia que supone la construcción colaborativa de escenarios o eventos imaginarios con un fin puramente humorístico. En la comedia en vivo, esta co-construcción de situaciones fantástica es menos perceptible, ya que el público tan solo participa

---

<sup>76</sup> Entre risas.

por medio de las risas, con las que muestra una aceptación ante lo dicho, o, en ocasiones, a través de sus comentarios evaluativos.

En relación con la construcción de la identidad de género, la estrategia de la fantasía le puede servir a las cómicas para afrontar determinadas situaciones de injusticia y opresión, ya que, durante la narración de estos hechos fantásticos, las monologuistas presentan situaciones alternativas a la realidad. Así pues, defendemos que el uso de la fantasía humorística estaría relacionado con el humor resiliente o de afrontamiento – *coping humour*– (Ruiz Gurillo y Linares Bernabéu, 2020).

### 8.2.1. Análisis cuantitativo de los datos en relación con la fantasía

El siguiente gráfico demuestra cómo los porcentajes del objeto de crítica o burla en las secuencias en las que se emplea la fantasía varía notablemente con respecto al total de corpus que hemos visto en §7.2.

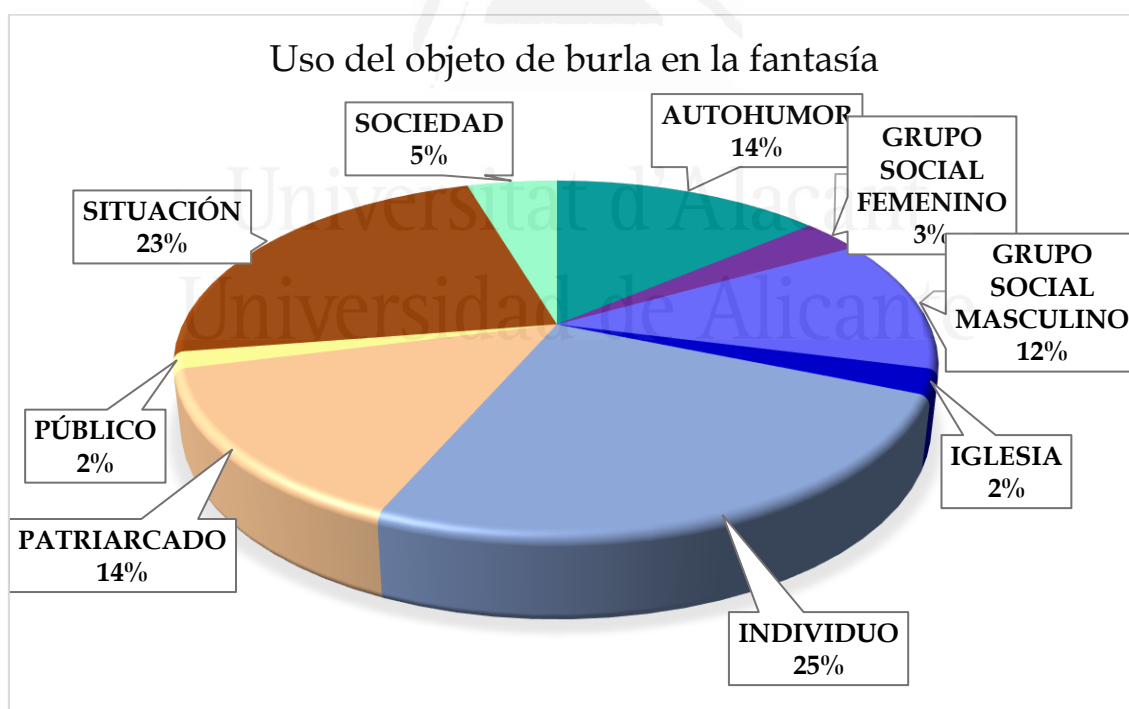


Gráfico 12 Porcentajes de objeto de burla durante el uso de la fantasía

En las 131 secuencias en las que las cómicas recurren a la estrategia del relato de situaciones imaginarias o fantásticas, observamos que mientras que el porcentaje hacia un determinado individuo se mantiene como el más frecuente

(25%), el autohumor disminuye (del 26,19% en el total del corpus a un 14%) en favor del aumento de la crítica hacia situaciones de injusticia (del 12,70% a un 23%) y hacia el patriarcado como realidad social (del 8,93% a un 14%).

Por otro lado, los datos revelan que el uso de la fantasía es significativamente menor que el de la anécdota, ya que esta se usa tan solo en el 25,99% del corpus, mientras que las anécdotas, en el 49,80%, y la descripción o comentario de otras situaciones de la actualidad social<sup>77</sup>, en el 27,18% del total. Ello se debe a que el monólogo humorístico subversivo es un género textual que aborda temáticas afines con el público y busca conectar con este, haciendo que se sienta identificado con dichos temas, cosa que no facilita la recreación de situaciones imaginarias.

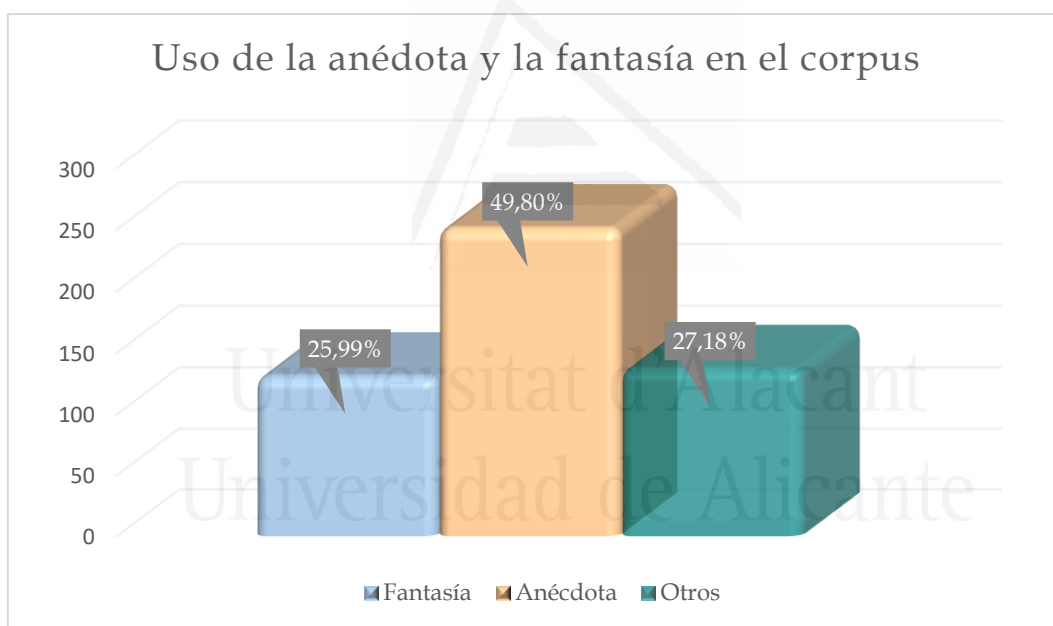


Gráfico 13 Comparación del uso de la anécdota y la fantasía en el corpus

### 8.2.2. La verdad encubierta por medio de la fantasía humorística

El uso de la fantasía como estrategia retórico-pragmática en el monólogo humorístico subversivo podría servir a las cómicas para presentar su opinión sobre una determinada realidad, encubierta por la situación imaginaria y, de este

<sup>77</sup> Normalmente, las cómicas encuentran alguna noticia de actualidad o algún hecho cotidiano y lo introducen en su discurso para mostrar la absurdidad del hecho o de la situación (Double, 2017).

modo, proteger su imagen y divertir al público (Mock, 2012), como veremos en el análisis de los siguientes ejemplos.

En la primera secuencia, Pamela Palenciano representa una situación ficticia en la que dos jóvenes se sienten intimidados por un grupo de chicas. De este modo, siguiendo la propuesta de Bing y Scheibman (2014) sobre la combinación de espacios mentales en el humor de género, la monologuista traslada la información del marco conceptual de acoso al contexto masculino, creando un nuevo significado y una realidad alternativa que genera las risas del público.

Ejemplo nº 46

**PAMELA PALENCIANO:** *miira la violencia no se puede combatir así/ vamos a generar una estrategia/ os voy a dar un consejo/ cuando vayáis por la calle y veáis un tío o un grupo de chicos- uy perdón o sea digo chicas porque asumo que ningún chico sufre esto↓/ estoy generalizando ¿verdad? porque hay alguno que al ir por la calle solo o con sus colegas↑ al ver a una tía o a un grupo de tías ha dicho *hostia Juan yo por ahí no paso**

**PÚBLICO:** RISAS

**PAMELA PALENCIANO:** *la rubia te está mirando el paquete Juan*

**PÚBLICO:** RISAS

**PAMELA PALENCIANO:** *Juan que la rubia nos quiere violar a los dos/ que no que no que no que yo por ahí no paso*

**PÚBLICO:** RISAS

**PAMELA PALENCIANO:** *hombressilenciados.org (())*

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia PP21**

Así pues, se aprecia un tipo de un humor resiliente, en el que la recreación de la situación humorística imaginaria ayuda a visibilizar el problema y a poder sobrellevar la realidad. Durante la dramatización de la escena, la monologuista emplea el discurso directo para poder dar voz a los personajes masculinos, que actúan como locutores. En este sentido, observamos cómo los personajes muestran un estilo de habla que no corresponde con el prototipo masculino, ya que la intención de la monologuista es combinar los sentimientos y expresiones que expresan las mujeres en este tipo de situaciones con la identidad masculina

para, de este modo, manifestar la absurdidad de la escena y provocar un efecto cómico.

Por su parte, en el ejemplo 47, Esther Gimeno bromea sobre la represión franquista y describe una situación fantástica sobre cómo vivió ella aquella época siendo un bebé.

Ejemplo nº 47

<p><b>ESTHER GIMENO:</b> 28 de septiembre del 75/ yo viví DOS MESES con Franco/ las pasamos putas↓ <b>PÚBLICO:</b> RISAS <b>ESTHER GIMENO:</b> ESO EL QUE NO LO HA VIVIDO NO SABE LO QUE ES <b>PÚBLICO:</b> RISAS <b>ESTHER GIMENO:</b> estaba todo prohibido/ no me dejaban hacer nada/ un ambiente de represión→ <b>PÚBLICO:</b> RISAS <b>ESTHER GIMENO:</b> ilegalizaron el chupete↑/ a partir de las 10 de la noche no se podían comprar potitos y las enfermeras de la maternidad nos dormían cantándonos el cara al sol <b>PÚBLICO:</b> RISAS <b>ESTHER GIMENO:</b> la versión infantil→ caracol col col saca los cuernos al SOL <b>PÚBLICO:</b> RISAS Y APLAUSOS <b>ESTHER GIMENO:</b> unas rozaduras aquí de correr delante de los grises en pañales <b>PÚBLICO:</b> RISAS <b>ESTHER GIMENO:</b> oye/ años durísimos ¿eh? // el año 69 en este país no existió/ se lo saltaron↓ hombre si no imagínate el brindis de año nuevo Paquito Franco↑ yy su mujer la collares→ <i>Paquito viva el 69↑ clíin/</i> y el otroo→ <i>españoles- quítame eso de la cara guarra/ pff<sup>78</sup></i> <b>PÚBLICO:</b> RISAS</p>	<b>Secuencia EG27</b>
---	-----------------------

En este ejemplo, la monologuista encubre su opinión sobre Franco y la dictadura a través de la fantasía para poder así reírse del dictador sin generar ningún tipo de controversia. Además, la recreación fantástica de la represión, en la que traspasa aspectos de los años de dictadura — los grises, el cara al sol, etc. — al marco conceptual de la infancia, desencadena el efecto cómico entre el público y sirve también para sobrellevar y afrontar el pasado. Además, en el remate del chiste, la cómica conceptualiza el tabú del sexo oral a través de la comunicación eufemística, puesto que alude a dicha práctica por medio del número 69, y sitúa

<sup>78</sup> Hace como si se quitara un pelo de la boca

como personajes principales a Franco y a su mujer, con el objetivo de ridiculizarlos y debilitar el poder que tuvieron en la sociedad.

### 8.3. Introducción de chistes dentro del monólogo humorístico (Metahumor)

Por otro lado, el uso de metahumor, por medio de chistes enlatados, acertijos o *one-liners* (Chiaro, 1992), es una estrategia que sirve a las monologuistas para realizar la transición entre dos secuencias humorísticas, o bien, para asegurarse el efecto cómico si la secuencia previa ha resultado fallida. De hecho, los chistes enlatados suelen utilizarse en determinadas ocasiones durante la parte central de la actuación, nunca a modo de apertura o cierre del monólogo humorístico (Rutter, 1997: 169).

#### 8.3.1. Frecuencia del metahumor en el corpus FEMMES-UP

Sin embargo, los resultados demuestran que la inserción de chistes enlatados dentro del monólogo como estrategia para provocar las risas y aplausos del público no es demasiado relevante en el corpus FEMMES-UP. De hecho, tan solo se han anotado 20 secuencias en las que se recurre a la estrategia de metahumor; esto es, en un 4% del total de secuencias del corpus.

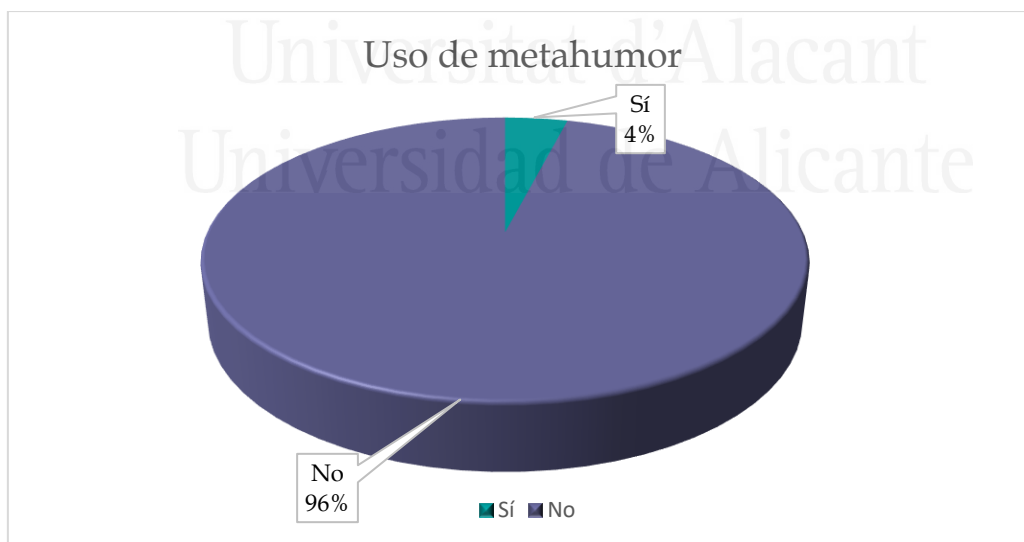


Gráfico 14 Porcentaje de secuencias en las que aparece metahumor

Este escaso número de chistes dentro de las secuencias humorísticas analizadas no es sorprendente ya que, como se ha señalado previamente, diversas investigaciones han demostrado que son los hombres los que emplean



más este tipo de género humorístico, mientras que las mujeres prefieren relatar anécdotas o historias personales ocurrentes o graciosas (Crawford y Gressley, 1991; Holmes 2006; Coates, 2014). Por tanto, el dato apoya esta idea sobre el uso que hacen las mujeres de chistes enlatados.

### 8.3.2. Análisis del metahumor en el corpus FEMMES-UP

Siguiendo la propuesta de Yus (2012), los chistes analizados en las siguientes secuencias (ejemplo 48 y 49) son intencionados, es decir, tienen la finalidad de hacer reír a los oyentes, son enlatados –no espontáneos–, y están basados en diferentes indicadores y marcas humorísticas que colaboran en que el oyente infiera el mensaje humorístico (Ruiz Gurillo, 2012) y las implicaturas que se derivan de este.

El fragmento que a continuación presentamos pertenece al remate de la secuencia RS7, en la que Raquel Sastre recurre a un chiste enlatado para asegurarse el desenlace cómico en el cierre. La cómica aborda un tema tabú, como es la tetraplejia, y recurre a la polisemia de la palabra *vegetal* para conceptualizar dicha realidad de forma eufemística.

Ejemplo nº 48

**RAQUEL SASTRE:** vamos a ver si os gusta el humor negro/ ¿vosotros sabéis por qué Hannibal Lecter se comió a Ramón Sampedro? porque el médico le recomendó una dieta rica en vegetales

**PÚBLICO:** RISAS Y APLAUSOS´

**Secuencia RS7**

La humorista crea el chiste teniendo en cuenta las posibles interpretaciones e inferencias que realizará su público durante el proceso de comprensión del mensaje humorístico (Yus, 2012: 294). De este modo, la cómica confía en que sus oyentes procesen la implicatura de que Hannibal Lecter es caníbal y que Ramón Sampedro estaba imposibilitado de cuello para abajo.

En esta misma línea, Sil de Castro introduce un chiste enlatado como transición entre la secuencia SIC3 y SIC5 para asegurarse de que el público está

en modo humorístico y promover el efecto cómico. En concreto, en el ejemplo 49 la monologuista cuenta un chiste en el que se reproduce un diálogo entre una anciana y una niña.

Ejemplo nº 49

**SIL DE CASTRO:** eeh este me lo contaron el otro día/ pero no sé si podré recordarlo porque no me hizo mucha gracia/ es una niña que está en el autobús y la niña pues no es guapa/ la niña la pobre pues es bastante fea ¿no? tiene como los dientes pa fuera→ los ojos así un poco bizcos (())// está la niña ahí en el autobús y sube una señora muy gorda y le dice la niña GORDAA/ y la señora como *aah* y la niña GORDAA/ *por favor/ GORDA DE MIERDA/* y le dice *pero niña no hables así que te va a castigar Dios hombre// ¿sí? y ¿qué va a hacer? ¿despeinarme?*

**PÚBLICO:** RISAS Y APLAUSOS

Secuencia SIC4

En este caso, observamos cómo durante la premisa del chiste la cómica aporta al oyente la información necesaria para que este pueda recrear la situación en su espacio cognitivo –contexto de la situación, rasgos físicos de los participantes, etc.–. Además, el empleo del discurso directo para la escenificación del diálogo fomenta que el público se ponga en situación y preste atención al chiste que está contando. Por último, el remate del chiste, que genera las risas y aplausos del público, vendría dado por la agudeza de la niña en su respuesta, a modo de pregunta retórica, con la que el público infiere la implicatura de que ya es suficiente castigo su aspecto físico.

#### 8.4. Estudio de las reincorporaciones o *callback* en el corpus FEMMES-UP

Por otro lado, en este análisis de las estrategias humorísticas es necesario estudiar una de las estrategias más comunes en el monólogo humorístico: las reincorporaciones. Como ya hemos mencionado en §5, las reincorporaciones –o *callbacks*– son una estrategia retórico-pragmática, basada en la referencia a algo que se ha mencionado previamente en la actuación o en la alusión a un miembro de la audiencia con el que se ha interactuado en una secuencia anterior (Chauvin; 2017; Double, 2017), que utilizan las cómicas para promover el humor. Ahora bien, de acuerdo con Helitzer y Shatz (2005: 247) estas reincorporaciones deben

hacer referencia a algo que se haya mencionado con no demasiada anterioridad, para que el público sea capaz de relacionar los contenidos (Helitzer y Shatz, 2005: 247).

Además, esta asociación conceptual que realiza el público, y con la que se promueven las risas, ofrece también cohesión y coherencia al discurso ya que, de esta forma, parece que las secuencias humorísticas están conectadas y que existe un hilo conductor en el discurso (Chauvin, 2017). En esta línea, Ritchie (2012: 121) comenta que se trata una estrategia muy efectiva para mantener al público tanto involucrado en el espectáculo como atento para lograr identificar la conexión entre las secuencias: “the audience are kept on their toes, realising and appreciating the cleverness of the set structure and the fact that the comedian has kept the joke going over a prolonged period of time” (Ritchie 2012: 121).

#### 8.4.1. Estudio cuantitativo del uso de las reincorporaciones

En particular, en el corpus de análisis se han identificado 70 secuencias en las que se recurre a la reincorporación como estrategia para liberar las risas del público, principalmente en el remate de la secuencia. Esto supone un porcentaje de un 14% sobre el total, cifra bastante comprensible, teniendo en cuenta que no es una estrategia a la que la cómica pueda recurrir en demasiadas ocasiones, puesto que resultaría repetitiva.

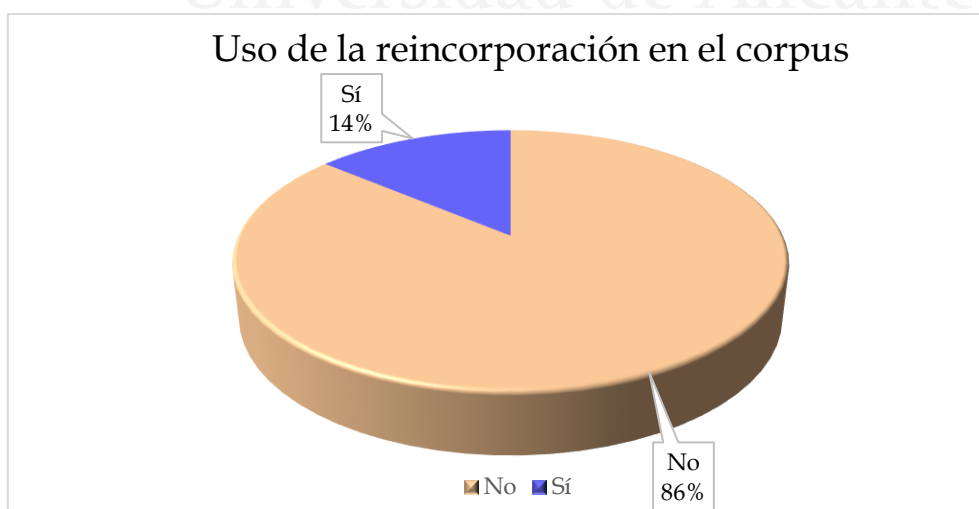


Gráfico 15 Porcentaje de secuencias en las que aparece la reincorporación

Asimismo, siguiendo la propuesta de Chauvin (2017), el autor diferencia entre las reincorporaciones basadas en el contenido (*content-based*) y las reincorporaciones basadas en una persona (*character-based*). Así pues, la primera tipología correspondería con aquellas reincorporaciones en las que la cómica inserta nuevamente alguna idea o comentario que se había tratado en otra secuencia previa de la actuación; mientras que la segunda consistiría en una técnica con la que la cómica recurre a los miembros del público –preferiblemente los de las primeras filas del teatro o la sala– y alude directamente a ellos en diferentes momentos del espectáculo, como ya hemos visto en el análisis del diálogo directo (§7.3). En este sentido, los datos revelan que el tipo de reincorporación más utilizado en el corpus FEMMES-UP es el que se basa en el contenido, puesto que aparece en 53 secuencias (75,71%); mientras que el que se basa en la alusión repetida a un miembro de la audiencia solo aparece en 17 secuencias (24,29%). Estos datos se podrían entender en relación con el análisis realizado en el capítulo anterior, ya que el bajo porcentaje de diálogos directos con el público no permite que se realicen demasiadas reincorporaciones basadas en individuos.

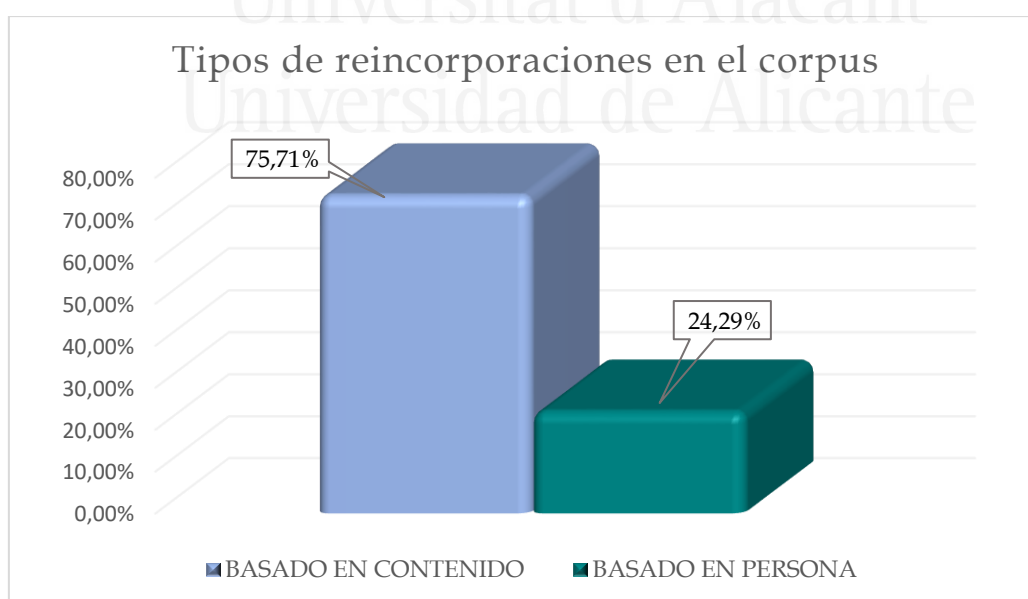


Gráfico 16 Porcentaje de los tipos de reincorporaciones en el corpus

#### 8.4.2. Análisis de las reincorporaciones basadas en el contenido.

Debido a que la mayoría de reincorporaciones reconocidas en el corpus se basan en la alusión a un contenido previo del monólogo, y tomando como referencia los trabajos de Rutter (1997) y Chauvin (2017), hemos identificado tres subtipos dentro de esta categoría: referencia temática, repetición de una expresión en otro contexto y reiteración de una frase o coletilla típica de la monologuista que suele enunciar en todas sus actuaciones.

##### 8.4.2.1. Referencia temática

Así pues, los primeros fragmentos del ejemplo 50 corresponden a una reincorporación temática en la que Susi Caramelo aprovecha que el chiste de la secuencia previa (SC8) ha funcionado de forma excelente, para reintroducirlo como gancho en la siguiente secuencia (SC9). En concreto, en la primera secuencia la cómica critica el acoso sexual y el uso de burundanga, situándose a ella como objeto de burla para asegurarse el efecto cómico mientras desafía esta realidad.

##### Ejemplo nº 50

**SUSI CAMELO:** creo que sois muchísimo mejor que los otros ¿sabéis los otros? ¿los burundangueros?/ estos tíos que van solos a la discoteca que parece que te van a echar burundanga en cuanto te gires y vayas a criticarlo con tu amiga/ me toca las narices el tema de la burundanga no lo puedo soportar/ no puedo soportar que alguien pueda decidir echar burundanga en mi copa y hacer de mí una sumisa sexual cuando con un *por favor*→

**PÚBLICO:** RISAS

**SUSI CAMELO:** una palabrita bien dicha

**PÚBLICO:** RISAS

**SUSI CAMELO:** el caso es que yo creo que me están echando burundanga en la copa todos los fines de semana porque dicen que con la mierda esta no te acuerdas de nada// y yo la verdad/ llevo sin recuerdos desde diciembre

**PÚBLICO:** RISAS

**SUSI CAMELO:** no me preguntes ni de qué año

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia SC8**

En este sentido, vemos cómo la cómica juega con los espacios discursivos de la *figura* y el *fondo*, puesto que presenta una actitud atacante y de protesta en

la premisa de la secuencia, la cual rompe en el remate al cambiar de actitud y de perspectiva, sorprendiendo así a los oyentes y desencadenando las risas cuando comenta que solo necesita un “por favor” para el sexo. Dado el éxito de esta secuencia, la cómica traslada parte del contenido temático como gancho a la siguiente, en la que comenta que consume drogas y por eso hoy no se ha tomado su copa de burundanga.

Ejemplo nº 51

**SUSI CAMELO:** llegados a este punto tengo que decir que últimamente he detectado que hay mucha gente que piensa que cuando actúo voy borracha/ que esto la verdad me importa tres pelotas porque yo sé que la verdad es que voy fumada

**PÚBLICO:** RISAS

**SUSI CAMELO:** voy tan fumada que hay veces que se me olvida hasta beber

**PÚBLICO:** RISAS

**SUSI CAMELO:** hoy no↓ hoy me he pedido mi copita de burundanga cola

**PÚBLICO:** RISAS

**SUSI CAMELO:** veremos a ver cómo acabo

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia SC9**

Al ser un tema que se ha tratado hace tan solo unos segundos, la audiencia no necesita realizar un esfuerzo cognitivo demasiado grande y es capaz de conectar con facilidad ambas secuencias e inferir el humor del gancho. En este sentido, el gancho de la secuencia SC9 funciona porque la experiencia emocional generada por las risas de la secuencia SC8 está todavía muy reciente y, aunque la monologuista haya cambiado de contexto temático, los oyentes pueden efectuar la conexión entre ambos chistes.

#### 8.4.2.2. *Repetición de expresiones en otro contexto*

En segundo lugar, la investigación de las reincorporaciones como estrategia cómica empleada en el corpus FEMMES-UP nos ha llevado a identificar como segundo subtipo la repetición de expresiones, esto es, de frases que han provocado el efecto humorístico en una secuencia y que la cómica reutiliza para dar cohesión a su discurso y fomentar las risas del público. Así pues, el siguiente ejemplo muestra cómo Eva Soriano recurre a una expresión utilizada en la secuencia ES14, en la que imita la voz de la periodista Gloria

Serra<sup>79</sup> durante una conversación imaginaria con el marido de esta, y la reincorpora como contestación en otro diálogo para, de este modo, cerrar con éxito el remate de la secuencia ES36.

Ejemplo nº 51

**EVA SORIANO:** Gloria Serra habla cada vez como más exagera(d)o ¿no?/ o sea yo me la imagino en su casa en plan *cariño prepárame la cena que vengo MUY cansada de trabajar*

**PÚBLICO:** RISAS

**EVA SORIANO:** y el marido *mira Gloria yo también vengo cansao↓ también vengo cansao y no te digo ná// parece que no quiere colaborar→*

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia ES14**

**EVA SORIANO:** al final nos fuimos del sitio/ digo yo no soporto más esta tortura nos vamos tal/ llegamos al coche en la zona azul y dicee→ *la pagamos a medias ¿no?*

**PÚBLICO:** RISAS

**EVA SORIANO:** me lo quedo así mirando y le dijee→ *no quiero colaboraar*<sup>80</sup>

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia ES36**

En este caso la reincorporación se utiliza en dos secuencias más espaciadas temporalmente. No obstante, se trata de una expresión utilizada en estilo directo en el que se imita el estilo de habla concreto de una persona –es decir, con una entonación y un tono de habla muy específico–, de forma que, pese a que el esfuerzo mental sea mayor, el público logra realizar la asociación cognitiva entre ambos enunciados y el efecto cómico, esto es, la recompensa emocional, es también más potente.

#### 8.4.2.3. Reiteración de una frase o coletilla típica de la monologuista

Asimismo, esta estrategia cómica no solo proporciona cohesión discursiva (Chauvin, 2017), sino que colabora en crear un sentimiento de familiaridad con la audiencia, puesto que el humor en las reincorporaciones solo puede ser inferido por aquellos que han escuchado el contenido previo del monólogo o

<sup>79</sup> Periodista conocida por el programa “Equipo de investigación”.

<sup>80</sup> Intentando imitar la voz de Gloria Serra.

conocen el estilo humorístico de la cómica. Esto último sucedería con el tercer y último subtipo de reincorporación identificado en el corpus: la reiteración de una frase o coletilla típica de la monologuista que suele enunciar en todas sus actuaciones. Ello se observa en el ejemplo 52, en el que, en una de las secuencias iniciales del Raquel Sastre advierte de que, si en algún momento el público se siente ofendido por su humor negro, solo tiene que decir “fiscalía fiscalía” con la tonalidad melódica de la canción de Mercadona. Se trata de una coletilla que usa en todas sus actuaciones y a la que ella misma recurre, de forma consciente, para autoproteger su imagen y asegurarse el efecto cómico. Así pues, vemos cómo reintroduce la coletilla en la secuencia RS19, tras haber utilizado una baza lúdica con un humor negro en el que conceptualiza el tabú de una enfermedad física, concretamente la enfermedad facial del presentador de televisión Jordi González.

Ejemplo nº 52

**RAQUEL SASTRE:** no↓ pero fuera de coñas/ cada uno tiene su límite ¿vale? entonces vamos a hacer una cosa/ en vez de insultarme→ ¿vosotros sabéis la canción de mercadona? *Mercadona mercadonaa*→ pues lo mismo pero con fiscalía/ *fiscalía fiscalíaa*→

**Secuencia RS9**

**RAQUEL SASTRE:** que me llamara a mí la gordi ¿os lo podéis creer?/ que este carnaval pasado en febrero se me acerca y me dice→ *oye tía gordi hemos pensado que para carnaval ¿por qué no te disfrazas tú de aceituna y nosotras de palillo?*

**PÚBLICO:** RISAS

**RAQUEL SASTRE:** digo→ *¿y por qué no os pegáis un escopetazo de perdigones en la cara y vais de Jordi González?*

**PÚBLICO:** RISAS

**RAQUEL SASTRE:** *fiscalía fiscalía*

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia RS19**

En este sentido, se puede observar cómo la coletilla “fiscalía fiscalía” no tendría ninguna connotación cómica, si el público no conociera su significado en este contexto y qué es lo que implica su uso. En este sentido, podríamos hablar de las reincorporaciones como chistes internos que promueven el refuerzo de lazos con el público y la cohesión discursiva del texto del monólogo.



## 8.5. El manejo de los tiempos o *timing* en el discurso humorístico subversivo

El *timing* es una estrategia cómica que, al igual que el resto de las anteriormente examinadas, pertenecen a la esfera de la actuación humorística vista en §2.6 (Attardo y Pickering, 2011). Así pues, el manejo de las pausas, la entonación, el ritmo y las interacciones con el público, es decir, el *timing*, son un factor clave para el éxito de la secuencia humorística (Dean, 2000; Macks, 2003).

Por otro lado, hemos señalado que Attardo y Pickering (2011a: 232) identifican tres usos diferentes de *timing*; esto es, la gestión de las pausas y la velocidad del habla, la distribución rítmica de los elementos en el discurso (Goodridge, 1999) y el uso de *timing* relacionado con la interacción entre el cómico y la audiencia (Charney, 1983:38). No obstante, el análisis en torno a esta estrategia se centrará en los dos primeros usos, puesto que la forma estratégica en la que las cómicas gestionan el *timing* para promover las respuestas directas del público ha sido ya analizada en §7.3 como táctica relacionada con el *kairós* de las cómicas. Asimismo, se trata de una estrategia a la que se recurre de manera frecuente; como corrobora el hecho de que aparezca en el cómputo global de las secuencias, por lo que su análisis cuantitativo carece de relevancia para el objeto de estudio de este trabajo. Por ello, desde el paradigma cualitativo de la prosodia, analizaremos, en primer lugar, el papel de las pausas y de la velocidad del habla para el desarrollo de la secuencia humorística (§8.5.1) y, en segundo lugar, estudiaremos la importancia de la distribución rítmica en el desencadenamiento del efecto cómico (§8.5.2).

### 8.5.1. Distribución de las pausas y la velocidad del habla

Siguiendo con la propuesta del grupo GRIALE, expuesta en §2.4, las pausas serían una marca humorística que serviría para acentuar el efecto cómico, puesto que con ellas el hablante genera la expectativa en el oyente (Helitzer y Shatz, 2005: 55). En palabras de Stebbings (1990: 52):

Pauses build suspense and tension; they keep the audience raptly attuned to the script. (...) Especially important is the pause that enables the middle phase of the joke to sink in before the comic delivers his or her punchline.

Ahora bien, el control de los tiempos y las pausas depende del estilo de la monologuista, ya que diversas investigaciones han demostrado que no siempre se realiza una pausa antes del remate (Attardo y Pickering, 2011). Por otro lado, Double (2013) comenta que, en ocasiones, las cómicas realizan pausas y paran a beber agua con el fin de ganar tiempo y planear el inicio de la siguiente secuencia o, simplemente, para tomarse un pequeño descanso.

En concreto, los siguientes ejemplos muestran el papel de las pausas<sup>81</sup> en el éxito de la secuencia. En el primer fragmento (ejemplo 53), Patricia Sornosa comenta que tenía claro que no quería ser madre, rompiendo así con lo presupuesto por la ideología patriarcal.

Ejemplo nº 53

**PATRICIA SORNOSA:** bueno yo hasta hace relativamente poco tenía bastante claro que- bueno que no quiero tener hijos/ PERO por desgracia el otro día jaja/vi en un programa de estos de talentos para niños↑/ joder mira→ vi a una nenita disfrazada de minina→ que hacía así/ hacia miaaau/ miaaau/ miiiaau<sup>82</sup> (3'') aay→/y ahora no quiero tener ni gato

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** y es un problema porque tengo gato↓ pero no lo quiero ya

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia PS2**

En este ejemplo, la cómica reproduce el maullido de un gato, imitando la voz de la niña, y emplea una pausa de un segundo después de cada “miau” y una pausa de tres segundos al final del uso del estilo directo para ir generando suspense y sorprender al público con la incongruencia del remate. En este sentido, la cómica va preparando a los oyentes para una serie de expectativas lógicas que presenta en la premisa (*figura*) y que se rompen, tras una pausa, con la información que presenta en el remate (*fondo*); desencadenando, de este modo, las risas del público. Además, las pausas que realiza la cómica después del remate sirven también para proporcionar a los oyentes el tiempo necesario para inferir el mensaje humorístico y señalar que es su turno de respuesta – por medio de risas, aplausos o algún comentario –.

<sup>81</sup> Cabe señalar que teniendo en cuenta la taxonomía de pausas realizada por Brown et al. (1980), las pausas analizadas en las siguientes secuencias corresponderían con pausas temáticas, es decir, de más de 0'8 segundos.

<sup>82</sup> Mueve el cuerpo como si tuviera cola de gato

Por otro lado, en relación con la velocidad de habla, en el ejemplo 54 observamos cómo Coria Castillo enumera, de forma muy rápida y sin pausas, todas las características del nuevo *iphone* como si fuera una comercial y, posteriormente, sostiene una pausa antes de formular una pregunta al sector masculino del público.

Ejemplo nº 54

**CORIA CASTILLO:** ay qué pena ¿eh?/ pero molaría ¿eh?/ es que mira no me digáis no me digáis que los chicos no hacéis cosas raras como os pasa con la tecnología/ que le digo el otro día a un amigo/ yo creo que se me está rompiendo el móvil porque es que se me apaga solo/ me dice todo serio<sup>83</sup>→ *yo que tú me compraba el nuevo iphone que cuenta con una cámara de frente cinco punto cero megapíxeles con flash led con una pantalla dos punto cinco de pulgadas de retina/ procesador apple A4 wifi (()) umts hsgdpa bluetooth dos punto uno más adr/ hasta treinta y dos gigas de almacenamiento con video hd a treinta por segundo con supresión de ruido gracias al micrófono dual / / / Y LUEGO ¿por qué no distinguís EL TOMATE FRITO DEL TRITURA(D)O?*

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia CC13**

En este ejemplo, Coria Castillo critica a los hombres por su afición por a tecnología. Apreciamos cómo la monologuista sitúa como locutor a su amigo para enunciar en estilo directo todas las características del móvil. En concreto, esta enumeración, realizada a una gran velocidad y sin apenas tomar aire para respirar, funciona como premisa de la secuencia y contrasta con la larga pausa y la entonación de la pregunta directa que se realiza en el remate, provocando con ello las risas del público asistente.

### 8.5.2. Distribución rítmica de los elementos del discurso

Además de las pausas, las cómicas emplean un estilo de habla informal y cotidiano lleno de falsos reinicios, reformulaciones y cambios en la calidad vocal y en la velocidad del habla. Estas marcas prosódicas serían también parte del *timing* (Norrick, 2011) y colaborarían en el éxito del remate humorístico. De hecho, diversas investigaciones defienden que existe un cambio en la velocidad,

---

<sup>83</sup> A partir de aquí la cómica acelera su velocidad de habla.

en el tono y en el volumen de la voz durante el remate del chiste (Bauman, 1986; Chafe, 1994; Norrick, 2001 *apud* Attardo y Pickering, 2011).

Asimismo, la forma en la que las cómicas enuncian su discurso, es decir, la entonación, la intensidad, la duración y el tono silábico empleado colaboran en la expresión de su intención y en guiar la atención del oyente hacia los aspectos más prominentes del mensaje (Wharton, 2012: 567). Así pues, estos elementos acústico-melódicos propios del *timing* estarían en funcionamiento durante el proceso inferencial del reconocimiento de la intención del hablante, quien, deliberadamente, utilizaría estas marcas como pistas metapragmáticas para que el esfuerzo de procesamiento del significado de sus palabras sea menor.

En particular, en el análisis de las secuencias de nuestro corpus, hemos visto cómo estos elementos prosódicos se acentúan cuando las cómicas combinan la estrategia del *timing* con la del discurso representado. De hecho, de acuerdo con Bauman (1986: 66), en ocasiones, los remates en los que se representa un diálogo en estilo directo implican un cambio en el tono y el volumen vocálico. Así, en el ejemplo 55, Pamela Palenciano critica los roles de género y los ridiculiza mediante el uso de un tono de voz agudo con una entonación melódica agradable con el que intenta imitar el estilo de habla femenino estereotipado.

Ejemplo nº 55

**PAMELA PALENCIANO:** van a disculpar pero para hablar de mi mundo no puedo hablar así/ yo aunque parezca un tío soy una tía<sup>84</sup>↓ educada en el mundo de las tías y mi mundo de aquí abajo con princesas↑ hadas madrinas con purpurinaa→

**PÚBLICO:** RISAS

**PAMELA PALENCIANO:** en mi mundo me dijeron que las tías sí podemos llorar/ ay qué bonita la película tía/ que se va a hacer vampira<sup>85</sup>→

**PÚBLICO:** RISAS

Secuencia PP5

En este sentido, las marcas prosódicas del *timing* no solo sirven para potenciar la comicidad, sino que también colaboran en que el oyente infiera la actitud irónica y burlesca hacía la educación patriarcal, y, por tanto, el significado real de las palabras de la cómica. En particular, los cambios en la tesitura tonal y

<sup>84</sup> Cambia el estilo de habla e imita el estilo femenino estereotipado.

<sup>85</sup> Se pone las manos en la cara.

en la calidad vocálica de la cómica comunicarían dicha información actitudinal y emocional en relación con su postura ideológica. Además, cabe también señalar que las marcas prosódicas que emplea la monologuista suelen ir acompañadas de gestos faciales y movimientos kinésicos que refuerzan el acto ilocutivo.

El caso contrario se produciría en el ejemplo 56, donde se observa cómo Raquel Sastre utiliza diferentes recursos acústico-melódicos para potenciar la risa del público al imitar un estilo de habla masculino con rasgos del acento murciano.

Ejemplo nº 56

**RAQUEL SASTRE:** harta harta de los tópicos con Murcia/ no en los chistes sino en la realidad/ a mí no me importan los chistes a mí me importa me molesta en la vida real que tú vas a cualquier sitio y te dicen *eh ¿tú eres de Murcia? acho↓ pijo↓ hueva↓ picoesquina↑*

**PÚBLICO:** RISAS

**RAQUEL SASTRE:** digo y tú gilipollas ¿verdad?

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia RS3**

En este fragmento, la cómica desafía los tópicos y estereotipos murcianos por medio de la baza lúdica en el remate y sitúa como objeto de burla al individuo que reproduce dichos tópicos. Así pues, en aras de representar al sujeto que actúa como locutor, la monologuista cambia el tono de voz a uno con un timbre más grave. Además, la velocidad de dicción cuando enuncia los diversos estereotipos fomenta la respuesta del público en forma de risas. Finalmente, el efecto humorístico de la baza lúdica vendría potenciado por una entonación interrogativa que reproduce la misma entonación que la de la pregunta realizada por el primer locutor.

## 8.6. Recapitulación

En este capítulo se ha examinado la función humorística de cinco mecanismos recurrentes en el monólogo humorístico: el relato de anécdotas, la descripción de eventos fantásticos, el metahumor, las reincorporaciones y el *timing*. Asimismo, hemos intentado observar la relación de estas estrategias

retórico-pragmáticas con la construcción discursiva de la identidad de género femenina.

En primer lugar, los resultados revelan que el relato de las anécdotas personales durante la actuación del monólogo humorístico fomenta la construcción de la personalidad cómica, refuerza la solidaridad grupal y promueve la sensación de veracidad en el discurso. De hecho, las cómicas recurren a esta estrategia en 251 secuencias y ha sido interesante identificar que en 211 de estas aparece el uso del discurso representado, por medio del estilo directo –esto es, en el 83,66% de los casos–. Ello se debe a que la recreación de diálogos en la narración de la anécdota sirve para imprimir veracidad al relato, así como para facilitar que los oyentes representen dicha situación en su espacio mental y sean capaces de inferir el humor de la anécdota.

En segundo lugar, el análisis sobre la fantasía nos ha permitido reparar en el hecho de que es una estrategia que las monologuistas del corpus emplean para crear conciencia y afrontar determinadas situaciones de injusticia y opresión; ya que, durante la narración de estos hechos fantásticos, las monologuistas presentan situaciones alternativas a la realidad. En consecuencia, hemos defendido que el uso de la fantasía humorística estaría relacionado con el humor resiliente o de afrontamiento –*coping humour*–, puesto que contribuye a sobrellevar determinados problemas o injusticias. De hecho, hemos observado cómo el objeto de burla varía en relación con los porcentajes del total del corpus; puesto que, si prestamos únicamente atención a las 131 secuencias en las que las cómicas recurren a la estrategia del relato de situaciones imaginarias, percibimos que el autohumor disminuye (de 26,19% en el total del corpus a 14%) en favor del aumento de la crítica hacia situaciones de injusticia (de 12,70% a 23%) y hacia el patriarcado como realidad social (de 8,93% a 14%). Esto significaría que las cómicas utilizarían la fantasía también como escudo para poder realizar una crítica más directa y desafiar los patrones identitarios femeninos preestablecidos. Asimismo, los datos revelan que el uso de la fantasía es significativamente menor que el de la anécdota, ya que este se usa tan solo en el 25,99% del corpus, mientras que las anécdotas se dan en el 49,80% y la descripción o comentario de otras

situaciones de la actualidad en el 27,18% del total. Estos resultados se deberían al hecho de que las cómicas suelen abordar temáticas afines con el público para conectar con este y hacer que se sienta identificado con dichos temas, cosa que no facilita la recreación de situaciones imaginarias.

En tercer lugar, hemos comprobado que no es muy habitual el uso de metahumor, por medio de chistes enlatados, acertijos o *one-liners*, como estrategia humorística en este tipo de género textual. De hecho, tan solo se han anotado 20 secuencias en las que se recurre a la estrategia de metahumor; esto es, en un 4% del total de secuencias del corpus.

Sin embargo, sí que ha sido muy notable el uso de reincorporaciones, como hemos demostrado en el cuarto epígrafe. El análisis del corpus demuestra que esta estrategia humorística ofrece cohesión y coherencia al discurso, además de promover el efecto cómico. En concreto, se han identificado 70 secuencias en las que se recurre a la reincorporación como estrategia para liberar las risas del público, principalmente en el remate. Esto supone un porcentaje de un 14% sobre el total. Se trata de una cifra bastante aceptable, teniendo en cuenta que no es una estrategia a la que la cómica pueda recurrir en demasiadas ocasiones, puesto que, de lo contrario, resultaría repetitiva. Asimismo, en el análisis cuantitativo, hemos identificado las reincorporaciones basadas en el contenido y aquellas basadas en las interacciones con el público. A continuación, hemos analizado cualitativamente tres subtipos dentro de la primera categoría: reincorporaciones basadas en una referencia temática, reincorporaciones sustentadas en una repetición de una expresión en otro contexto y reincorporaciones asentadas en una reiteración de una frase o coletilla típica de la monologuista que suele enunciar en todas sus actuaciones.

Por último, hemos investigado dos usos diferentes de *timing*, esto es, la gestión de las pausas y la distribución rítmica de los elementos en el discurso, puesto que la basada en la interacción entre la cómica y la audiencia se ha analizado previamente en §7.3. En relación con las pausas y la velocidad de habla, el análisis cualitativo de las diversas secuencias del corpus ha evidenciado que el uso de las pausas y el cambio en la velocidad del habla serviría, principalmente,

para generar expectativas en el oyente y acentuar el efecto cómico. Mientras que la forma en la que las cómicas enuncian su discurso, es decir, la entonación, la intensidad, la duración y el tono silábico estarían en funcionamiento durante el proceso inferencial del reconocimiento de la intención del hablante. De hecho, el hablante utilizaría deliberadamente estas marcas como pistas metapragmáticas para que el esfuerzo de procesamiento de las inferencias sea menor. Además, durante el análisis de las secuencias de nuestro corpus, hemos visto cómo estos elementos prosódicos se acentúan cuando las cómicas combinan la estrategia del *timing* con la del discurso representado



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante





Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

## CAPÍTULO 9. Análisis de las estrategias retórico-pragmáticas con función subversiva

---

El objetivo principal del presente capítulo es analizar el potencial subversivo de las estrategias retórico-pragmáticas presentadas en §5.2. Así pues, en primer lugar, se examinará la función de las ocurrencias cómicas o ingeniosas (§9.1) como medio para transgredir determinadas ideas y realidades. Seguidamente, estudiaremos las ironías humorísticas que aparecen en el corpus y cómo la cómica consigue el efecto humorístico, pese a que esta manifieste una actitud disociativa y crítica hacia el objeto de burla (§9.2). En tercer lugar, analizaremos el uso del discurso representado en los monólogos recogidos y qué función tiene el uso del estilo directo marcado por un estilo de habla masculino y femenino en la construcción discursiva de la identidad de género (§9.3). Por último, examinaremos los casos de baza lúdica y cómo influyen en el empoderamiento de la cómica y en la deconstrucción de la identidad de género femenina estereotipada (§9.4).

### 9.1. Análisis de las ocurrencias cómicas como estrategia subversiva

Como ya hemos señalado previamente, las ocurrencias cómicas son chistes o comentarios ingeniosos e inteligentes que formula la cómica haciendo parecer que es una idea que se le ha ocurrido de forma espontánea en el momento. En concreto, es una estrategia que suelen emplear las y los monologuistas, sobre todo los *one-liner*<sup>86</sup>s, como gancho o remate de la secuencia (Holmes, 2006); y que, además, puede funcionar como estrategia con fines subversivos, como se ha demostrado en diferentes estudios (Holmes y Marra, 2002; Everts, 2003; Ritchie, 2004; Ruiz Gurillo y Linares Bernabéu, 2020). De hecho, en palabras de Ritchie (2005: 288): “quips and jokes may create, reaffirm, or challenge social structure”.

---

<sup>86</sup> Cómicos que basan su monólogo en secuencias breves y directas compuestas únicamente por premisa y remate.

### 9.1.1. Análisis cuantitativo de las ocurrencias cómicas

Se trata de una estrategia subversiva sutil y encubierta (Holmes y Marra, 2002) con la que no se daña la imagen del oyente, y que sirve incluso para crear solidaridad y armonía grupal entre los participantes del acto comunicativo (Everts, 2003: 369). Por ello, se trata de la estrategia de humor subversivo más empleada en el corpus, apareciendo en 411 secuencias –es decir, en el 81,54% del total del corpus–.

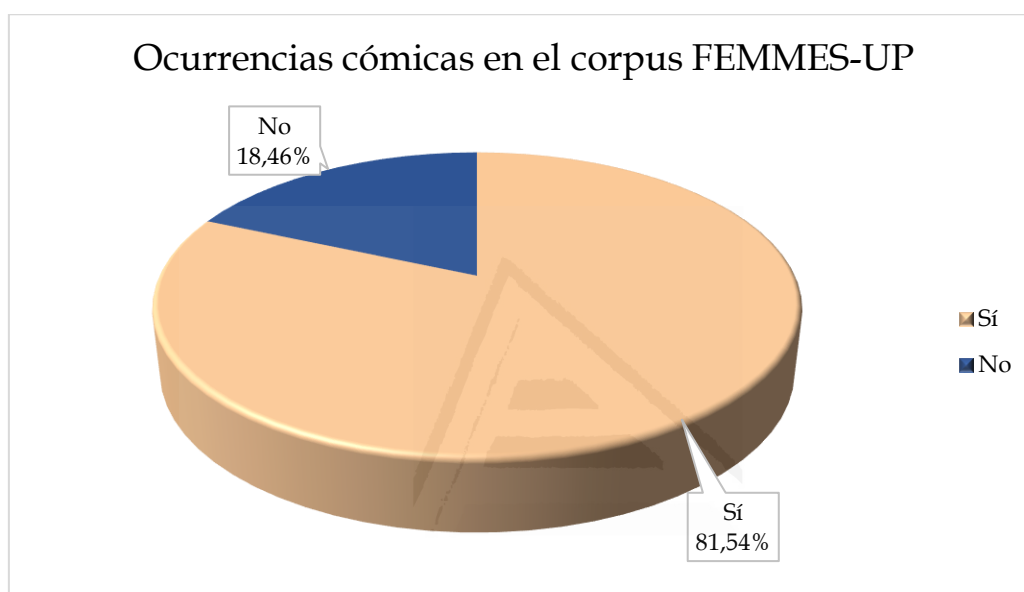


Gráfico 17 Porcentaje de ocurrencias cómicas en el corpus

#### 9.1.1.1. Funciones subversivas de las ocurrencias cómicas

Siguiendo con las ideas expuestas en §5, donde se ha presentado el modelo taxonómico de estrategias retórico-pragmáticas que actúan en el monólogo humorístico subversivo, las ocurrencias cómicas son una de las estrategias al servicio de la comedia subversiva feminista (Hay, 1995; Holmes y Marra, 2002). En este sentido, las ocurrencias cómicas empleadas en este tipo de género discursivo tienen como función principal desafiar y romper las expectativas estereotípicas sobre la identidad de género femenina (Goodman, 1992).

Así pues, hemos considerado oportuno analizar, cuantitativa y cualitativamente, el papel de esta estrategia en relación con los núcleos de la ridiculización y de la subversión del *statu quo* presentados en el modelo de las funciones y efectos del humor subversivo (§2.5.2). De este modo, el gráfico 18

muestra que las ocurrencias cómicas que aparecen en el corpus tienen una función relacionada principalmente con el desafío del *statu quo* (63,53%). Así pues, en 263 secuencias las cómicas emplean las ocurrencias cómicas con la intención de cuestionar y romper con las creencias y realidades socioculturales normativas que pueda tener la audiencia en su espacio cognitivo, así como para crear conciencia sobre determinadas problemáticas sociales. Por otro lado, las ocurrencias cómicas tendrían una función de ridiculización en el 36,47% de los casos (151 secuencias), en los que se pretendería disminuir el poder masculino y aumentar el estatus individual de la cómica; aunque, a veces, simplemente se refuerzan las nociones culturales estereotipadas.

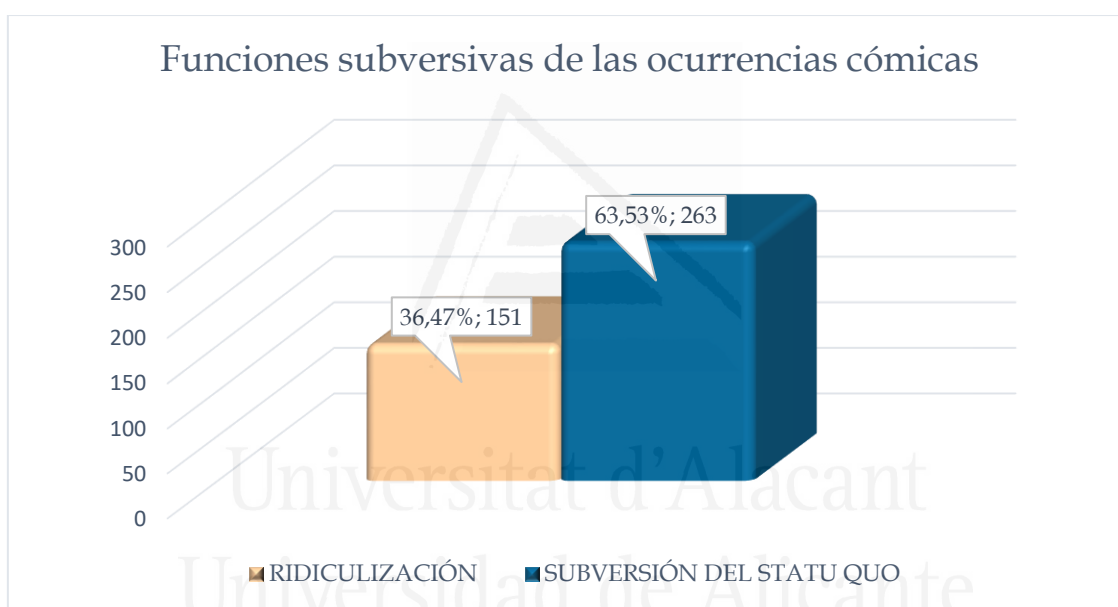


Gráfico 18 Funciones discursivas de las ocurrencias cómicas

Asimismo, hemos observado que, por lo general, todas las cómicas se acercan más al núcleo del desafío del *statu quo*, por lo que emplearían las ocurrencias cómicas con una clara intención de subvertir y transgredir los conceptos sociales normativos, incluida en ellos la identidad de género estereotipada. Ahora bien, el gráfico 19 confirma nuestra hipótesis de que existe una gran variedad de estilos humorísticos en los monólogos que componen el corpus FEMMES-UP, ya que la función subversiva no aparece con la misma frecuencia en todos los monólogos. Por ejemplo, Patricia Espejo utiliza las ocurrencias cómicas para ridiculizar o bromear sobre determinadas realidades

normativas, sin llegar a transgredirlas e, incluso en ocasiones reforzándolas, como veremos en el análisis lingüístico posterior. En cambio, cómicas como Virginia Riezu, Nuria Jiménez o Patricia Sornosa emplean, en la mayoría de los casos, las ocurrencias cómicas como estrategia discursiva para romper con ideas preconcebidas o tabúes. De este modo, los datos estadísticos confirmarían que nos encontramos con diferentes tipos de comedia femenina.

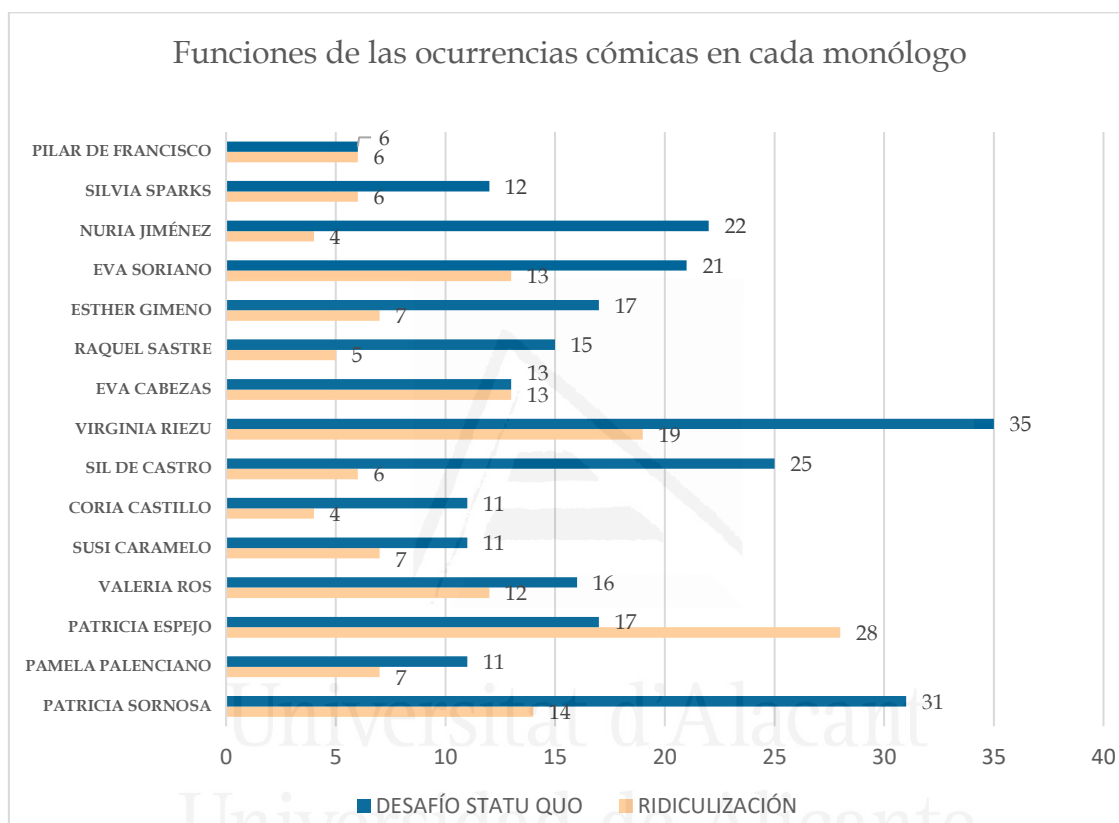


Gráfico 19 Comparación en el uso de las ocurrencias cómicas entre los distintos monólogos

### 9.1.2. Análisis cualitativo de las funciones discursivas de las ocurrencias cómicas

En consecuencia, a continuación, se analizarán lingüísticamente diversas secuencias extraídas del corpus, en aras de ejemplificar las funciones discursivas de las ocurrencias cómicas como estrategia en el humor subversivo para la transgresión de prejuicios y la construcción de una identidad de género femenina alejada de estereotipos. En particular, realizaremos el análisis cualitativo a partir de los núcleos de ridiculización y desafío del *statu quo* presentados en (§2.5).

### 9.1.2.1. Ocurrencias cómicas al servicio de la ridiculización

No cabe duda de que el público asistente a la comedia en vivo emplea sus habilidades cognitivas para metarepresentar las intenciones y actitudes que subyacen en el discurso de la cómica (Yus, 2016a). En este caso, los oyentes deberán inferir una intención de ridiculización y escarnio en el uso de las ocurrencias cómicas. De hecho, las ocurrencias cómicas le sirven a las monologuistas para disminuir el poder masculino, aumentan su estatus individual o, por el contrario, pueden reforzar las nociones culturales y estereotipos del espacio mental de la audiencia. Así, por ejemplo, Eva Soriano comenta lo desfavorecida que se siente con la ropa de deporte y, en el remate de la siguiente secuencia, emplea una ocurrencia cómica con la que disminuye el poder masculino. En concreto, observamos cómo recurre a su autoridad cómica –*ethos*– para aumentar su estatus individual tras haberse situado como objeto de burla.

Ejemplo nº 57

**EVA SORIANO:** y me he apuntao al gimnasio porque joder hay que mantener el cuerpo ¿no?/ quee yo estoy delgaita pero eso no significa que esté fuerte joder/ que yo me quito las medias push up de intimissimi y tengo el culo tan caído que si me pinto lunares parece una bata de cola ¿sabes?

**PÚBLICO:** RISAS

**EVA SORIANO:** pues me he apuntado al gimnasioo/ y ¿qué le ha pasado ahora a los gimnasios?// tú antes ibas al gimnasio y los gimnasios eran pa hacer gimnasia/ ahora son pa ligar/ JODER la ropa no hay más que verla/ ahora tienes que llevar tops superajustados que se te vean parte del ombligo y una mallas que te lo marque todo en braile

**PÚBLICO:** RISAS

**EVA SORIANO:** los tíos no os vengáis arriba que vuestra ropa es modo Seur/ **mucho envoltorio pa poco paquete ¿sabes?**

**PÚBLICO:** RISAS Y APLAUSOS

**Secuencia ES27**

Ahora bien, pese a que, en un primer momento, la cómica se sitúe como blanco de la burla al describir cómo le queda la ropa de gimnasio, en el remate final emplea una ocurrencia cómica con la que ataca al sector del público masculino. En particular, la cómica combina el marco conceptual de la ropa de

deporte masculina con el de la mensajería de Seur para jugar con la polisemia de la palabra paquete y, de esta forma, ridiculizar el aspecto físico masculino. Cognitivamente, el uso de la ocurrencia cómica debe afectar simultáneamente a varios contextos – en este caso el físico y la mensajería – habiéndolos conectado previamente sin que el oyente lo perciba, para así aumentar la sorpresa al señalar la conexión y, por tanto, potenciar el efecto cómico (Ritchie, 2005).

Por otro lado, las ocurrencias cómicas que actúan dentro de la esfera de la ridiculización pueden servir para reforzar las creencias e ideas socioculturales que la audiencia tenga sobre un determinado hecho o realidad (Yus, 2002, 2016a). Ello sucede en el ejemplo 58, en el que Patricia Espejo narra una anécdota ficticia en la que representa un diálogo en estilo directo con dos guardias civiles, que le quieren multar por conducir bebida. Durante toda la secuencia, la cómica juega con las ocurrencias cómicas basadas en el indicador humorístico de la polisemia y refuerza el concepto de la migración ilegal.

Ejemplo nº 58

**PATRICIA ESPEJO:** que salí de allí muy disgustá y ciega también iba→/ que me salté tres semáforos que no los vi/ que me vino de repente de esos que salen de cualquier lao una pareja de la guardia civil señorita toma usted alguna copa?// digo *no↓ pero aún es pronto*

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA ESPEJO:** *a ver los papeles / digo oiga que soy española*

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA ESPEJO:** dice *no↓ los del coche/ digo COÑO el coche también*

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA ESPEJO:** dice *¿lleva usted el triángulo?/ digo si eso ya no se lleva→*

**PÚBLICO:** RISAS Y APLAUSOS

**PATRICIA ESPEJO:** *ahora se lleva todo depilao*

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA ESPEJO:** 300 euros ¿sabes?/ dicen *tranquila que si la paga usted antes de 15 días tiene el 50% de descuento// digo pues espero que me pongáis otra y me hacéis un dos por uno*

**PÚBLICO:** RISAS

En este caso, Patricia Espejo utiliza varias ocurrencias cómicas en las que relaciona diferentes conceptos por medio de la polisemia. Ahora bien, es

particularmente interesante la asociación que hace entre el marco de la documentación del vehículo y la regulación de inmigrantes durante la reproducción de un diálogo con unos agentes de la guardia civil. En este sentido, el efecto cómico derivaría del refuerzo de la visión que la audiencia tiene sobre su contexto sociocultural, ya que la cómica pone de manifiesto de forma implícita el estereotipo cultural sobre la regularidad de los inmigrantes, lo cual los oyentes identifican y aprecian como humorístico.

#### 9.1.2.2. *Ocurrencias cómicas al servicio del desafío del statu quo*

Por otro lado, hemos identificado ocurrencias humorísticas que presentan una función más transgresora, puesto que colaboran en el desafío de tabúes y en la creación de conciencia sobre injusticias sociales. Este sería el caso del ejemplo 59, en el que Sil de Castro aborda el tema de la pérdida de la virginidad y rompe con las ideas socioculturales del romanticismo por medio de una ocurrencia cómica, formulada a través de una unidad fraseológica *poner (a alguien) mirando a Cuenca*, para implicar que el hablante desea mantener relaciones sexuales.

Ejemplo nº 59

**SIL DE CASTRO:** bueno luego seguí creciendo ¿no?/ o sea yo me acuerdo la-la vez que yo me sentí preparada para entregar mi flor ¿no? tenía un novio que le gustaba y me dice Sil *¿quieres que vayamos a merendar viendo la puesta de Sol?* digo depende *¿está la puesta de sol mirando a Cuenca?*

**PÚBLICO:** RISAS

Secuencia SIC34

Para conseguir el efecto cómico y subversivo en esta ocurrencia cómica, es necesario que haya un conocimiento compartido entre los participantes del acto comunicativo (Holmes y Marra, 2002); ya que, si la audiencia no conoce el significado de la unidad fraseológica, no logrará inferir la intención de la cómica. En concreto, la monologuista pretende modificar y romper con la representación mental estereotipada del amor romántico haciendo pública su primera experiencia sexual. No obstante, observamos cómo Sil de Castro emplea una comunicación eufemística durante la conceptualización de esta realidad



tabuizada, empleando una metáfora –*flor*– para referirse al órgano reproductivo y la expresión *mirando a Cuenca* cuando habla de practicar sexo.

Por otro lado, las ocurrencias cómicas sirven también para crear conciencia sobre problemas sociales y, de manera implícita, critica el poder normativo o romper con determinados tabúes. Este sería el caso del uso que se observa en el siguiente ejemplo, en el que Patricia Sornosa utiliza el monólogo cómico como espacio para hablar públicamente sobre su adicción al alcohol, situándose como objeto de burla con el objetivo de desafiar el tabú y estrechar lazos con el público. De este modo, el uso de la ocurrencia cómica en el remate, en la que juega con el significado figurado de unidad fraseológica *tomar (algo) con filosofía* y la literalidad de “tomar una bebida alcohólica”, le sirve a la cómica para romper con el tabú de las adicciones y tratar con humor su propio problema. De este modo, produce un sentimiento de alivio y relajación en el público y aumenta el efecto cómico (Ritchie, 2005).

Ejemplo nº 60

**PATRICIA SORNOSA:** sí↓ fíjate que yo me lo he pasado mejor con el ALCOHOL que con el sexo

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** yo sí↓ sí yo sí-vamos sí↓ sí sí yo nunca me lo he estado pasando tan bien en la cama como para querer seguir follando hasta vomitar

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** y bueno lo de no poder beber nunca máas→ pues mira me lo tomo con filosofía/ **que yo me lo tomaría con ginebra**<sup>87</sup>

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia SP42**

En este fragmento, la ocurrencia cómica serviría para contradecir o desafiar el marco cultural establecido en el que el hablante acepta resignado su abstinencia y proponer un marco subversivo alternativo con el que se rompe el tabú del alcoholismo. En este sentido, el efecto humorístico se produce al manifestar y compartir con la audiencia esta información, adquiriendo así un estado de manifestación mutua, con el que todos los miembros del acto comunicativo se pueden reír (Yus, 2016b). Asimismo, observamos cómo Patricia Sornosa enuncia

---

<sup>87</sup> Entre risas

el remate entre risas, invitando así a las risas del público (Jefferson, 1979) y creando un sentimiento de solidaridad y adhesión con los miembros de la audiencia.

## 9.2. Análisis de la ironía humorística como estrategia subversiva

La segunda estrategia retórico-pragmática con funciones subversivas que hemos analizado en este trabajo es la ironía humorística. Como se ha explicado anteriormente, la ironía verbal es considerada como un tropo que se utiliza para fines retóricos (Wilson, 2006; Gibbs y Colston, 2012). En concreto, siguiendo los postulados de la TR, la ironía verbal supone una actitud disociativa, es decir, el hablante muestra una actitud negativa de rechazo, desaprobación o burla sobre un pensamiento u opinión que manifiesta ecoicamente en el enunciado (Sperber y Wilson, 1995). Asimismo, de acuerdo con Wilson (2006: 1726) y Yus (2016a: 191), a través de la ironía se pueden comunicar una gran variedad de supuestos que difieren del enunciado literal, pero que no tienen por qué ser completamente opuestos a este. De hecho, Wilson (2006: 1726) defiende que:

The definition of irony as a trope in which the speaker communicates the opposite to the literal meaning does not do justice to the very rich and varied effects of irony.

En esta línea, diversas investigaciones han señalado que la función principal de la ironía es comunicar, de forma implícita, una crítica o una queja hacia una situación, una opinión o una norma con la que el hablante está en desacuerdo y de la que, por tanto, se hace eco mediante una actitud disociativa (Garmendia, 2010 *apud* Yus, 2016a). Así pues, la ironía comunicaría una evaluación –normalmente, negativa<sup>88</sup>– (Partington, 2007, Dynel, 2018) sobre un determinado *target* (Burgers *et al.*, 2012).

No obstante, como ya hemos avanzado en §5.2.2., en este trabajo nos centraremos únicamente en aquellas ironías que tienen un potencial humorístico.

---

<sup>88</sup> En raras ocasiones la evaluación de la ironía es positiva y se emplea para halagar o alabar a alguien (Alba Juez y Attardo, 2014), ya que este tipo de ironía positiva es más difícil de procesar y requiere un mayor esfuerzo cognitivo (Giora, 2001, 2003; Giora, *et al.*, 2005). De hecho, Clark y Gerrig (1984) defienden que decir algo negativo que el hablante no cree verdadero puede producir mayor confusión que decir algo positivo que no cree como verdadero.

Es decir, aquellas que, además de transmitir una crítica, tienen un efecto cómico que rebaja la fuerza ilocutiva de dicha evaluación negativa. De acuerdo con Dynel (2018a: 389), este tipo de ironías pueden servir para comunicar verdades y mensajes serios sin atacar la imagen del receptor, ya que estas ironías vendrían acompañadas de un sentimiento positivo por parte del hablante. Así pues, el hablante, pese a distanciarse lingüísticamente del objeto de burla, mostraría una intención humorística, fomentando, de este modo, un ambiente distendido entre los participantes (Yus, 2016a). En este sentido, el humor en la ironía tendría una función estratégica, ya que sirve para atenuar la crítica del mensaje (Matthews et al., 2006; Yus, 2016a). En otras palabras, el humor serviría para producir comicidad y distraer la atención del oyente de la amenaza a la imagen que puede suponer el enunciado irónico (Dynel, 2018a: 132).

Por otro lado, observamos una clara relación entre la ironía humorística y el humor subversivo, en tanto que ambos fenómenos comparten los mismos objetivos opuestos. De acuerdo con Attardo (2001b), la ironía sirve para fomentar la solidaridad con el endogrupo (Jorgensen, 1996) y para expresar una evaluación negativa sobre alguien. De esta forma, la ironía humorística estaría al servicio del humor subversivo, en tanto que colabora a reforzar las relaciones entre los participantes del acto comunicativo, mientras el hablante se distancia del objeto de crítica.

### **9.2.1. Análisis cuantitativo de las ironías humorísticas en el corpus**

En concreto, se han identificado 122 casos de ironía humorística en el corpus FEMMES-UP, esto es, en un 24,2% del total de secuencias. En este sentido, se observa que es una estrategia que se emplea en menor medida que las ocurrencias cómicas. En nuestra opinión, ello se podría deber al hecho de que se trata de una metarrepresentación de 4º grado (Ruiz Gurillo, 2008), que requiere un alto esfuerzo cognitivo de procesamiento, por lo que no sería conveniente abusar de su uso si se desea causar un efecto humorístico.

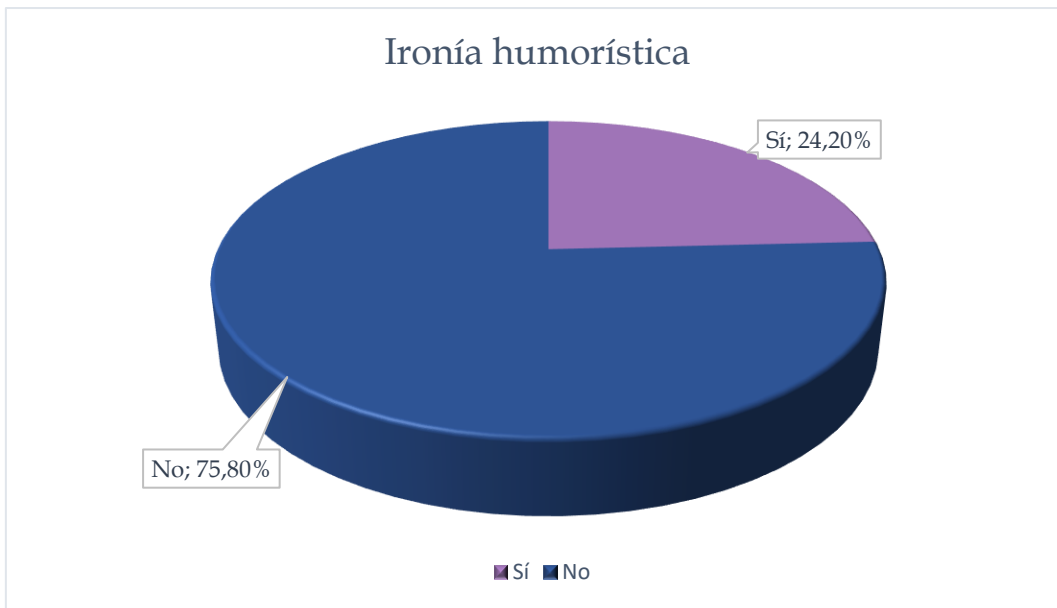


Gráfico 20 Porcentaje de ocurrencias de ironía humorística en el corpus

Por otro lado, en relación con el objeto de crítica sobre el que se realiza una evaluación negativa en el enunciado, se ha comprobado que los principales targets son individuos o grupos sociales masculinos, apareciendo en 43 y 38 secuencias respectivamente.

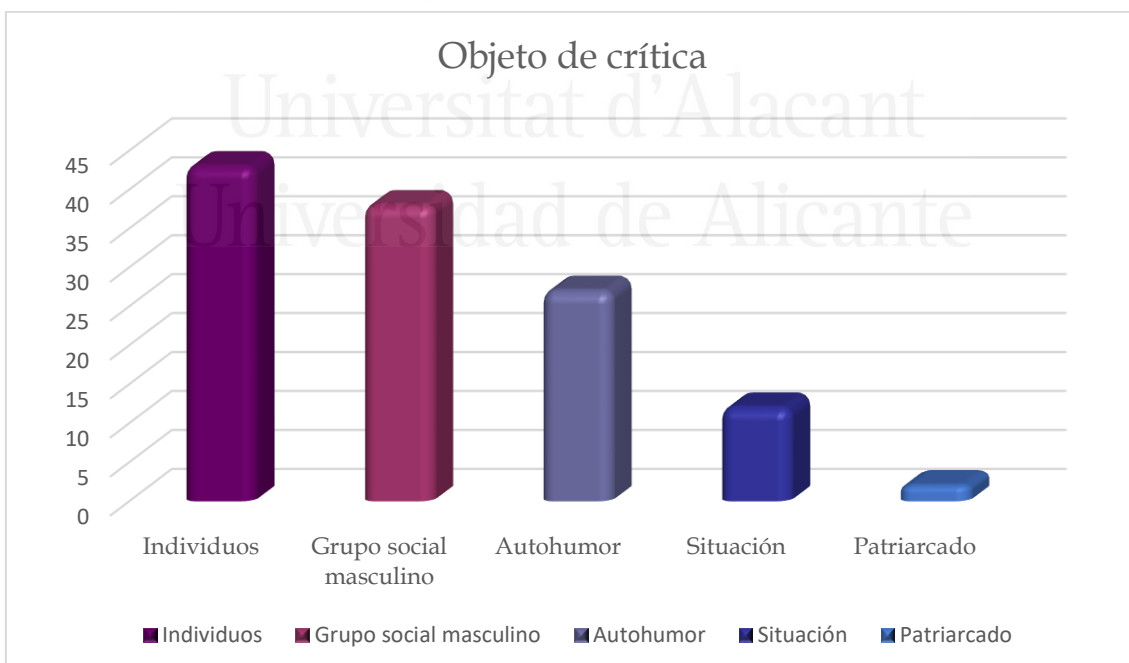


Gráfico 21 Objetos de crítica en las ironías humorísticas

De hecho, al realizar un test de ANOVA por medio del programa estadístico R<sup>89</sup>, se demuestra que ambos factores siguen una distribución similar en relación con la variable “ironía humorística”.

Tabla 7 Resultado del Test ANOVA sobre el target de la ironía humorística

Ironia					
	Df	Sum Sq	Mean Sq	F value	Pr(>F)
factor(Corpus\$OBJETO.DE.BURLA)	1	0.280	0.27988	1.5242	0.2184
Residuals	205	37.643	0.18362		

Así pues, una vez importado el corpus FEMMES-UP al programa R, con los dos factores que deseamos analizar –los targets individuo y grupo social masculino–, nos aparece la tabla 7, en la que podemos observar que el P-valor es 0,2184 para un intervalo de confianza de 0,05. Ello demuestra que la relación de media entre las variables es muy alta cuando se realiza una evaluación negativa por medio de la ironía humorística. No obstante, para corroborar el resultado del P-valor, hemos realizado una regla de decisión con un nivel de confianza del 0.95. Para este test, partimos de la hipótesis nula (H0) de que las medias son iguales, es decir, que no existen diferencias en el empleo de ambos *targets*, rechazándola únicamente si el resultado del test es menor que el F value (1,55242). En este sentido, el resultado del percentil es 3.8872, es decir, es mayor que el F-value y, por tanto, no rechazamos H0. Es decir, los resultados no nos permiten confirmar que haya una diferencia significativa entre el uso de un individuo como objeto de burla y el ataque a un grupo social cuando se emplea la ironía humorística en este tipo de discurso.

### 9.2.2. Estudio lingüístico de la evaluación en las secuencias del corpus

El análisis realizado de las secuencias en las que aparece una ironía humorística demuestra que el hablante manifiesta no solo una actitud dissociativa con respecto al enunciado ecoico, sino que en la evaluación negativa puede mostrar tanto sentimientos negativos, como indignación o molestia, con los que se intenta desafiar lo establecido, como otros positivos que demuestran que el

<sup>89</sup> Véase el código empleado para realizar el test en el anexo d.

hablante no está enfadado y que emplea la ironía para burlarse o ridiculizar al objeto de crítica e, incluso, para estrechar lazos con el interlocutor. En este sentido, podemos también asociar ambos usos de la ironía humorística con los dos núcleos de ridiculización y desafío del *statu quo*.

No obstante, cabe señalar que, en el monólogo cómico, pese a que se haga una crítica abierta hacia algo o alguien, los oyentes están en modo humorístico debido al contexto situacional en el que se reproduce el monólogo y a la predisposición emocional con la que asisten a la actuación. En este sentido, gracias al contexto humorístico y de divertimento, los oyentes son, normalmente, capaces de inferir la actitud positiva de la cómica, relacionada con su intención humorística (Yus, 2016b).

#### 9.2.2.1. *Desafío de lo establecido: sentimientos negativos*

En el ejemplo 61, Pamela Palenciano muestra su indignación sobre la falta de libertad que todavía existe en nuestro país. En particular, la cómica emplea una actitud disociativa cuando describe a España como “país de libertades↑/ donde las mujeres hacemos lo que nos da la gana”.

#### Ejemplo nº 61

<p><b>PAMELA PALENCIANO:</b> en mi mundo me dijeron que las tías no podemos tener más de un novio/ ¿a que parece mentira que diga yo esto en el 2017?/ la península histórica↑ <b>país de libertades↑/ donde las mujeres hacemos lo que nos da la gana/</b> esto es la península histórica↓ <b>PÚBLICO:</b> RISAS</p>
---

Secuencia PP7

El público infiere la ironía al contrastar este enunciado con la información contextual previa, con la que Pamela Palenciano reprocha que le digan que no puede tener más de un novio. Así pues, en esta ironía queda implícita una crítica al sistema patriarcal y un sentimiento de irritación al respecto. Asimismo, la cómica muestra un sentimiento afiliativo con el endogrupo femenino y emplea el humor como herramienta para crear adhesión con este sector. De hecho, se aprecia también un efecto humorístico, gracias a la creatividad de la

monologuista, quien juega con la paronimia de Península Ibérica – Península histórica.

Otro caso semejante en el que la ironía humorística refleja los sentimientos negativos del hablante lo observamos en el ejemplo 62. En este fragmento, Sil de Castro utiliza la ironía humorística para recriminar o reprochar la idea cristiana de que la mujer fue hecha para satisfacer los placeres masculinos.

Ejemplo nº 62

<p><b>SIL DE CASTRO:</b> y entonces Dios se la hizo↓ y se la hizo del barro igual que él/ eran iguales ¿eh?/ yo cuando leí esto pensé °<b>qué bonito</b>°</p> <p><b>PÚBLICO:</b> RISAS</p> <p><b>SIL DE CASTRO:</b> ¿no?/ la primera mujer sobre la faz de la tierra hecha ÚNICAMENTE para satisfacer a un hombre/ <b>qué bonito</b> ¿verdad?</p> <p><b>PÚBLICO:</b> RISAS</p> <p><b>SIL DE CASTRO:</b> antes las hacían de barro y ahora de plástico</p> <p><b>PÚBLICO:</b> RISAS</p> <p style="text-align: right;"><b>Secuencia SIC9</b></p>
--

En este ejemplo, la monologuista revela una actitud dissociativa al expresar la fórmula rutinaria ¡qué bonito! y muestra un sentimiento de desaprobación ante tal idea machista. El público infiere la evaluación negativa del mensaje gracias al énfasis entonativo que emplea la monologuista, al conocimiento que poseen sobre el hablante –saben que es una cómica feminista– y a la información contextual del acto de habla, ya que es un monólogo representado el día de la mujer, 8 de marzo de 2018. No obstante, al estar en un contexto lúdico-humorístico, el efecto cómico de la ironía se logra al inferir también la actitud humorística del hablante, quien, en el remate, emplea una ocurrencia cómica para ridiculizar al grupo social masculino, implicando que los hombres utilizan muñecas de plástico para satisfacer sus deseos sexuales.

#### 9.2.2.2. *Ridiculización: sentimientos positivos*

Por otro lado, en la siguiente secuencia (ejemplo 63), Eva Cabezas habla sobre las obras de arte de Rubens e ironiza sobre las posturas en las que pintaba a sus modelos.

### Ejemplo nº 63

**EVA CABEZAS:** porque esta→/ y y a saco la gente y yo claro como estoy de moda estoy de moda/ esto no empieza de ahora ¿eh?/ esto viene del siglo diecisiete/ Rubens un señor que pintaba a las señoras gorditas **en unas posiciones supercomodas**<sup>90</sup>

**PÚBLICO:** RISAS

**EVA CABEZAS:** ¿eh? ¿cómo son esos cuadros?

**PÚBLICO:** RISAS

**EVA CABEZAS:** y a la tía además casi siempre la ponía en pelotas porque en aquella época tampoco había tallas grandes ¿sabes?/ una movida muy loca ¿eh?

**PÚBLICO:** RISAS

Observamos cómo la actitud disociativa de la cómica viene acompañada de otras emociones positivas relacionadas con la comicidad que mitigan la evaluación negativa y fomentan el efecto humorístico. Los oyentes infieren la ironía a través del tono irónico y de su conocimiento enciclopédico general sobre las pinturas de Rubens. Además, en el remate de la secuencia, la monologuista se burla de este tipo de arte y desencadena las risas del público al crear un contraste entre la plausibilidad de su discurso – en el microuniverso del monólogo – y los supuestos culturales previos que tiene la audiencia acerca de la pintura barroca y de las tallas grandes de ropa.

Por último, en el ejemplo 64, Patricia Sornosa crea conciencia sobre una realidad machista de España, como es el simbolismo de algunos nombres propios femeninos.

### Ejemplo nº 64

**PATRICIA SORNOSA:** Martirio/ para vosotras ¿por qué? **porque os queremos**

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** Martirio/ yo creo que hay madres que ponen los nombres a sus hijas en caliente

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** muy rápido ¿sabes? recién paridas

**PATRICIA SORNOSA:** Soledad/ Soledad **pa ti guapa/ porque te quiero**

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia PS14**

---

<sup>90</sup> Uso de tono irónico



La monologuista emplea la ironía a modo de resiliencia para reforzar la solidaridad con el sector del público femenino, quien interpreta la ironía gracias a la información contextual previa –Patricia Sornosa critica la situación de desigualdad entre hombres y mujeres en la secuencia anterior– y a la incongruencia que supone poner este tipo de nombres y justificarlo por el amor hacia la persona. En esta ironía se infiere una evaluación negativa sobre el contenido ecoico, la cual se atenúa y genera un efecto cómico gracias al sentimiento positivo de solidaridad con el endogrupo que muestra la monologuista.

### **9.3 Estudio del discurso representado en el monólogo humorístico subversivo**

El monólogo humorístico es un género textual en el que se recurre a menudo a la representación de personajes, por medio del discurso directo, para escenificar la narración (Rutter, 1997; Yus, 2016a; Double, 2017; Ruiz Gurillo, 2019). Ahora bien, apoyándonos en los fundamentos teóricos sobre el estilo de habla presentados en §2.3, el objetivo principal del presente apartado es explorar las distintas formas en las que las humoristas españolas hacen uso del estilo de habla femenino y masculino, a través del discurso directo, con el objeto de romper con los roles sexuales y subvertir las nociones heteronormativas de masculinidad y feminidad.

#### **9.3.1. Análisis cuantitativo: El discurso directo como estrategia discursiva de género**

En primer lugar, cabe señalar que todas las monologuistas se sirven del discurso representado como estrategia retórico-pragmática en sus monólogos. En particular, los resultados demuestran que el discurso directo aparece en 381 casos de las 504 secuencias transcritas, esto es, en un 75'60% de los casos.

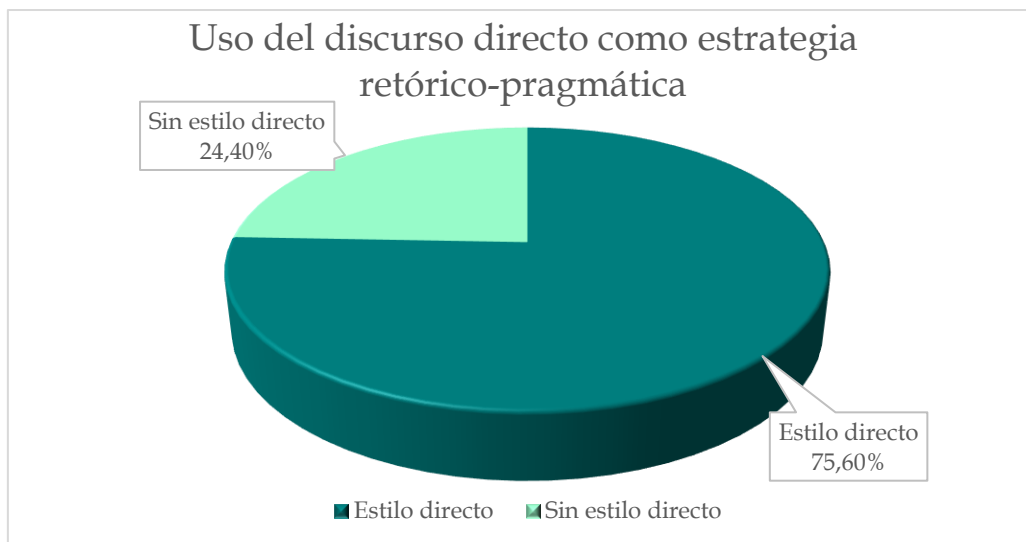


Gráfico 22 Uso del estilo directo en el corpus

Asimismo, en la mayor parte de los casos en los que se emplea el discurso directo, el estilo de habla no viene marcado por el género. Así, en el siguiente gráfico (gráfico 23) se observa cómo en el 61% de las 381 secuencias en las que se emplea el discurso directo, esta estrategia retórico-pragmática funciona como un recurso para hacer más verosímil la situación que se relata y para potenciar el efecto humorístico (Schwarz, 2010), esto es, en 232 secuencias. Ahora bien, también se hace evidente que, en el 39% de los casos, este discurso directo está marcado por un estilo de habla que representa la identidad de género femenina o masculina heteronormativa a fin de conseguir un determinado efecto perlocutivo. De hecho, vemos cómo en el 15% de los casos el estilo directo refleja un estilo de habla marcado por la identidad de género cuyo efecto no es solo la risa o el divertimento del público, sino que, al ridiculizar el estilo de habla, también contribuye a mantener, e incluso reforzar, determinadas ideologías machistas de la sociedad patriarcal. Por otro lado, en el 24% de los extractos analizados de discurso directo, el estilo de habla promueve la ruptura de los roles sexuales y la subversión de las ideas heteronormativas asociadas al concepto de feminidad.

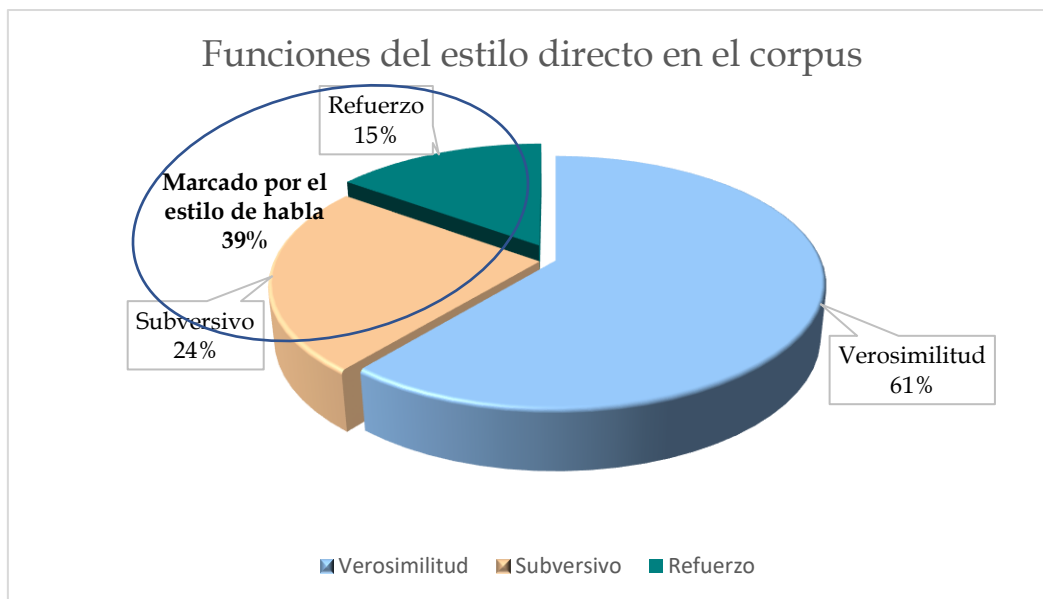


Gráfico 23 Porcentajes de las funciones del estilo directo en las secuencias del corpus

Así pues, en el siguiente subepígrafe (§9.3.2.) nos centraremos en analizar lingüísticamente cómo se consiguen estos efectos a través del discurso directo. En primer lugar, analizaremos el estilo de habla no marcado por el género con una función asociada a la verosimilitud del discurso (§9.3.2.1). En segundo lugar, examinaremos ejemplos de secuencias en los que se emplea el estilo de habla masculino con una función subversiva (§9.3.2.2). Por último, estudiaremos el estilo de habla femenino y su papel en el refuerzo y la subversión de los prejuicios y roles asociados a la feminidad (§9.3.2.3).

### 9.3.2. Estudio del estilo directo como estrategia para el refuerzo y subversión de los roles sexuales

El efecto cómico y la subversión o el refuerzo de los roles sexuales se produce gracias a las elecciones lingüísticas que toman las humoristas para su discurso (Ruiz Gurillo, 2016). Como demostraremos a través de los siguientes ejemplos, las cómicas recurren a diferentes marcas e indicadores humorísticos, así como a un estilo cómico determinado, como tácticas discursivas para representar la intención del hablante.

### 9.3.2.1. *Estilo de habla no marcado por el género. Función verosímil*

La secuencia que a continuación presentamos ilustra el principal uso del discurso directo en el monólogo humorístico, esto es, la verosimilitud. La monologuista representa un diálogo para poner en situación al oyente y hacer más creíble su discurso.

#### Ejemplo nº 65

**PATRICIA ESPEJO:** leí que a un hombre lo que le gusta es encontrar a una mujer que tenga muchas cosas en común con él ¿vale?/ entonces el otro día fui a un local↑ veo a un tío↑ digo *oye perdona ¿tú te llamas Carlos?*/ y me dice *no*↓ digo *HOSTIA yo tampoco*  
**PÚBLICO:** RISAS  
**PATRICIA ESPEJO:** digo *¿no me dirás que duermes por la noche con los ojos cerrados?*  
**PÚBLICO:** RISAS  
**PATRICIA ESPEJO:** dice *¿tú eres gilipollas?*/ digo *HOSTIA ¿tú también?*  
**PÚBLICO:** RISAS Y APLAUSOS  
**PATRICIA ESPEJO:** que-que el tío se ve que se rayó porque vio que teníamos muchas cosas en común→  
**PÚBLICO:** RISAS

Secuencia PE20

Como ya hemos observado en el análisis cuantitativo de los resultados, el discurso representado funciona en el monólogo humorístico como un recurso para hacer más verosímil la situación que se relata y para potenciar el efecto cómico. De hecho, en este caso, no existe un estilo de habla marcado por el género cuando se representa la voz de los protagonistas del diálogo. En el ejemplo presentado, el discurso directo sirve como estrategia narrativa para promover el efecto humorístico, el cual se desencadena gracias al juego de palabras que la monologuista realiza con la expresión “tener muchas cosas en común”. El hecho de llevar al extremo dicha expresión para promover la comicidad, así como la entonación empleada, denotan un estilo humorístico contraproducente o autodespreciativo en el que ella se sitúa como objeto de la risa.

### 9.3.2.2. *Estilo de habla masculino. Función subversiva*

Cuando la cómica adopta un estilo de habla masculino, es decir, cuando emplea rasgos lingüísticos, principalmente prosódicos, asociados a la identidad

masculina, esta logra situar al personaje masculino como locutor en la secuencia humorística y convertirlo en objeto de burla, disminuyendo el poder de esta identidad y desafiando los roles femeninos.

En el ejemplo 66 que pasamos a comentar a continuación, la monologuista emplea el estilo de habla masculino para situar como objeto de burla a aquellos maltratadores que se disfrazan de maltratados. Observamos cómo emplea un estilo de humor afiliativo con las mujeres que han sufrido violencia mientras a su vez realiza una crítica hacia el discurso victimista de los agresores.

Ejemplo nº 66

**PAMELA PALENCIANO:** *esa se ve de las que pegan→/ al Antonio tiene que tenerlo fino/ eh no os riais ¿vale? que esto es muy serio tío que yo soy un tío maltrato ¿vale?*

**PÚBLICO:** RISAS

**PAMELA PALENCIANO:** *la gente se ríe pero existimos↓ el hashtag existe/ búscalo*

**PÚBLICO:** RISAS

**PAMELA PALENCIANO:** *estamos organizados en ForoCoches<sup>91</sup>/ lo máximo*

**PÚBLICO:** RISAS

**PAMELA PALENCIANO:** *yo sé que la gente se ríe pero yo sufro un montón ¿sabes?/ habemos hombres que sufrimos violencia/ seremos pocos pero somos/ ¿sabes?*

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia PP19**

El humor de esta secuencia se origina con la contradicción irónica del hombre maltratador que se confiesa maltratado. Por otra parte, el registro dialógico empleado es una técnica argumentativa que ayuda al monologuista a conectar con el público y convencer de su discurso (Ruiz Gurillo, 2013b). El estilo de habla masculino empleado en el discurso directo incorpora un lenguaje humorístico que promueve la desarticulación del poder del agresor y lo sitúa como objeto de burla. De este modo, el uso de expresiones coloquiales, las repeticiones y el eco a referencias socioculturales como ForoCoches o Twitter desencadenan las risas del público. Asimismo, los distintos elementos prosódicos, es decir, la entonación, el tono, las pausas, el énfasis, etc., contribuyen

---

<sup>91</sup> ForoCoches es un foro de Internet en español orientado inicialmente a la automoción que permite la creación de hilos de discusión sobre prácticamente cualquier tema

a reproducir la identidad masculina y ayudan al oyente a inferir el humor y la actitud del hablante. También, otra clave del éxito en la representación de la identidad masculina son las marcas kinésicas, esto es, las expresiones faciales y movimientos corporales que realiza Pamela Palenciano mientras recrea el diálogo.

Por lo general, hemos observado que en los casos en los que se emplea el estilo de habla masculino –directo, autoritario y con una tonalidad de voz grave–, este sirve como estrategia humorística para ejecutar la broma o la burla hacia los hombres. Además, este estilo de habla, junto con los movimientos y gestos corporales, ayuda a romper con las limitaciones impuestas a la identidad femenina.

### 9.3.2.3. *El estilo de habla femenino. Función de refuerzo y subversión.*

Por otro lado, como muestran los resultados cuantitativos comentados en la sección previa (§9.3.1), el discurso directo marcado por la identidad de género puede no solo servir para romper con los roles sexuales, sino que también puede contribuir a reforzarlos y perpetuarlos. El siguiente ejemplo ilustra este fenómeno. Se observa cómo la monologuista recurre a un chiste enlatado sobre el tópico de que las mujeres rubias son tontas para generar la risa del público allí presente.

Ejemplo nº 67

**SIL DE CASTRO:** a mí por ejemplo me han gustado mucho de siempre/ ee-es un tópico ¿eh? yo lo sé↓ (( )) los chistes de rubias/ me hacen mucha gracia sí// hola ¿qué tal? ¿cómo estás cari? túu túu eres teñida ¿no?

**PÚBLICO:** RISAS

(...)

**SIL DE CASTRO:** ahora sí que está insultándome pero como para por dentro/ ¿cómo te llamas↓ cari?

**SEÑORA DEL PÚBLICO:** Teo

**SIL DE CASTRO:** uy qué nombre más bonito/ bueno pues dicen que estaba un día Teo con su descapotable-que ella tiene un descapotable pero no lo saca por Rafaelbunyol porque sabemos cómo está el patio ¿eh?/ entonces estaba ella un día con su descapotable y conduciendo así a lo loco- porque conduce bastante mal/ ella estaba (( )) liándola parda y entonces adelantó a un camionero mal/ y el camionero se enfadó muchísimo y

entonces ¡AAH! la puso contra la cuneta↓ se bajo del camión↓ se fue hacia ella↓ la cogió con los pelos y la bajó del coche/ ¿te acuerdas qué mal lo pasaste?/ bueno la baja del coche y el camionero coge una tiza/ hace un círculo en el suelo y le dice mira rubia de ahí no te mueves hasta que yo lo diga/ se queda Teo acojonada dentro del círculo ¿no? viendo cómo el camionero coge un bate de béisbol se va para el descapotable y empieza PAA PAA y le revienta toda la luna del coche/ cuando se gira estaba Teo dentro del círculo así *ja ja ja ja* y el tío flipando diciendo pero ¿de qué se está riendo esta tía? si le estoy reventando el coche↓ te vas a enterar↑ hombre ya/ pillá una navaja y empieza *jjgg* y le raja toda la tapicería de cuero/ cuando se gira estaba Teo así

**PÚBLICO:** RISAS

**SIL DE CASTRO:** y el tío flipando en plan pero ¿de qué se ríe esta tía? te vas a enterar hombre/ pillá un bidón de gasolina↑ rocía el coche y le pega fuego/ cuando se gira pero en el suelo (()) *AAH QUE ME PARTO ME PARTO*/ dice el camionero *pero vamos a ver rubia ¿de qué coño te ríes?*/ dicee→ es que cuando no me mirabas me he salido del círculo CUATRO VECES

**PÚBLICO:** RISAS Y APLAUSOS

**Secuencia SIC3**

En este caso, la cómica elige a una señora rubia del público como personaje principal de la historia para captar la atención de los oyentes y así recrear de manera más personal un diálogo protagonizado por ella como locutora junto con un camionero. Así pues, la polifonía sirve en este caso para que la monologuista reproduzca el estilo de habla tanto masculino como femenino. En el caso de la identidad femenina, esta se representa sobre todo durante el remate final del chiste, pues es aquí donde la cómica hace uso de un tono más agudo y del habla entre risas para imitar este estilo de habla estereotipado. Además de reforzar el tópico, este chiste genera las risas y los aplausos del público, pues narra una situación incongruente debido al sinsentido de que a la protagonista le importe más el haber desobedecido las órdenes del camionero que los desperfectos de su vehículo. Este tipo de humor sería principalmente contraproducente, ya que ataca a su propio endogrupo y refuerza los prejuicios sobre las mujeres de cabello rubio.

En el caso contrario se situaría el siguiente fragmento. En esta secuencia también se emplea el estilo de habla femenino estereotipado, pero para un fin distinto: la burla. La monologuista emplea el discurso directo para reproducir el

habla de las pijas de Murcia y muestra una actitud de reprobación ante sus preocupaciones banales como los cotilleos o el aspecto físico.

Ejemplo nº 68

**RAQUEL SASTRE:** pijas que te las encuentras en medio de la Gran Vía de Murcia y te dicen *jo tía qué fuerte que fuerte ¿te acuerdas de Borja? Pues me acaba de contar una cosa superfuerte/ espérate que me llama mi mamuchi por teléfono/ acha mama dime*

**PÚBLICO:** RISAS

**RAQUEL SASTRE:** pijas de toda la vida y además van todas a escuela de modelos/ y ya te las ves tú llegar ahí superpijas pero pijas pijas pijas pijas de verdad/ pijas que les haces un cunilingüe y te sabe a rodaballo sobre lecho de setas con emulsión de Pedro Ximénez

**PÚBLICO:** RISAS

**RAQUEL SASTRE:** y van todas a escuela de modelos/ el otro día me encuentro a una de ellas por la calle y me dice *jo tía vengo supercansada de la escuela de modelos/ y yo bff vuela puta*

**PÚBLICO:** RISAS

**RAQUEL SASTRE:** dice tía ¿tú has entrado alguna vez a una escuela de modelos? ¡ay! no si no cabes por la puerta /y yo ¿y a que te pongo una multiplicación y lloras?

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia RS10**

La humorista logra con éxito su objetivo comunicativo, la burla hacia este tipo de feminidad, a través de diferentes indicadores y marcas humorísticas. Por un lado, con prefijos como *super* o sufijos como *uchi*, la repetición de la expresión *¡qué fuerte!* y la entonación del habla estereotipada de mujer pija contrastan con la expresión coloquial propia de la región de Murcia “acha”. Este cambio de registro refleja la burla y desencadena el humor. Asimismo, la humorista emplea un humor agresivo con el que intenta deconstruir la identidad de género hegemónica. Ello se aprecia en el lenguaje que selecciona al actuar como locutora. El uso de hipérbolos y adjetivos peyorativos evidencian la agresividad propia de este estilo humorístico.

En definitiva, hemos apreciado cómo el discurso directo, además de servir para fomentar la verosimilitud y la atención del público, puede generar otros efectos relacionados con la construcción y deconstrucción del género. A través del monólogo, las humoristas consiguen cuestionar las estructuras sociales y visibilizar injusticias con el fin de desmitificar los roles sexuales que giran en torno a la figura de la mujer y deconstruir así la identidad femenina impuesta



por el patriarcado. No obstante, por otro lado, este discurso directo marcado por el estilo de habla femenino o masculino puede tener también efectos adversos con los que, de forma inconsciente o no, las humoristas refuerzan determinados estereotipos de género y perpetúan la estructura hegemónica. Asimismo, en cuanto a los estilos humorísticos observados en este tipo de discurso planificado, hemos visto que las cómicas no solo intentan crear lazos de solidaridad con el público femenino a través de un estilo afiliativo y/o autodespreciativo, sino que también usan su autoridad sobre el escenario para reivindicar su identidad de género y deconstruir los prejuicios y roles impuestos por el patriarcado. En otras palabras, lo que hacen es reconstruir su identidad de género, creando una identidad de género femenina alternativa. Sin duda, la actuación sobre el escenario empodera a la comediente para desafiar y revelarse ante la hegemonía patriarcal (Gilbert, 2004). Cuando las humoristas critican y desafían el discurso patriarcal, están construyendo su identidad de género a la vez que deconstruyendo aquella asignada por los convencionalismos de la sociedad en la que vivimos.

#### **9.4. Análisis de la baza lúdica como estrategia del humor subversivo**

La baza lúdica (*trumping*, en inglés) es una estrategia retórico-pragmática (Attardo, 2006), propia del humor subversivo<sup>92</sup>, que sirve para que el hablante se imponga y muestre una superioridad sobre los demás participantes del acto comunicativo. Como hemos señalado previamente en §5.2, la baza lúdica se produce cuando el participante que, en un primer momento, se sitúa como oyente toma el rol de hablante (H2) y manipula con creatividad la evaluación negativa realizada por el primer hablante (H1) en su intervención. En concreto, el H2 subvierte las formas lingüísticas del intercambio con el fin de contraatacar y generar un efecto humorístico en los oyentes, quienes infieren el ingenio y la maestría con la que el H2 viola el principio de cooperación – implícito en el

---

<sup>92</sup> Principalmente del humor subversivo conversacional.

humor (Attardo, 1994, 2006) —, subvierte la crítica de H1 y contraataca creando un significado alternativo sobre el primer enunciado.

En este sentido, el H2 vence a su “oponente” (H1) con las armas lingüísticas empleadas por H1 en su ataque. De hecho, en el siguiente análisis veremos cómo las cómicas utilizan los mecanismos conceptuales que subyacen en el enunciado de su oponente —el objeto de burla— para dar la vuelta a la partida de este juego humorístico. En palabras de Veale et al. (2006: 307):

*One speaker, may, linguistically speaking, snatch victory from the jaws of defeat by turning the tables on an opponent. The effect of this reversal is to elicit not just a sense of victory in the agents itself, but a form of admiration from any observers, while perhaps earning the grudging respect of the opponent.*

#### **9.4.1. Estudio cuantitativo de la baza lúdica en el corpus FEMMES-UP**

En la comedia en vivo, las cómicas recurren a la baza lúdica, a la vez que emplean el discurso representado, para sobreponerse a una determinada crítica o comentario que ataca a su imagen, el cual representan en estilo directo o indirecto, y que subvierten de forma creativa, mostrando así su superioridad cómica. En concreto, esta estrategia retórico-pragmática aparece en 67 secuencias, es decir, en un 13,5% del total. La escasa presencia de este mecanismo se podría deber a que es una estrategia principalmente del humor subversivo conversacional (Feyaerts, 2006), por lo que la cómica debe representar a los dos locutores para enunciar tanto las palabras del H1 como las suyas propias como H2.

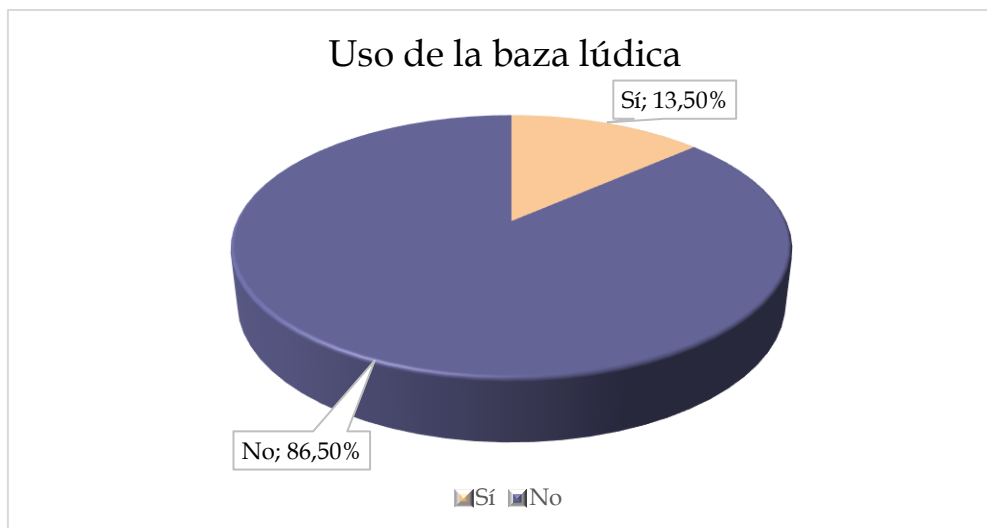


Gráfico 24 Porcentaje de bazas lúdicas en el corpus

Asimismo, hemos querido comprobar la dependencia entre el uso de la baza lúdica y el objeto de burla. Para ello, se ha realizado el test de la Chi cuadrado, a través del programa estadístico R, que consiste en contrastar los valores de dos variables cualitativas. De este modo, la prueba nos permite observar la frecuencia de los valores del objeto de burla durante el uso de la baza lúdica, como se muestra en la tabla 8.

Tabla 8 Los objetos de burla más empleados durante la baza lúdica

```

tabla
chisq.test(tabla)

```

	NO	SI
AUTOHUMOR	117	15
GRUPO SOCIAL FEMENINO	20	3
GRUPO SOCIAL MASCULINO	58	10
IGLESIA	5	0
INDIVIDUO	119	20
PATRIARCADO	39	6
PÚBLICO	10	1
SITUACIÒN	56	7
SOCIEDAD	13	5

En este sentido, observamos que, en las 67 secuencias en las que se utiliza la baza lúdica, los objetos de burla más empleados son un individuo (en 20 secuencias), el autohumor (en 15 secuencias) y el grupo social masculino (en 10 secuencias). No obstante, al realizar el test de la Chi cuadrado, en el que partimos como hipótesis nula ( $H_0$ ) de que las variables objeto de burla y baza lúdica son independientes, el resultado de la P-valor (0.7402) no nos permite rechazar la hipótesis de partida, puesto que no tenemos evidencias suficientes para ello. Por tanto, en principio, estas variables serían independientes y necesitaríamos una

base de datos más extensa para analizar de nuevo la dependencia de dichas variables cualitativas.

```
Pearson's Chi-squared test

data: tabla
X-squared = 5.1617, df = 8, p-value = 0.7402

qchisq(0.95,8)
[1] 15.50731
```

#### 9.4.1.1. *Análisis de la tipología de bazas lúdicas*

En general, la baza lúdica se produce cuando la intervención del H1 provoca una reacción por parte del H2, subvirtiendo de forma cómica el ataque de H1 (Brône, 2008). Además, para que sea considerado un ejemplo de baza lúdica, es preciso que la respuesta de H2 implique un paralelismo con respecto a la primera intervención, ya sea este un paralelismo fonético, léxico, estructural o conceptual (Feyaerts, 2006). De este modo, siguiendo la taxonomía propuesta por Veale, *et al.* (2006), nos podemos encontrar con cinco tipos de baza lúdica:

- Baza lúdica basada en la homofonía: es decir, aquella que se fundamenta en un paralelismo homónimo entre los enunciados. En particular, esta subcategoría se basa en que el H2 sea capaz de asignar una interpretación léxica diferente de la enunciada por H1. De acuerdo con Veale, *et al.* (2006), es muy común en los juegos de palabras o *puns*
- Baza lúdica sintáctica: en ella, el H2 utiliza la estructura morfosintáctica del enunciado de H1 para contraatacar.
- Baza lúdica metonímica: aquella en la que hay que emplear diferentes inferencias metonímicas para comprender la asociación e implicaturas entre ambas intervenciones.
- Baza lúdica metafórica: es un muy subtipo muy recurrente de la baza lúdica en la que se explotan las relaciones léxicas entre el significado literal y el figurado a través de figuras como la metáfora, la polisemia o las unidades fraseológicas.

- Baza lúdica referencial: aquella en la que el H2 asigna referentes concretos a la expresión genérica empleada por H1 para subvertir el significado de este y provocar un efecto cómico.

Ahora bien, esta clasificación no es cerrada ni exclusiva, ya que puede haber tantos tipos como formas de construir el significado verbal e, incluso, pueden darse diferentes tipos de forma simultánea (Veale, et al. 2006; Attardo, 2006). De hecho, hemos analizado las 67 secuencias del corpus en las que se emplea la baza lúdica para observar qué tipologías son las más empleadas y hemos comprobado que las bazas lúdicas que utilizan las cómicas son principalmente metonímicas (aparecen en 27 secuencias), sintácticas (aparecen en 18 secuencias) y metafóricas (aparecen en 17 secuencias). El motivo por el que el número de bazas lúdicas basadas en la homofonía es tan bajo podría deberse al hecho de que estas se suelen emplear en los *puns* (juegos de palabras) típicos del humor anglosajón, pero no tanto en español. Asimismo, las bazas lúdicas basadas en las referencias requieren de una información contextual sobre referentes que en el monólogo humorístico no están presentes.

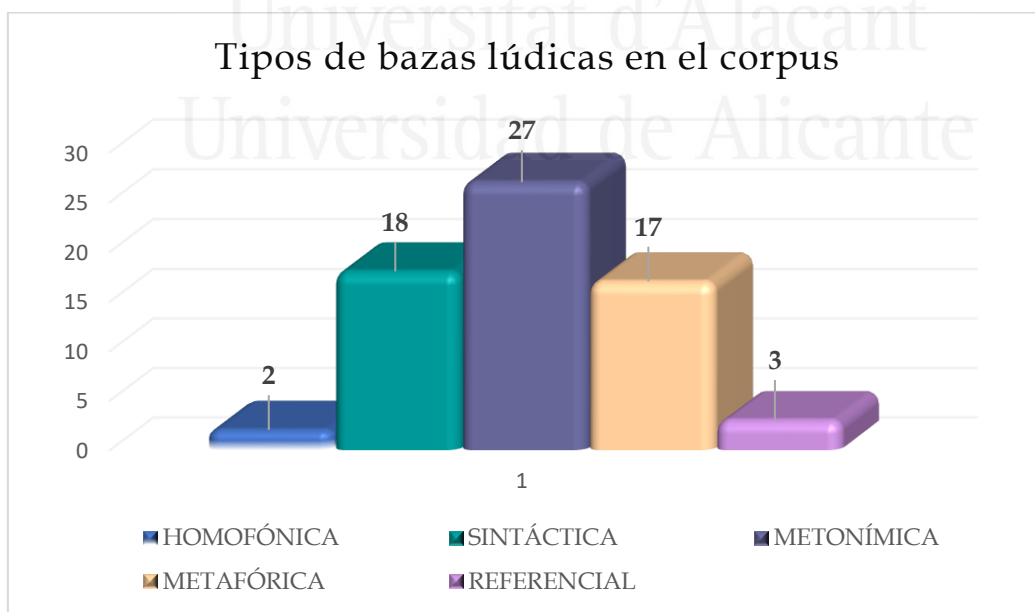


Gráfico 25 Tipos de bazas lúdicas en el corpus

#### 9.4.2. Análisis cualitativo de los tipos de baza lúdica más empleados en el corpus

Teniendo presente los resultados que acabamos de comentar, pasamos a analizar el uso de los diferentes subtipos de baza lúdica más empleados para examinar de qué forma construyen el contraataque y cómo se desencadena el efecto humorístico. En primer lugar, analizaremos ejemplos de baza lúdica metonímica (§9.4.2.1.). En segundo lugar, aquellas secuencias en las que se observa el uso de una baza lúdica metafórica (§9.4.2.2.) y, finalmente, las bazas lúdicas sintácticas (§9.4.2.3.)

##### 9.4.2.1. Análisis de la baza lúdica metonímica

Este tipo de baza lúdica requiere un gran esfuerzo cognitivo, puesto que el oyente debe inferir las asociaciones metonímicas que ha realizado el H2 para conectar su enunciado con el de H1. Una muestra de este subtipo de baza lúdica sería el ejemplo 69, en el que Valeria Ros narra una situación que vivió en la sala de spinning y sitúa a su entrenador como objeto de burla al emplear una baza lúdica metonímica contra el enunciado de este en el remate de la secuencia.

Ejemplo nº 69

**VALERIA ROS:** otra cosa que me toca los cojones que hace mucho- sabéis que spinning es con una bici estática y el tío nos quiere hacer pensar que estamos en la montaña ¿no? en plan *vamos por Talayuela chicos* ↓ *una curva*  
**PÚBLICO:** RISAS  
**VALERIA ROS:** UNA CURVA ¿no?/ nos miramos todos en plan algún pringao hace como así ¿no?  
**PÚBLICO:** RISAS  
**VALERIA ROS:** es una sensación superextraña/ el otro día digo *mira ya no puedo más con este gilipollas* digo *mira me voy* y me dice *¿a dónde vas?*/ y digo *se ha pinchao la rueda*  
**PÚBLICO:** RISAS  
**VALERIA ROS:** soy vasca gilipollas

Secuencia VR5

Observamos cómo la monologuista se aprovecha de la descripción de la clase de spinning para emplear una baza lúdica contra el monitor, al que sitúa como locutor por medio del discurso representado. En concreto, la narración de la clase de spinning como si estuvieran haciendo ciclismo de montaña, le sirve a la cómica para crear una relación metonímica en el remate del chiste,

respondiendo al entrenador que se le ha pinchado una rueda. En este sentido, el hecho de que, en el espacio discursivo, haya elementos más prominentes que otros en la figura – la clase de spinning en la que se simula una vuelta ciclista – permite a la cómica emplear su creatividad a nivel metapragmático para provocar una distracción humorística, haciendo que el público se centre en dichos elementos, mientras la esencia conceptual del chiste queda oculta en el fondo del espacio discursivo hasta el remate – cuando comenta que se le ha pinchado una rueda –.

De forma similar, en el siguiente fragmento Raquel Sastre utiliza una baza lúdica basada en la metonimia para defender su identidad murciana y contraatacar a los madrileños que se burlan de ella.

Ejemplo nº 70

**RAQUEL SASTRE:** te puedes llevar una sorpresa-no pues me mola me mola esto de que hagan chistes con Murcia pero estoy un poquito cansada ya/ siempre estamos con que los murcianos no sabemos hablar/ yo soy murciana (...) soy cómica de Murcia y empiezan todos los madrileños *o sea qué paleta ¿no?*

**PÚBLICO:** RISAS

**RAQUEL SASTRE:** que digo *eeh madrileños digo o sea los de Murcia y los de levante seremos unos paletos pero Belén Esteban<sup>93</sup> es obra vuestra*

**PÚBLICO:** RISAS Y APLAUSOS

**Secuencia RS2**

Tras la crítica despectiva sobre su identidad murciana, la monologuista emplea el discurso directo para realizar su contraataque en forma de baza lúdica metonímica, ya que alude a Belén Esteban como referencia de falta de sofisticación, incultura y mala educación. De esta forma, la monologuista muestra su superioridad y aumenta su estatus individual en el escenario, construyendo así su identidad en el escenario.

#### 9.4.2.2. *Análisis de la baza lúdica metafórica*

Por su parte, la baza lúdica metafórica se basa en las relaciones léxicas que permiten jugar con el significado figurado o metafórico y el significado literal del enunciado. Una muestra de ello se observa en el siguiente ejemplo, en el que

---

<sup>93</sup> Colaboradora de televisión y personaje mediático en España.

Esther Gimeno emplea la baza lúdica metafórica para romper con un estereotipo asociado a su identidad cultural y, de este modo, aumentar su estatus individual – uno de los efectos asociados al humor subversivo – .

Ejemplo nº 71

**ESTHER GIMENO:** sí↓ soy de Zaragoza/ pero llevo mucho tiempo viviendo en Madrid/ yo cuando llegué a Madrid lo primero que me dijeron fue *qué↑ no te has traído adoquines→*

**PÚBLICO:** RISAS

**ESTHER GIMENO:** digo *yo pensaba que ya teníais las calles asfaltadas* ((entre risas))

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia EG11**

Observamos cómo Esther Gimeno, a través de la polisemia, activa otro significado de la palabra *adoquines* y altera la relación entre la figura y el fondo en el espacio discursivo (significado prominente no prominente) (Dyner, 2009b). De este modo, la cómica subvierte el significado del primer enunciado y contraataca, al igual que Raquel Sastre, a aquellos que se burlan de su procedencia. No obstante, el significado literal del término *adoquín* no está explícito en la respuesta de la cómica, sino que el público tiene que inferir dicho significado y para ello es esencial que este recurra a su conocimiento enciclopédico general, sobre los dos significados de la palabra *adoquín*, para poder inferir y apreciar la comicidad de la baza lúdica.

Por otro lado, en la siguiente secuencia Patricia Sornosa denuncia los ataques que recibió en las redes sociales. En concreto, por medio de la baza lúdica, la cómica se sobrepone a la crítica y ridiculiza a aquellos que la insultaron. Asimismo, es necesario incidir en el hecho de que con la subversión de esta crítica se fomenta el refuerzo de las relaciones con los oyentes, en concreto con el sector del público femenino que ha sufrido el mismo tipo de ataque:

Ejemplo nº 72

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

**PÚBLICO:** RISAS



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

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** y no↓ o sea nada más lejos de- yo solo podía sentir gratitud

**PÚBLICO:** [RISAS]

**PATRICIA SORNOSA:** [de verdad]

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** *gracias tío de verdad/ gracias por no follarme con la polla de otro/ gracias porque sería raro/ además el otro ¿qué?*

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** ¿el otro está de acuerdo con la movida?

**PÚBLICO:** [RISAS]

**PATRICIA SORNOSA:** ¿o viene obligao?/ royoo→ *yo no quiero pero es que voy detrás de la polla*

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** *las mujeres no decimos cosas así/ yo no he escuchado nunca decir a una mujer yo no te follaba ni con el coño de otra*

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** es ridículo↓ una mujer no te folla y ya/ punto↓ ¿sabes?

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** y me dijeron mucho también *no te tocaba ni con un palo/ ¿esto lo habéis oído no?*

**PÚBLICO:** SÍ

**PATRICIA SORNOSA:** y yo *jodeer vale \*(golpes al suelo) JOO QUÉ RABIA JODEER ¿ES QUE NUNCA NADIE ME VA A TOCAR CON UN PALO?*

**PÚBLICO:** [RISAS]

**PATRICIA SORNOSA:** *joder con lo que me encanta/ lo que más me gusta que es que susurren guarradas al oído y que me hagan así con un palo*

**PÚBLICO:** RISAS Y APLAUSOS

**Secuencia PS34**

En esta secuencia, la subversión del significado verbal a través de la baza lúdica le permite a la cómica manifestar abiertamente la crítica que recibió, mientras que, simultáneamente, subvierte dicha crítica (Veale, 2015). En este sentido, observamos cómo Patricia Sornosa demuestra su creatividad y su superioridad con respecto al grupo social masculino atacante y emplea la baza lúdica metafórica para empoderarse a través de este discurso humorístico subversivo. En concreto, la cómica se acoge al significado literal de la expresión *yo a ti no te follaba ni con la polla de otro* para, con un toque irónico, burlarse de los hombres que pretendían insultarla con eso. Por otro lado, le hace una pregunta directa al público para crear un sentimiento de cercanía y lograr que esa

experiencia individual y privada se convierta en algo compartido con el público. Esto es lo que Yus (2004: 332) llama “the joy of mutual manifestness”, es decir, el disfrute de manifestar cualquier tipo de información del ámbito privado o individual en público y compartirlo con el resto para crear un sentimiento de complicidad y empatía.

#### 9.4.2.3. *Análisis de la baza lúdica sintáctica*

En este último subtipo, el H2 responde utilizando la misma estructura o forma sintáctica para neutralizar el ataque de H1 y contratacar. Así, por ejemplo, en el siguiente fragmento Virginia Riezu representa una conversación con una dependienta de una tienda de lencería y sitúa como objeto de burla al grupo social femenino para evidenciar una situación en la que muchas mujeres del público se pueden sentir identificadas. Para ello, utiliza una baza lúdica sintáctica en la que cambia únicamente una palabra con respecto a lo enunciado por la primera locutora.

Ejemplo nº 73

**VIRGINIA RIEZU:** pues para el sujetador no↓ ¿qué talla tienes? la 100/ que te mira la dependienta como diciendo *claro que sí guapa*

**PÚBLICO:** RISAS

**VIRGINIA RIEZU:** y tuú→ *es que tengo mucha espalda/* y ella te dice *lo que tienes es mucha cara porquee*→

**PÚBLICO:** RISAS

**VIRGINIA RIEZU:** tanta talla no sé para qué porque yo como y se me mete en el sujetador la comida/ puedo recenar luego con lo que tengo en el sujetador

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia VIR49**

En este ejemplo, vemos cómo, además de reproducir exactamente la misma estructura sintáctica, la cómica emplea su creatividad para jugar con el significado figurado de la unidad fraseológica *tener (mucha) cara* para rebatir el enunciado del primer hablante de forma cómica y desencadenar las risas del auditorio. Asimismo, cabe señalar que, pese a que sitúa a las mujeres como objeto de burla, estas no se sienten atacadas, puesto que infieren una actitud positiva y humorística por parte de la monologuista. De hecho, la secuencia permite que las

mujeres se sientan identificadas con la situación y, de esta forma, se refuercen los lazos con el endogrupo.

Por último, al igual que en el ejemplo anterior, Susi Caramelo juega con las estructuras sintácticas y con el significado figurado de su baza lúdica cuando explica por qué se ha quedado sin trabajo. En concreto, la monologuista emplea la baza lúdica sintáctica para contraatacar el argumento de su jefa – representado en estilo indirecto – e imponerse sobre ella.

Ejemplo nº 74

**SUSI CAMELO:** y ahora para colmo me he quedado sin trabajo/ llevo una temporada sin curro porque resulta que llegué un buen día a la oficina le digo a mi jefa *mira hoy si no te importa necesito salir un par de horas antes porque tengo al perrito con una infección de oídos brutal me han hecho un hueco a las cinco no tengo a nadie que me lo lleve al veterinario/ total que me interrumpe mi jefa para decirme que a santo de qué que ni que el perro fuera un hijo/ / digo hombre pues tú eres una hija de perra y el día que murió tu madre te pillaste cuatro días por defunción*

**PÚBLICO:** RISAS Y APLAUSOS

**SUSI CAMELO:** pues no le hizo-no le hizo ni puta gracia ¿sabes?/ me mandó a tomar por culo/ y le dije *mira que te den por saco* me lo quedo para chiste y lo he metido aquí

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia SC16**

En el ejemplo se aprecia cómo Susi Caramelo utiliza la baza lúdica para subvertir del significado verbal del enunciado de su jefa, quien actúa como H1. En particular, la cómica cambia el significado literal del enunciado del H1 “ni que el perro fuera tu hijo” por uno figurado, calificando a la jefa como “hija de perra”, para argumentar que ella se cogió cuatro días de baja cuando murió su madre y, en consecuencia, invalidar el argumento de H1 y contraatacarle (Brône, 2008). De este modo, la cómica se empodera frente a su jefa y muestra su superioridad creativa. En este caso, como en el anterior, se combinarían los subtipos de baza lúdica sintáctica y metafórica.

## 9.5. Recapitulación

En este capítulo se han analizado cuatro fenómenos que estarían al servicio del humor subversivo en el monólogo cómico para la construcción discursiva de

la identidad de género: la ocurrencia cómica, la ironía humorística, el discurso representado y la baza lúdica.

En primer lugar, los resultados demuestran que la ocurrencia cómica es la estrategia de humor subversivo más empleada en el corpus, apareciendo en 411 secuencias –es decir, en el 81,54% del total del corpus–. Así pues, hemos considerado oportuno analizar el papel de esta estrategia en relación con los núcleos de la ridiculización y de la subversión del *statu quo*, para identificar cuál es la función principal de su uso. Los datos revelan que las ocurrencias cómicas que aparecen en el corpus tienen una función principalmente de desafío del *statu quo* (63,53%). Es decir, en 263 secuencias las cómicas emplean las ocurrencias cómicas con la intención de cuestionar y romper con las creencias y realidades socioculturales que pueda tener la audiencia en su espacio cognitivo, así como para crear conciencia sobre determinadas problemáticas sociales. Por otro lado, esta estrategia tiene una función de ridiculización en el 36,47% de los casos (151 secuencias), y con ella se pretende disminuir el poder masculino y aumentar el estatus individual de la cómica. Sin embargo, a veces, el uso de esta estrategia promueve el reforzamiento de creencias e culturales que la audiencia tiene sobre un hecho o realidad. Asimismo, hemos observado que las funciones varían en relación con el monólogo y la cómica analizada, demostrándose así la variedad de estilos humorísticos que componen el corpus FEMMES-UP. Finalmente, estos datos estadísticos han sido corroborados por medio del análisis cualitativo de las secuencias del corpus.

Por otro lado, en este capítulo hemos identificado una evidente relación entre la ironía humorística y el humor subversivo, en tanto que ambos fenómenos comparten los mismos objetivos, es decir, fomentar la solidaridad con el endogrupo y expresar una evaluación negativa sobre alguien. De esta forma, hemos defendido que la ironía humorística está al servicio del humor subversivo, puesto que colabora en el refuerzo de las relaciones entre los participantes del acto comunicativo, mientras que el hablante se distancia del objeto de crítica. En concreto, hemos registrado 122 casos de ironía humorística en el corpus FEMMES-UP, esto es, en un 24,2% del total de secuencias. En ellos, los principales

*targets* de la evaluación negativa de la cómica son individuos o grupos sociales masculinos, como han evidenciado los diferentes estudios analíticos realizados. Asimismo, a través del análisis cualitativo de las secuencias, hemos observado que, en el monólogo cómico, pese a que se haga una crítica abierta hacia algo o alguien, los oyentes siempre infieren una actitud positiva de la monologuista, relacionada con la comicidad, ya que están en un contexto humorístico y de divertimento. En este sentido, hemos identificado dos tipos de ironía humorística en relación con las funciones de subversión del *statu quo* y ridiculización y los sentimientos del hablante adheridos a dichas funciones.

En relación con el estudio del discurso representado, hemos examinado las distintas formas en las que las humoristas españolas hacen uso del estilo de habla femenino y masculino, a través del discurso directo, para romper con los roles sexuales y subvertir las nociones heteronormativas de masculinidad y feminidad. Los resultados demuestran que en la mayor parte de los casos en los que se emplea el discurso directo, este no viene marcado por el género. Es decir, en el 61% de las 381 secuencias en las que se emplea el discurso directo, esta estrategia narrativa funciona únicamente como un recurso para fomentar la verosimilitud y el efecto humorístico. Sin embargo, también se hace evidente que en el 39% de los casos este discurso directo está marcado por un estilo de habla que representa la identidad de género femenina o masculina heteronormativa a fin de conseguir un determinado efecto perlocutivo. En concreto, vemos como en el 15% de los casos el estilo directo refleja un estilo de habla marcado por la identidad de género cuyo efecto no es solo la risa o el divertimento del público, sino que, al ridiculizar el estilo de habla, también contribuye a mantener, e incluso reforzar, determinadas ideologías machistas de la sociedad patriarcal. Por otro lado, en el 24% de los extractos analizados de discurso directo, el estilo de habla promueve la ruptura de los roles sexuales y la subversión de las ideas heteronormativas asociadas al concepto de feminidad. En definitiva, el estudio del discurso representado nos ha permitido comprobar la multifuncionalidad del estilo directo como estrategia discursiva al servicio del monólogo humorístico subversivo. En este sentido, se ha demostrado que, por un lado, el uso de un

estilo de habla marcado por la identidad de género en el discurso humorístico juega un papel importante en la desarticulación del *statu quo* y en la subversión de la identidad heteronormativa femenina, llena de estereotipos y clichés. No obstante, por otro lado, se ha observado que este estilo de habla marcado por la identidad de género también contribuye a reforzar y perpetuar determinados roles sexuales.

Por último, el análisis de las estrategias retórico-pragmáticas con una función subversiva ha concluido con el estudio de la baza lúdica en la comedia en vivo. En este caso, hemos argumentado que las cómicas recurren a la baza lúdica para empoderarse y sobreponerse a una determinada crítica o comentario que ataca a su imagen. En concreto, las cómicas subvierten dicha crítica de forma creativa, mostrando así su superioridad cómica y sus habilidades metapragmáticas. En concreto, esta estrategia retórico-pragmática aparece en 67 secuencias, es decir, en un 13,5% del total. La escasa presencia de este mecanismo se podría deber a que es una estrategia principalmente del humor subversivo conversacional, por lo que la cómica debe hacer el esfuerzo de representar a dos locutores para enunciar tanto las palabras del H1 como las suyas como H2. Asimismo, siguiendo la propuesta de Veale et al. (2006), hemos presentado una taxonomía de subcategorías de baza lúdica que hemos aplicado en nuestro corpus: homofónica, metonímica, metafórica, sintáctica y referencial. El análisis cuantitativo y cualitativo revela que las tipologías más empleadas son la metonímica (aparecen en 27 secuencias), sintáctica (aparecen en 18 secuencias) y metafórica (aparecen en 17 secuencias). Además, el análisis de los diversos ejemplos ha demostrado que se pueden suceder varios tipos de forma simultánea, como, por ejemplo, la baza lúdica sintáctica y metafórica.



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

## CAPÍTULO 10. Estudio discursivo de las estrategias retórico-pragmáticas con una función de cortesía

---

El objetivo principal de este capítulo es analizar la atenuación y la intensificación pragmática como estrategias retórico-pragmáticas empleadas en el monólogo humorístico subversivo para promover la aceptación del mensaje. Así pues, a través del corpus FEMMES-UP, identificaremos la frecuencia de uso de cada una de estas estrategias, observaremos las funciones retórico-argumentativas que cumplen dentro de este género discursivo y examinaremos de qué forma les sirven a las cómicas para desarrollar su humor subversivo y construir una identidad de género femenina alternativa a la estandarizada. En concreto, en §10.1 estudiaremos la frecuencia de uso de la atenuación en el corpus, las tácticas y recursos que se emplean en esta estrategia retórico-pragmática, y las funciones predominantes de la atenuación en el monólogo humorístico subversivo. Por otra parte, en §10.2 analizaremos la intensificación como una estrategia pragmática y discursiva de la que se sirven las cómicas para conseguir mayor verosimilitud y eficacia en su discurso humorístico. Así pues, se examinará el funcionamiento de la intensificación en el monólogo humorístico y, más concretamente, el uso de los elementos modalizadores epistémicos *lo juro*, *en serio* y *de verdad*.

### 10.1. El funcionamiento de la atenuación en el corpus FEMMES-UP

Como hemos comentado previamente (§5.3.1), la atenuación se define como una actividad argumentativa de debilitación de la fuerza ilocutiva y del papel de los participantes en la enunciación para lograr con éxito la meta prevista (Briz y Albelda, 2013). En consecuencia, consideramos que el uso de la atenuación en un contexto humorístico permite que el hablante pueda tratar, con mayor facilidad, temas o asuntos que en principio podrían resultar controvertidos o problemáticos (Douglas, 1968; Kuipers, 2008).



### 10.1.1 Análisis cuantitativo de los resultados

Para el estudio de este fenómeno, hemos profundizado en aquellas secuencias en las que se aprecia un uso de elementos atenuantes, es decir, en 407 secuencias. Como refleja el siguiente gráfico, las secuencias en las que hemos identificado procedimientos atenuantes representan un 81% del total. De este modo, se confirma la notoria presencia de la atenuación como estrategia pragmática y retórica para la aceptación del mensaje en el discurso humorístico subversivo.

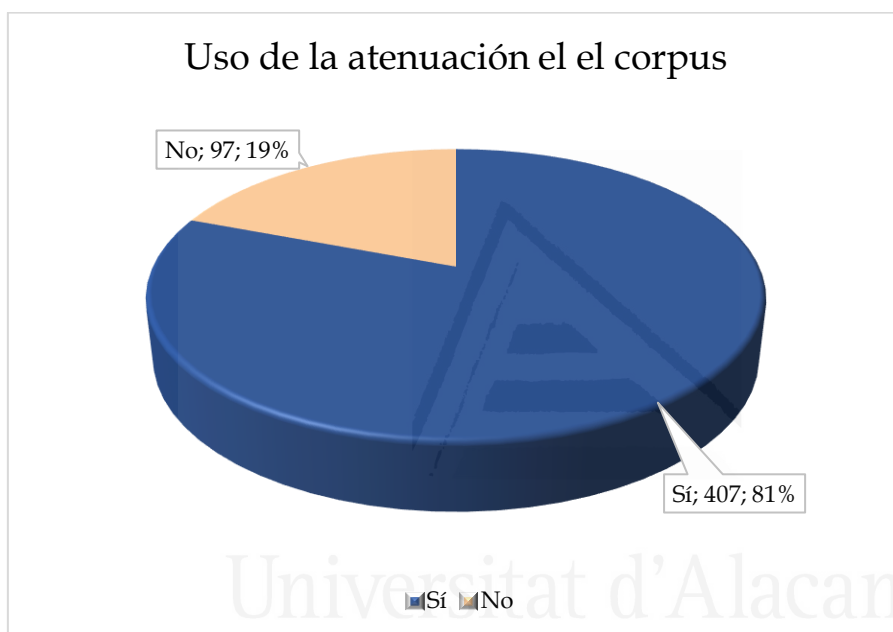


Gráfico 25 Uso de la atenuación en el corpus analizado

Estos resultados vendrían motivados por las principales temáticas del corpus –el sexo, las relaciones de pareja, el aspecto físico, la belleza y la edad–, ya que las cómicas recurrirían a la atenuación como estrategia para no dañar la imagen los participantes del acto comunicativo y, de este modo, evitar una situación de humor fallido. Además, elementos de la comunicación como los interlocutores, es decir, el público ante el que se representa el espectáculo, y el contexto situacional influyen también en el uso de la atenuación

#### 10.1.1.1. Tácticas y recursos de atenuación

Siguiendo la propuesta de Briz y Albelda (2013), los recursos lingüísticos al servicio de la atenuación están, a su vez, relacionados con las dos principales

tácticas de atenuación que hemos mencionado previamente en el apartado 5.3.1, esto es, la ocultación del sujeto y la relativización o indeterminación de lo expresado.



Gráfico 27 Frecuencia de las tácticas de atenuación

En este sentido, si analizamos qué táctica de atenuación se lleva a cabo con mayor frecuencia, nos encontramos con que en el 69,33% de las secuencias analizadas las humoristas tienden a relativizar, mientras que solo en el 30,67% de los casos emplean tácticas de despersonalización. Ahora bien, cabe decir que estos resultados no nos extrañan demasiado, puesto que existen más recursos lingüísticos relacionados con técnicas de relativización (véase tabla 2).

#### 10.1.1.2. Procedimientos lingüísticos de atenuación recurrentes en el corpus

Por otro lado, atendiendo a la taxonomía de procedimientos lingüísticos de atenuación propuesta por Albelda y Cestero (2011), así como a la clasificación realizada por Briz y Albelda (2013), hemos examinado con qué frecuencia se emplean los veinte procedimientos de atenuación enumerados previamente. El gráfico 28 muestra cuáles son los elementos lingüísticos con función atenuadora más recurrentes en nuestro corpus de monólogos humorísticos representados por cómicas españolas.

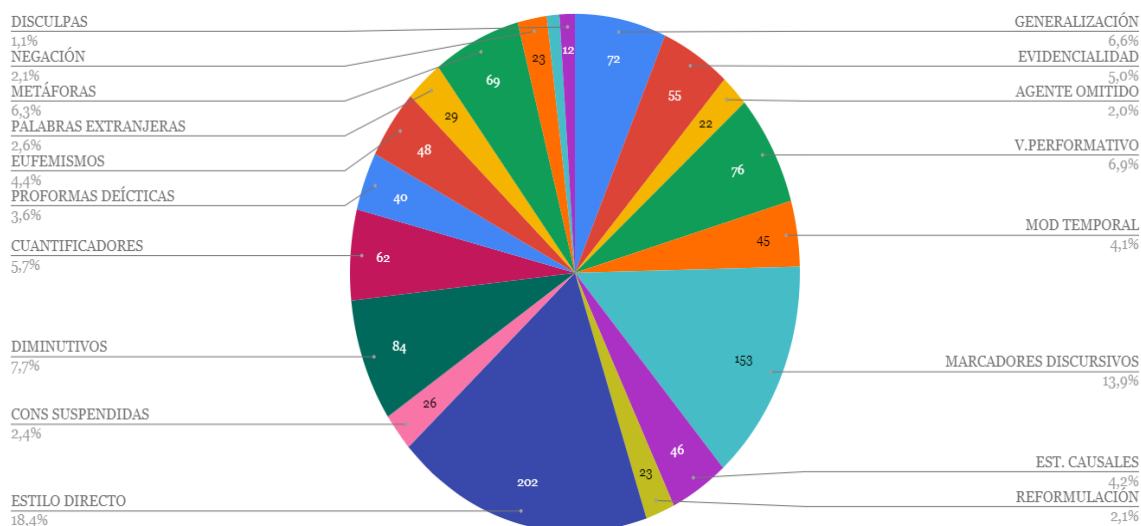


Gráfico 28 Procedimientos lingüísticos de atenuación empleados en el corpus

Ahora bien, si extraemos la frecuencia de cada uno de los recursos analizados individualmente, el estilo directo es el procedimiento más empleado (18,4%), puesto que, como hemos demostrado en el capítulo anterior (§9.3), el discurso directo no solo favorece un distanciamiento lingüístico del mensaje, sino que también fomenta el efecto humorístico y la construcción de una identidad de género. Asimismo, observamos cómo los diminutivos (7,7%), las metáforas (6,3%) o los cuantificadores (5,7%) son también elementos lingüísticos recurrentes en este tipo de discurso y tienen una función dual, ya que sirven tanto como procedimiento de atenuación como indicador lingüístico del humor (Ruiz Gurillo, 2012). Además, resulta también interesante observar el porcentaje de marcadores discursivos (13,9%), puesto que en muchas ocasiones estos se corresponden con marcadores de control de contacto<sup>94</sup> – muy comunes en este tipo de discurso – para buscar la aceptación y el acuerdo con el público. En definitiva, estos resultados vendrían a confirmar que los mecanismos lingüísticos de atenuación están también al servicio del humor y, por tanto, forman parte de los elementos lingüísticos y extralingüísticos propios del discurso humorístico.

<sup>94</sup> Para más información acerca de los marcadores de control de contacto, véase Martín Zorraquino y Portolés (1999).

### 10.1.2. Análisis de las funciones atenuadoras en el monólogo humorístico subversivo

De acuerdo con las principales investigaciones en atenuación lingüística (Albelda y Cestero, 2011; Briz y Albelda, 2013; Albelda, et al., 2014), para el reconocimiento de la atenuación como categoría pragmática es necesario tener en cuenta el contexto interactivo concreto en el que se produce, esto es, el miembro del discurso causante o desencadenante, la expresión atenuante concreta y el elemento atenuado. De esta forma, podremos identificar si la intención del hablante es minimizar la fuerza ilocutiva del acto de habla o si, por el contrario, se trata de una duda real. Así pues, teniendo esto en consideración, pasaremos a continuación a observar diferentes ejemplos de secuencias humorísticas extraídas del corpus analizado, con el fin de identificar qué función atenuadora realiza el hablante y qué estrategias y procedimientos lingüísticos emplea para ello. Es decir, en primer lugar, observaremos un caso en el que la cómica emplea la atenuación con una función de autoprotección, con el objetivo de ganar o no perder la imagen, así como para evitar o minorar responsabilidades (§10.1.2.1). En segundo lugar, analizaremos un ejemplo de secuencia en la que la monologuista recurre a la atenuación para prevenir posibles desacuerdos y, así, salvaguardar la imagen tanto propia como del oyente (§10.1.2.2). Por último, estudiaremos casos en los que aparece una función de reparación, con la que el hablante intenta corregir o enmendar lo dicho y reparar los daños ya causados en la imagen (§10.1.2.2).

#### 10.1.2.1. *Uso de la atenuación con función de autoprotección*

En concreto, en este fragmento, Patricia Espejo le cuenta al público que ha roto con su novio e intenta justificarse de por qué ha decidido dejarlo, utilizando una atenuación autocéntrica para salvaguardar su imagen.

Ejemplo nº 74

<p><b>PATRICIA ESPEJO:</b> lo he dejado yo con mi novio/ <i>ooh qué valiente</i> <b>PÚBLICO:</b> RISAS <b>PATRICIA ESPEJO:</b> voy a morir sola/ <b>pero no pasa nada</b>→ <b>PÚBLICO:</b> RISAS</p>
--

**PATRICIA ESPEJO:** no iba a aguantar ¿no? con una persona con la que no sé es como que siempre estaba ahí/ no sé→ y luego siempre me quejo de que no me quieren/ me hacen daño/ pero cuando me quieren mucho es como que me quieren mucho

**PERSONA DEL PÚBLICO:** qué agobio

**PATRICIA ESPEJO:** sí sí que agobio

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA ESPEJO:** es que estaba siempre ahí aguantando/ daba igual las perrerías que yo le hiciera/ el tío estaba ahí aguantando co-como un Nokia 3310<sup>95</sup>

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA ESPEJO:** increíble/ e-el Nokia 3310 tú-tú lo tiras al río y te vuelve con un albornoz

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA ESPEJO:** yo me he dejado el Nokia en un bar y me han llama(d)o al día siguiente/ o vienes o te lo llevamos

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia PEX5**

Por un lado, vemos cómo la monologuista reduce la fuerza argumentativa de lo dicho “qué valiente” a través del uso del estilo directo, ya que, al dar voz a otro locutor, se resta responsabilidad ante lo dicho. Asimismo, atenúa la aserción “voy a morir sola” a través del movimiento concesivo “pero no pasa nada”, incongruencia que, a la vez, fomenta la risa del público. Por otro lado, atenúa la fuerza ilocutiva de la expresión “no iba a aguantar con una persona que siempre está ahí” por medio de la expresión de duda “no sé” con entonación suspendida, reduciendo así el compromiso epistémico del hablante hacia aquello que sabe con certeza. Además, el uso del imperfecto como modificador del tiempo verbal “iba” y del marcador de control de contacto “¿no?” colaboran también a rebajar el acto de habla. De igual forma, cabe también destacar la táctica de despersonalización que realiza la humorista a través de la omisión del agente y la partícula *como* cuando dice “y luego siempre me quejo de que no me quieren/ me hacen daño/ pero cuando me quieren mucho es como que me quieren mucho” con el objeto de no hacer referencia a nadie en particular. De igual modo, el efecto humorístico se efectúa con éxito gracias a los distintos indicadores y marcas humorísticas empleadas en la secuencia. Entre ellos, se encontraría la comparación hiperbólica que realiza la cómica entre su novio y el Nokia 3310.

---

<sup>95</sup> Teléfono móvil lanzado en el año 2000.

### 10.1.2.2. *Uso de la atenuación con función de prevención*

En relación con la función de prevención de los daños en la imagen de los participantes que presenta la atenuación, nos parece también interesante analizar el siguiente ejemplo, perteneciente a un monólogo de Patricia Sornosa. En la secuencia que sigue a continuación, la humorista alude a la sociedad patriarcal en la que vivimos y critica el trato que reciben muchas mujeres; no obstante, emplea la atenuación para prevenir los daños en la imagen del sector del público masculino.

Ejemplo nº 75

**PATRICIA SORNOSA:** *no lo puedo evitar/ miro a mi alrededor y veo que la sociedad trata a las mujeres como si fueran perros↓/ LA SOCIEDAD he dicho ¿eh? no los hombres/ podéis relajar el ojete*

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** *no he dicho los hombres porque yo sé que los hombres queréis a las mujeres/ vamos↓ como si fueran UNO MÁS de la familia*

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** *mira Mari Carmen Mari Carmen/ plaancha Mari Carmen/ Mari Carmen Mari Carmen/ cuida al niño Mari Carmen/ Mari Carmen Mari Carmen limpia el baño Mari Carmen*

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA SORNOSA:** *buena chiica Mari Carmen/ muy bien Mari Carmen/ toma una salchichita Mari Carmen*

**PÚBLICO:** RISAS Y APLAUSOS

Secuencia PS18

Con la intención de autoproteger su propia imagen y prevenir posibles daños en la imagen de algunos de los allí presentes, la monologuista elude parcialmente su responsabilidad sobre lo que va a decir al afirmar que no lo puede evitar, como si no estuviera en su poder. Además, hace un uso consciente de la expresión generalizadora “la sociedad” para prevenir un posible malestar entre los hombres del público y, de hecho, se lo advierte abiertamente a los hombres allí presentes como se observa con el marcador de control de contacto “¿eh?”. Por otro lado, nos parece interesante señalar el acto de habla cortés con fines descorteses (Kaul, 2006) por medio de la expresión irónica “yo sé que los hombres queréis a las mujeres / vamos↓ como si fueran UNO MÁS de la familia”,

de modo que la ironía colabora en la atenuación del mensaje y promueve la risa entre los allí presentes. Así pues, en este caso, la ironía tendría un efecto positivo, ya que sirve para reflejar la opinión contraria del hablante –disociativa– de forma humorística y así, evitar daños en la imagen de algunos miembros del público (Alvarado Ortega, 2009; Pano Alamán, 2018). Por último, el estilo directo, el diminutivo y la metáfora estarían tanto al servicio de la atenuación como del humor. Vemos, por ejemplo, como el estilo directo permite a la cómica desfocalizar los elementos de la enunciación personal y, por otro lado, recurre a la expresión eufemística “salchichita” en aras de causar el divertimento en el público.

### 10.1.2.3. *Uso de la atenuación con función reparadora*

Finalmente, la siguiente secuencia, representada por la cómica Eva Cabezas, aborda uno de los temas más recurrentes del corpus analizado, el aspecto físico y, más concretamente, el peso. En este caso, el ejemplo 76 refleja dos tipos de atenuación, una autoprotectora con respecto a la imagen de la cómica y otra reparadora en el remate de la secuencia.

#### Ejemplo nº 76

**EVA CABEZAS:** ahora es otro rollo/ ahora lo de las *curvy* tiene otro empaque// **tú** ahora vas por la calle y te miran de otra manera **¿no? no sé→**/ yo siempre he sido **la grande de clase**/ siempre↓/ la alta del grupo de colegas↑ la simpática en los bares↑ SIEMPRE/ a mí me han dicho mogollón de veces eso dee→ *tengo una amiga muy interesante↑ superguay↑ y de cara muy guapa*

**PÚBLICO:** RISAS

**EVA CABEZAS:** ¿de cara muy guapa? (2'')/ no lo digaas→

**PÚBLICO:** RISAS

**EVA CABEZAS:** no lo digaas/ de cara muy guapa **NO LO DIGAS**/ yo entiendo que eso es fruto de un comportamiento inconsciente de una **sociedad** superficial sucia falocrática heteropatriarcal con sus **cosillas ¿vale?**/ pero ¡coño! no lo digas/ porque jolín a mí **me gustaría** que todos evolucionáramos mogollón y ahora mismo yo le **podiera decir** a un amigoo→ *te voy a presentar a una amiga simpática maja bueno buenoo una cosaa→/ eso sí↓ no te voy a engañar// está delgada↓/ muy delgada*

**PÚBLICO:** RISAS

**EVA CABEZAS:** *pero de cara es muy guapa ¿eh?*

**PÚBLICO:** RISAS

**Secuencia EC30**

En este caso, la humorista se revela ante la superficialidad de la sociedad actual y critica la importancia que se le da al aspecto físico en nuestra cultura. En concreto, habla de su peso y trata la gordura con diferentes mecanismos de atenuación. Así pues, la atenuación tendría principalmente una función autoprotectora. No obstante, también observamos una función reparadora en el remate del chiste, cuando la cómica recrea una situación imaginaria en la que critica a una persona por su delgadez y luego intenta reparar los daños justificándolo con su belleza.

Por otro lado, en relación con los elementos lingüísticos que colaboran en esta estrategia atenuadora, observamos, primer lugar, cómo la cómica emplea el eufemismo *grande* y la palabra extranjera *curvy* para difuminar el contenido semántico de la palabra *gorda*, este cambio de código provoca, a su vez, la risa del público. Seguidamente, Eva Cabezas emplea el *tú* impersonal para ocultar su opinión bajo un interlocutor general y, así, atenuar su discurso. Asimismo, el fingimiento de ignorancia, a través la expresión “no sé” con entonación suspendida, colabora a rebajar la fuerza ilocutiva del acto de habla. Otros recursos relativizadores serían los marcadores de control de contacto como *¿no?*, *¿vale?* o *¿eh?*, que contribuyen a relativizar lo dicho previamente, y el uso del diminutivo en la expresión “con sus cosillas”. Por último, la construcción hipotética que promueve el efecto humorístico emplea el condicional y el subjuntivo como mecanismos de atenuación. Además, la risa del público se genera cuando la monologuista crea conciencia sobre el uso de la estructura concesiva “pero de cara es muy guapa” con valor atenuativo reparador, a la hora describir a una chica gruesa, y la subvierte al aplicarla, en una situación hipotética, a las chicas delgadas.

En definitiva, el análisis llevado a cabo en §10.1.2. refleja que, en este tipo de contexto, predomina la función de autoprotección de la propia imagen y de prevención de daños en la imagen del público. Así pues, las humoristas se distancian lingüísticamente del mensaje para poder acercarse –o no alejarse demasiado– de su audiencia.



## 10.2. Estudio de la intensificación con función epistémica en el monólogo humorístico subversivo

Como se ha apuntado en el marco teórico (§5.3.2), la intensificación es una estrategia pragmática y argumentativa que permite resaltar la verdad de lo expresado y aumentar la fuerza ilocutiva de los actos de habla (Briz, 1998: 114). Así pues, en nuestro estudio defendemos que las cómicas se sirven de elementos intensificadores epistémicos como *en serio*, *de verdad* o *lo juro* para reforzar, argumentativamente, la credibilidad de lo dicho e intensificar el efecto humorístico; a la vez que realizan actividades de imagen para salvaguardar tanto la imagen del hablante como la del interlocutor (Bravo, 1993, 1997; Albelda, 2007; Alvarado, 2009, 2016). En concreto, nos hemos centrado en estos intensificadores porque son tres partículas modalizadoras epistémicas que se repiten con una frecuencia significativa en el corpus, como observaremos a continuación en §10.2.1.

### 10.2.1. Análisis cuantitativo de los resultados sobre los elementos intensificadores

El uso de los elementos intensificadores *en serio*, *de verdad* y *lo juro* aparece en 203 secuencias del total del corpus. En este sentido, a través de la herramienta de análisis de corpus *AntConc*, hemos extraído la frecuencia de uso de las distintas expresiones en relación con el uso total de las tres. En primer lugar, en el gráfico 29 observamos cómo el uso de la locución *de verdad* es el más frecuente (56%) ya que, por medio de esta locución, las humoristas refuerzan la veracidad de sus palabras (Ruiz Gurillo, 1997). En segundo lugar, se situaría la expresión *lo juro* (24,2%), a través de la cual, la cómica se compromete con lo dicho e intensifica la fuerza ilocutiva de la aserción. Por último, la locución *en serio*, al igual que el resto de partículas intensificadoras analizadas, sirve para imprimir objetividad al enunciado, y sería la menos utilizada de las tres, ya que solo se presenta en 41 casos (19,8%).

En definitiva, la notoria presencia de estos elementos modalizadores con función intensificadora confirma que la intensificación es una estrategia

comúnmente empleada en el monólogo humorístico subversivo, con fines argumentativos y retóricos.

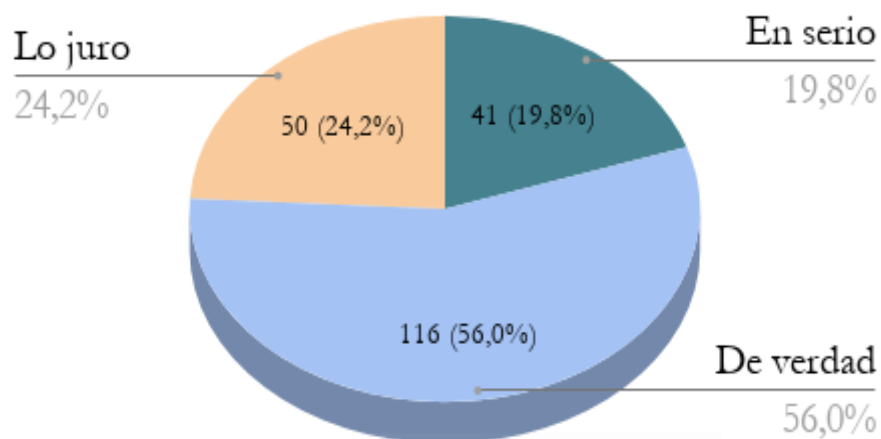


Gráfico 29 Uso de los elementos intensificadores en el corpus

Ahora bien, como se puede apreciar en el gráfico 30, el uso de estos intensificadores es muy dispar entre las distintas cómicas analizadas. Ello se debe a que cada humorista tiene un estilo de habla singular y propio de su persona, como ya hemos visto en otros casos (§8 y §9). Asimismo, existen factores contextuales como el público asistente, la temática del monólogo y la coloquialidad de sus secuencias que también influyen en la frecuencia de uso de la intensificación. Así pues, observamos cómo Valeria Ros y Patricia Espejo son las cómicas que en más ocasiones emplean las expresiones *en serio*, *de verdad* y *lo juro* para conseguir la aceptación del público y hacer que su monólogo resulte más verosímil; mientras que monologuistas como Pilar de Francisco o Coria Castillo no recurren usualmente a este tipo de fórmulas.

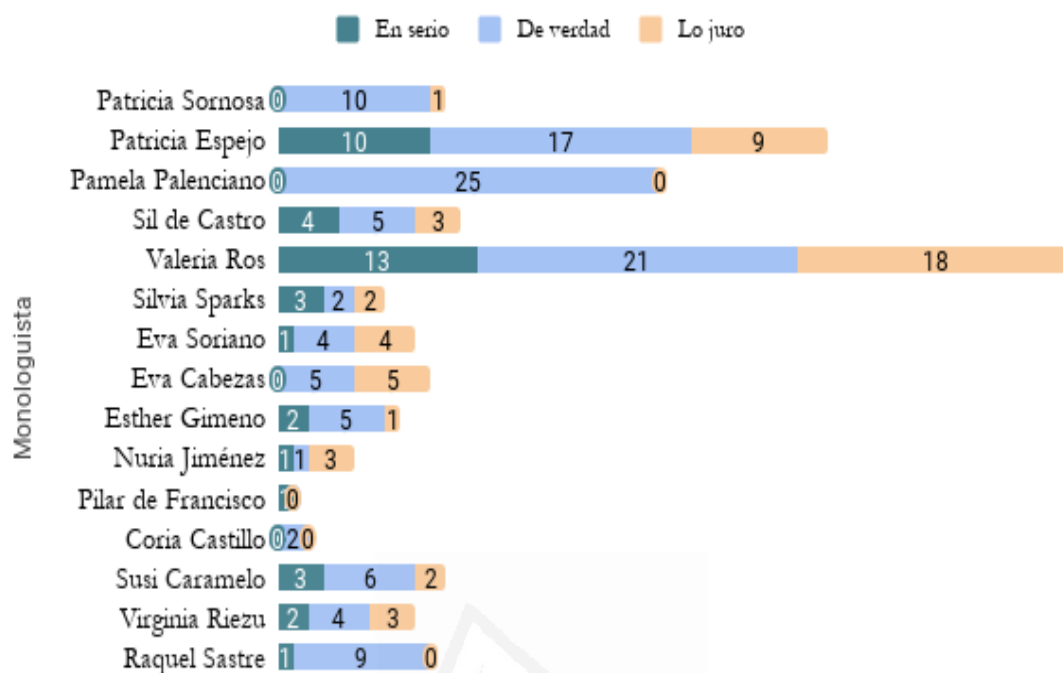


Gráfico 30 Uso individual de los intensificadores

Por último, cabe señalar que, en estas secuencias se ha prestado atención al contexto interactivo concreto, definido por Briz y Albelda (2013: 300) como “el momento o los momentos puntuales de habla en una interacción que afectan, favorecen o llegan a determinar los usos y estrategias lingüísticos”. Así, en el análisis cualitativo realizado en 10.2.2. intentaremos distinguir las tres partes que aparecen en el uso de la intensificación: el segmento desencadenante que provoca el uso, el elemento intensificador –en este caso las partículas modalizadoras epistémicas– y la parte intensificada (Briz, 2017a).

### 10.2.2. Análisis de las funciones de la intensificación epistémica en el corpus

Siguiendo las propuestas de Albelda (2007) y Briz (2017b), y una vez analizado todo el corpus de estudio, en el presente apartado presentaremos una propuesta de las tres principales funciones de la intensificación epistémica – del área de la certeza, de la verdad y de la credibilidad – en el monólogo humorístico. En primer lugar, se encontraría una función autorreafirmativa del yo-hablante con la que intentaría reforzar su imagen social y la credibilidad del enunciado (§10.2.2.1). En segundo lugar, observaríamos una función de solidaridad grupal

en la que se realiza la pertenencia al endogrupo, esto es, a un determinado grupo social con el que los participantes del acto comunicativo se identifican (§10.2.2.2). Finalmente, la intensificación también tendría una función protectora y reparadora de los posibles daños a la imagen propia y del interlocutor, en el que los elementos intensificadores servirían tanto para reforzar la argumentación de lo dicho como para proteger la imagen a nivel social (§10.2.2.3). En este sentido, en el presente apartado se pretende analizar cualitativamente la implicación y compromiso de las cómicas con lo dicho (Holmes, 1984: 347) por medio de diferentes elementos intensificadores, así como las funciones que cumple la intensificación en las distintas secuencias humorísticas.

#### 10.2.2.1. *Función auto-reafirmativa*

La función auto-reafirmativa está orientada al individuo y a la relación de este con su receptor, en este caso, con la audiencia. Así pues, en el ejemplo 77, se puede apreciar cómo Coria Castillo habla sobre el consumo de fruta en España y emplea la locución *de verdad* con el objetivo de generar interés y aportar verosimilitud al discurso.

#### Ejemplo nº 77

**CORIA CASTILLO:** ¿qué está pasando con la fruta en este país? que se os va LA PINZAA/ el otro día- muy fuerte↓ esto pasó **de verdad** ¿eh?/ digo digo atentos↑/ *qué hambre tengo* y me dicen→ *cómete una fruta*/ digo jajajaja  
**PÚBLICO:** RISAS  
**CORIA CASTILLO:** ¿EN SERIO?/ digo eso es como si digo necesito ropa y me compro un tanga  
**PÚBLICO:** RISAS  
**CORIA CASTILLO:** o como si digo *necesito un cambio*/ y voto a Ciudadanos  
**PÚBLICO:** RISAS Y APLAUSOS

Secuencia CC9

En este caso, la intensificación está al servicio del hablante para provocar el máximo efecto humorístico y el mayor interés posible hacia lo expresado. El segmento desencadenante sería la pregunta retórica “¿qué está pasando con la fruta en este país?”, y el uso de la locución *de verdad* actúa como modalizador evidencial y sirve para reforzar la veracidad del discurso e imprimir una mayor

objetividad a su discurso. Por otro lado, la reproducción en estilo directo de un diálogo ficticio, en el que emplea como indicador humorístico principal el símil con la política, genera la risa y el aplauso del público.

#### 10.2.2.2. *Función de refuerzo de los lazos con el endogrupo*

El uso de la intensificación también tiene una función social, en tanto que colabora en reforzar los lazos sociales con el grupo que participa en la actividad comunicativa (Briz, 2017b). Así pues, las cómicas intensificarían lo narrado con el fin de crear o aumentar el interés por la historia que están dramatizando, para proteger su imagen y, además, para promover una mayor aceptación de su discurso, favorecer la cortesía positiva y fomentar una atmósfera distendida durante la interlocución. En particular, la función social de la intensificación se relacionaría, según Kerbrat-Orecchioni (2004), con la cortesía valorizante, que fomenta la camaradería y los lazos entre todos los participantes de la comunicación, sin riesgo de amenazas (Albelda, 2007: 198), con lo cual las cómicas se aseguran una mejor aceptación de su discurso. Ahora bien, cabe señalar que el efecto que tenga un determinado discurso en la imagen de un interactuante está estrechamente relacionado con la afiliación de este a un determinado grupo -endogrupo- o con algunos de sus roles sociales (Hernández Flores, 2013: 192). En las siguientes secuencias se observa un realce de los lazos de solidaridad con el grupo femenino a través de la primera persona del plural, la referencia al sector femenino y la narración de sus problemas personales.

Así, en el ejemplo 78, la cómica Raquel Sastre hace uso de las locuciones *en serio* y *de verdad* para conseguir el acuerdo del público. Vemos cómo en esta secuencia la cómica intenta convencer al sector femenino del público de que Pedro Almodóvar es el director de cine más preocupado por los problemas de las mujeres.

#### Ejemplo nº 78

**RAQUEL SASTRE:** yo no creo que el cine español sea una mierda/ lo que pasa es que creo que los españoles no entendemos el cine español/ por ejemplo↑ si yo os digo ahora mismo ¿vale?/ ¿quién es el director que MÁS se ha preocupao por los problemas de las mujeres? ¿cuál- quién me diríais?// directoras y directores→/ Pedro Almodóvar

**PÚBLICO:** RISAS

**RAQUEL SASTRE:** os lo digo **EN SERIO** chicas↓/ chicas **de verdad**↓/ vais a estar conmigo con lo que os cuento ¿vale?/ o sea imaginad ¿vale? que llega verano↑ o sea eso ha pasado hace nada- llega verano↑ vas a probarte el bikini y no te entra/ ¿cuál sería la película? Mujeres al borde de un ataque de nervios

**PÚBLICO:** RISAS

**RAQUEL SASTRE:** que envías un *whatsapp* a tu chico↑ lo lee↑ pasan 15 minutos y no te ha contestado→/ ¿cómo se llamaría la película? Mujeres al borde de un ataque de nervios

**PÚBLICO:** RISAS

**RAQUEL SASTRE:** ¿un bucake?/ Todo sobre mi madre

**PÚBLICO:** RISAS Y APLAUSOS

**Secuencia RS20**

Así pues, Raquel Sastre utiliza la locución adverbial *en serio* para reforzar el valor de verdad de su afirmación sobre Pedro Almodóvar y crear lazos con el público femenino. A través de ambos modalizadores epistémicos, la cómica se compromete con la verdad e intenta ganarse la confianza del público. Asimismo, el uso de estos intensificadores, propios del discurso serio, en la premisa de la secuencia contrastan con el remate de la misma y contribuyen a desencadenar el efecto humorístico. De hecho, el humor de esta secuencia se va construyendo por medio de la repetición, ya que la respuesta a las preguntas es siempre el título de una película del cineasta, y es finalmente, la alusión sexual del remate la que resta toda la credibilidad que podría haber conseguido y genera la risa del público.

Por otro lado, el fragmento 79 muestra cómo Eva Cabezas habla sobre su situación como catalana viviendo en Madrid en la época del independentismo en Cataluña y emplea la expresión modalizadora *lo juro* para acrecentar el valor de verdad de la afirmación.

Ejemplo nº 79

**EVA CABEZAS:** soy de adaptarme/ y sí que es verdad que llevo ya tres años viviendo en Madrid/ imaginaos en Madrid↑ una catalana viviendo en MADRID/ me preguntan por el referéndum como si el pollo lo hubiera montado YO

**PÚBLICO:** RISAS

**EVA CABEZAS:** os **lo juro**/ es una cosaa→

**PÚBLICO:** RISAS

**EVA CABEZAS:** y están ahí como→/ *MADRE MÍA* la que tienes liada con la independencia ¿no?

**PÚBLICO:** RISAS

Como ya señalábamos en capítulos anteriores, el uso del estilo directo en la narrativa, bien sea a través de la fantasía o de la anécdota como estrategias discursivas, es una táctica de socialización con el público que promueve el uso de la intensificación<sup>96</sup>. En este caso, Eva Cabezas reproduce una situación ficticia y el uso de la intensificación sirve tanto para marcar la veracidad de lo dicho como para señalar la subjetividad o postura del hablante (Albelda y Mihatsch, 2017). Asimismo, el empleo de *lo juro* en una situación ficticia contribuye a que el interlocutor infiera el humor. Por otro lado, existen otros elementos como el tono humorístico, la entonación, las oraciones suspendidas y la parodia del estilo dialectal de Madrid que fomentan la risa del público.

#### 10.2.2.3. *Protección y reparación de la imagen del hablante y del oyente*

El empleo de los intensificadores *en serio*, *lo juro* y *de verdad* permite a la monologuista desafiar lo establecido por el *statu quo*, ya que estas expresiones intensificadoras tienen también una función de actividad de imagen (Albelda y Álvarez, 2010: 90). Es decir, pese a que la humorista represente un discurso subversivo con una clara intención crítica (Holmes y Marra, 2002), esta autoprotege su imagen y la del interlocutor al comprometerse con la verdad y ganarse la confianza y aceptación del público. Además, en caso de causar daños en la imagen del interlocutor, los elementos intensificadores servirían también para reparar los perjuicios. De hecho, de acuerdo con Waksler (2012) y Soler Bonafont (2015), los elementos intensificadores bajo escrutinio podrían tener tanto una función intensificadora como atenuadora. En esta misma línea, Mihatsch y Albelda (2016: 10) defienden que “(l)os usos reales de la lengua ofrecen casos de polifuncionalidad intensificadora y atenuadora en una misma expresión, bien en usos distintos o bien en los mismos usos contextuales”. De hecho, como demuestran Kern (2017) y Gancedo Ruiz (2019), existe la posibilidad de usos lingüísticos que expresen al mismo tiempo ambos efectos, eso sí, en

<sup>96</sup> Briz (2014) señala que los relatos, como puedan ser las anécdotas o las historias inventadas, ayudan a fortalecer nuestras relaciones sociales, ya que realzan la postura del yo-hablante y, además, actúan como recurso para generar interés sobre lo narrado.

diferentes planos o niveles. Así pues, en los siguientes ejemplos veremos cómo los elementos analizados tienen una función intensificadora a nivel argumentativo, así como una función atenuadora a nivel social.

La siguiente secuencia está representada por Patricia Espejo. La cómica critica la simpleza de los hombres, quienes aparecen como objeto de la burla. Con el fin de reforzar lo dicho y justificar la crítica como algo veraz y cierto, Patricia Espejo recurre, de forma consecutiva, a las locuciones *de verdad* y *en serio*.

Ejemplo nº 80

**PATRICIA ESPEJO:** *tititi* eso crea MUCHA ANSIEDAD eso genera mucha ansiedad en la mujer/ ellos no tienen esas preguntas ellos no/ ellos- la vida de un hombre es esta/ ellos nacen↑ y viven↑

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA ESPEJO:** sin más↓/ su mente es así<sup>97</sup>

**PÚBLICO:** RISAS

**PATRICIA ESPEJO:** a veces hace *pii pii*→

**PÚBLICO:** RISAS Y APLAUSOS

**PATRICIA ESPEJO:** *de verdad*↓ *en serio*↓

**PÚBLICO:** APLAUSOS

**PATRICIA ESPEJO:** su vida-naacen así/ viven viven y se mueren↓

**Secuencia PE45**

Las locuciones *de verdad* y *en serio* presenta un significado evidencial, ya que el hablante lo utiliza, de forma consciente, para reforzar la veracidad de lo anteriormente enunciado (Ruiz Gurillo, 2015b: 195). En este caso, se emplean como reacción a las risas y aplausos del público con la intención de potenciar la objetividad de lo dicho. Asimismo, la crítica a la identidad masculina consigue un efecto humorístico gracias al uso de las distintas onomatopeyas, de la alusión metafórica del hombre como un ser vivo vegetal –nace, vive y muere- y de los gestos que emplea la humorista durante la dramatización.

Por último, en el ejemplo 81, Susi Caramelo ironiza sobre su alta autoestima y ataca al público, aunque luego intenta reparar su imagen y la del interlocutor, por medio de la locución *en serio*, al pedir que no se lo tengan en cuenta.

---

<sup>97</sup> Gesto lineal con la mano.



## Ejemplo nº 81

**SUSI CAMELO:** eeh muchos de vosotros me preguntáis qué es lo que hay que hacer para tener este aspecto y este cutis de niñata con 37 años/ eeh la respuesta es bien sencilla// si no eres yo/ opérate↓

**PÚBLICO:** RISAS

**SUSI CAMELO:** no↓ **en serio**/ estoy un poquito subidita↓ no me lo tengáis en cuenta↓ es por el trastorno ¿eh?/ estoy intentando solventar el problema↓ me reúno todos los sábados con un grupo de pibonéxicas en la discoteca Capital entre las que se encuentra La Chenoaa

**PÚBLICO:** RISAS

Secuencia SC6

Cabe destacar que, al igual que en el ejemplo anterior, el uso de *en serio* en esta secuencia sucede como una reacción a las risas del público y actúa tanto como intensificador como atenuador, puesto que refuerza la verdad de lo que a continuación se va a decir y ayuda a reparar los posibles daños causados en la imagen del oyente. No obstante, la cómica intenta aplicar los valores pragmático-discursivos propios que tiene esta partícula intensificadora en géneros textuales serios a su intervención humorística; con lo cual, se invierte su valor y enfatiza el efecto cómico sigue. El uso de la ironía por medio del diminutivo en “un poquito subidita” tendría una función atenuadora *a priori*. Ahora bien, de acuerdo con Mihatsch y Albelda (2017:11), en este tipo de ejemplos irónico-humorísticos, “la ironía actúa sobre expresiones con base semántica intensificada o atenuada e invierte su valor”. Por ello, un enunciado atenuado puede interpretarse como intensificado en un determinado contexto, como es en nuestro caso, y promover el efecto cómico. Por otro lado, la meta humorística de esta secuencia se logra de manera exitosa gracias al uso de intensificadores como *en serio*, al uso del adverbio *bien* delante del adjetivo *sencilla*, y por medio de la pregunta indirecta, cuya respuesta arrogante y exagerada resulta sorprendente para oyente. Además, el remate de la secuencia se orquesta mediante el empleo de la palabra inventada *pibonéxica*, como si fuera un tipo de enfermedad o trastorno de adicción.

En definitiva, por medio del análisis de las distintas funciones, hemos visto que el uso de la intensificación en el monólogo humorístico se deriva de la voluntad del hablante de ser aceptado por parte del resto de participantes y de

mantener la imagen social de todos los participantes de la comunicación (Leech, 1983: 83-84; Brown y Levinson, 1987: 62, Bravo, 2003: 98). Asimismo, a través de todos estos ejemplos, hemos comprobado que este tipo de elementos modalizadores epistémicos actúan como intensificadores para validar la veracidad de lo que dicho dentro del discurso humorístico y generar con ello expectativas humorísticas en la audiencia, quien queda en tensión a la espera del remate cómico. De hecho, dentro del género discursivo del monólogo humorístico, serían también pistas metacomunicativas que alertan al oyente o lector de que el enunciado es irónico o humorístico (Attardo, 2000: 7; Ruiz Gurillo, 2017: 8).

### **10.3. Recapitulación**

En este último capítulo de análisis, hemos examinado la atenuación y la intensificación epistémica como estrategias retórico-pragmáticas que colaboran en la aceptación del mensaje humorístico subversivo y que previenen daños en la imagen de los participantes del acto comunicativo.

En relación con la atenuación pragmática, los datos extraídos reflejan una clara presencia de la atenuación como estrategia pragmática y retórica en el discurso humorístico subversivo, ya que está presente en el 81 % de las secuencias del corpus analizado. Asimismo, hemos comprobado que la atenuación incide en el discurso subversivo reduciendo el papel de los participantes en la enunciación (30,67%) y, sobre todo, minimizando la fuerza ilocutiva de los actos de habla (69,33%). Igualmente, hemos visto cómo los principales recursos lingüísticos atenuantes sirven también, en ocasiones, como elementos humorísticos y coinciden con muchos de los indicadores y marcas del humor propuestos por el grupo GRIALE (Ruiz Gurillo, 2012). Por otro lado, los resultados han demostrado que, en este tipo de contexto discursivo, predomina la función de autoprotección de la propia imagen y de prevención de daños en la imagen del público. De este modo, las humoristas se distancian lingüísticamente del mensaje para poder acercarse —o no alejarse demasiado— de su audiencia.

En definitiva, el análisis llevado a cabo sobre la atenuación permite corroborar nuestra hipótesis de partida y, así, confirmar que la atenuación es una estrategia retórico-pragmática que permite que las monologuistas traten, con mayor facilidad, temas o asuntos que en principio podrían resultar controvertidos o problemáticos. Se trataría, pues, de un recurso del que se sirven las cómicas para alcanzar con éxito la meta prevista, que no deja de ser, al fin y al cabo, divertir al público.

En segundo lugar, se ha analizado la intensificación como una estrategia pragmática y discursiva de la que se sirven las cómicas para conseguir mayor verosimilitud y eficacia en su discurso humorístico subversivo. Así pues, se ha examinado el funcionamiento de la intensificación en el monólogo humorístico como género discursivo y, más concretamente, el uso de los elementos modalizadores evidenciales *lo juro, en serio y de verdad*. En este sentido, se ha comprobado cómo el uso de los modalizadores epistémicos, que actúan como intensificadores del discurso humorístico, colaboran en la adhesión y connivencia del público con la cómica y su discurso.

No obstante, los datos extraídos reflejan una clara diferencia en la frecuencia de uso de los elementos intensificadores analizados. Los resultados demuestran una presencia predominante de la locución modalizadora *de verdad* como estrategia pragmática y retórica en el discurso humorístico subversivo, ya que esta aparece en 116 ocasiones, lo que supone un 56% del total de elementos intensificadores evidenciales analizados. Igualmente, el uso de los intensificadores *lo juro, en serio y de verdad* es dispar entre las monologuistas analizadas, puesto que cada humorista tiene un estilo de habla individual y propio de su persona y el uso de la intensificación está sujeto a factores contextuales como el público asistente, la temática del monólogo y la coloquialidad del discurso.

Por otro lado, el estudio de las secuencias ha evidenciado las distintas funciones que cumple la intensificación en el monólogo humorístico como género discursivo. Así pues, a través del análisis de las secuencias del corpus, hemos

observado una función auto-reafirmativa, con el objetivo de potenciar la posición central del yo-hablante (Briz, 2017b), una función de refuerzo del endogrupo y una función de protección y reparación de los daños en la imagen. En este sentido, hemos visto que la intensificación en el monólogo humorístico no solo tendría un papel de auto-reafirmación en la que el hablante refuerza su postura y protege su propia imagen, sino que las partículas intensificadoras analizadas cumplen también una labor social con el endogrupo y una función lúdica. En relación con esta última, a lo largo del análisis cualitativo, hemos observado que las partículas intensificadoras potencian el valor paradójico de la verdad expresada en un contexto no serio para, de esta manera, contribuir en el desencadenamiento del efecto cómico en la audiencia. En conclusión, el uso de la intensificación epistémica en el monólogo humorístico se derivaría de la voluntad del hablante de reforzar su punto de vista y la objetividad de lo enunciado, de ser aceptado por parte del resto de participantes y de mantener la imagen positiva de todos los participantes de la comunicación.



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

## CHAPTER 11. CONCLUSIONS

---

The main goal of this study has been to analyse the discursive construction of the feminine gender by means of subversive humour in stand-up comedy. To this end, we have examined a corpus of 15 humorous stand up acts performed in different Spanish auditoriums and theatres in 2017 and 2018. In particular, our analysis has focused on the main topics in the humorous sequences, the targets addressed, the direct dialogues with the public, and on eleven rhetorical-pragmatic strategies that are likely to be used for comical and subversive purposes; namely, anecdotes, fantasy, canned jokes, callbacks, timing, quips, humorous irony, role play, trumping, mitigation and intensification.

### 11.1. Summary of findings

In this Ph.D. thesis, it has been proved that stand-up comedy, as a type of planned humorous discourse, helps subvert stereotypical notions about feminine gender identity, and challenges the *status quo*.

After reviewing the theoretical background on verbal humour (chapter 2), humorous discourse from a gender perspective (chapter 3) and stand-up comedy as a planned oral genre (chapter 4), our quantitative and qualitative analysis has explored some of the ways in which female comedians enact their gender identities. We have observed how they construct their gender identity discursively by dealing with certain controversial topics, taboo subjects, attacking different targets and using direct dialogues with certain members of the audience to co-construct their identity on stage (chapter 7). Furthermore, we have seen that, by telling self-deprecating humorous anecdotes, recreating fantasies, parodying patriarchal power with canned-jokes and engaging the audience with good timing and callbacks, the comedians also achieved their main goal: to amuse their audiences (chapter 8). Moreover, it is interesting to see how they use quips, humorous irony, role-play and trumping to disassociate themselves with certain gender-based behavioural norms, to construct alternative identities and to question some heteronormative norms in a creative

humorous fashion (chapter 9). Finally, we have seen how mitigation and intensification are used to help the subversive humorous message be accepted (chapter 10).

To be specific, by transcribing and segmenting these samples into 504 humorous sequences, we have been able to find out how frequently the different strategies and linguistic procedures are used in the FEMMES-UP corpus, and to examine the roles these linguistic elements and strategies play in stand-up comedy, as a type of subversive humorous discourse. Firstly, we have focused on the different macrotextual features for reconstructing an alternative feminine gender identity on stage. In this regard, we have examined how the sequence themes, including the use of taboos and stereotypes, the targets, and the comedians' skill in adapting their discourses, according to how the audience responds, help challenge sex roles and clichés.

Then, we have examined the rhetorical-pragmatic strategies used in this type of discourse. Following the multistage model set out in chapter 5, we first looked at five strategies with a comic function – anecdotes, fantasy, canned jokes, callbacks and timing –. In this respect, our results reveal that telling personal anecdotes, in stand-up performances, helps construct a comic *persona*, reinforces group solidarity and makes the discourse seem more real. In turn, narrating fantasies enables comedians to tackle certain topics about social injustice and to provide an alternative to these realities. Therefore, we have linked this strategy to a type of coping mechanism or resilient humour. We have also corroborated that the use of canned jokes is uncommon in this type of subversive humorous discourse, according to the results extracted from the FEMMES-UP corpus. However, the use of callbacks is quite notable, as they give cohesion and coherence to their scripts and promote the humorous effect. Likewise, timing, that is, managing pauses and rhythmic distribution, is key to achieving the main perlocutionary effect: laughter and applause from the audience. The qualitative analysis in particular has shown that pauses are used to create expectations in the listeners and for stressing the comic effect, while the way in which the comedians enunciate their speech, that is, their tone, intonation and how long

and intense these are, influences the inferential process for recognizing the speaker's intention.

Next, we have analysed four rhetorical-pragmatic strategies that show a clear subversive function and collaborate in the discursive construction of alternative feminine identities – quips, humorous irony, role-play and trumping –. For instance, we have seen how quips are linked to the functions of ridicule and challenging of the status quo. Findings reveal that quips are mainly challenging, since they are used to question and shatter certain prejudices and sociocultural beliefs of the audience's cognitive space, as well as to raise awareness of specific social problems. Then, when quips are used for ridiculing, they normally help diminish the masculine power and heighten the status of the comics; although sometimes this leads to the reinforcement of some stereotypical cultural notions that the members of the audience have about certain facts or realities. The second subversive strategy analysed has been the humorous irony. Data shows that it implies a negative evaluation about something or someone and, at the same time, promotes solidarity with the in-group. This has been exemplified in the analysis of the humorous sequences in which we have seen that, despite the implicit criticism in irony, the audience is able to infer the comedian's positive attitude and humorous intention. In addition to this, we have studied how the stand-ups use role-play and employ a particular speech style – marked by gender – to make their discourse more plausible, and to subvert the heteronormative notions of masculinity and femininity. Notwithstanding these results, we have also identified that the use of a gendered speech style for the purpose of ridiculing can also perpetuate some clichés. Finally, we have examined how trumping is a creative strategy that the comedians use to empower themselves and overcome a certain criticism or comment that may harm their face, thereby showing their superiority and their high metapragmatic competence. In this respect, we have analysed five types of trumping: homophonic, syntactic, metonymic, metaphorical and referential. Results have shown that the most frequently used typologies are metonymic,



syntactic and metaphorical, though they can also be used simultaneously, e.g. we can find a syntactic and metaphorical trumping.

Finally, we have studied the rhetorical-pragmatic strategies of mitigation and intensification as two tactics that help the subversive humorous message be accepted. As for mitigation, this study shows that it is used for reducing the role of the speakers in the utterance and, above all, to minimize the illocutionary force of the speech acts. Furthermore, we have observed how the linguistic resources used in this strategy are also part of the humorous language and, consequently, they help to elicit laughter from the audience. Results have also indicated that, in this type of subversive humorous discourse, the main functions of this strategy in subversive stand-up comedy are predominately saving one's own face and doing the same for members of the audience. Additionally, intensification is used for achieving a greater sense of plausibility in the monologue. In particular, we have analysed the modal particles *en serio* ("seriously"), *de verdad* ("really"), and *lo juro* ("I swear"), and results show that their main function is self-affirmation, as they help the speaker reinforce her stance, while saving her face. In addition, we have seen that this strategy also has a social and comic function.

In short, the results obtained confirm that the Spanish female comedians under consideration use different rhetorical-pragmatic strategies to distance themselves linguistically from their message, while bonding with their audiences—or at least, not distancing themselves too far from them. In the same vein, we have also seen how the comedians consciously choose certain linguistic resources and rhetorical-pragmatic strategies to challenge established normative values and provide alternative ones. All in all, results illustrate cutting-edge research in subversive humorous discourse performed by Spanish females' stand-up comedians. Subversive humour has proved to be an ideal gendered device to get a point across efficiently; since its rhetorical function, along with the jokey tone, help transmit messages effectively.

## 11.2. Review of the research questions, objectives and hypothesis

Results obtained from the quantitative and qualitative analysis have allowed us to achieve our aims and to answer the questions posed in the introduction of this thesis. In general, all the objectives established in the introduction of this study have been achieved throughout the different chapters. Bearing in mind that the main objective of this study has been to examine, from the discursive perspective of gender, how Spanish female comedians construct their identity through subversive humour, the other goals were dependent on this key one.

The first research question underpinning this study focused on the manifestation of gender identity in humorous planned discourse in order to analyse the role of humorous language in the discursive construction and deconstruction of feminine gender identity in Spanish stand-up comedy. We have observed how gender is shaped in this type of discourse by the use of certain topics that challenge gendered taboos and stereotypes, as well as by employing strategies with subversive functions such as quips, role-play, trumping or humorous irony.

The second research question dealt with the rhetorical-pragmatic strategies and humorous linguistic elements that collaborate in the construction of a gender identity. In this case, thanks to the corpus that we have collected for our study, we have seen that the comedians use different strategies to dissociate themselves from the target without distancing themselves from the audience or even creating bonds with certain members of the audience. Thus, following the multistage taxonomy presented in chapter 5, there are three types of strategies. Firstly, we have identified those strategies with a primarily comic function, such as anecdotes, fantasies, canned jokes, callbacks and good timing. Secondly, there would be those strategies that, apart from having a comic role, also have a subversive function, such as quips, humorous irony, role-play and trumping. Thirdly, we have identified two strategies linked to politeness that help the subversive humorous message be accepted and the comedians to shape an alternative gender identity. All these strategies are supported by different

linguistic and paralinguistic resources that act as humour markers and are conducive to achieving the humorous effect in the sequence.

Furthermore, the third question was aimed at determining how the comedians negotiate their identity when interacting with their audience. In order to answer this question, we have examined the 113 humorous sequences in which there is a direct dialogue between the comedian and some members of the audience. Results show that humour facilitates friendly interaction and helps comedians negotiate their identity. In fact, the stand-ups use their *Kairos* to adapt the speech depending on how the audience responds. This type of dialogues not only promotes the negotiation and co-construction of humour, but also the co-construction of an alternative feminine gender identity. The comedians encourage the audiences to respond and comment as ways of making them feel part of the performance, to catch their attention and to ensure there is mutual shared knowledge between them and their audience before introducing a new topic. We also observed that there are occasions in which hecklers intervene to share their ideas or opinions, and then the comedians have to deal with these comments and incorporate them into their acts as well.

In the fourth research question, we assessed whether the comedians employed certain metapragmatic skills while performing on stage. In this regard, our results have revealed that the comedians are aware of their capacity to manipulate and shape their gender identity through both verbal and non-verbal language. The qualitative analysis of the humorous sequences corroborates that the comedians consciously select aspects such as the linguistic code, the register, the metaphorical language, as well as the different strategies for each humorous sequence so that their discourse achieves its main goals, which are to elicit laughter from the audience and to subvert the normative gender identity.

Then, the fifth question asked which variables affected the comedians' stylistic decisions when performing a monologue in front of an audience. In this case, we have seen that the rate or percentage, at which each comedian uses certain linguistic elements and rhetorical-pragmatic strategies, depends on different factors, such as their own humorous style, the situational context in

which they are performing, the social background of the audience, the topics they are dealing with, and the degree of informality, as it has been reflected in the analysis on the use of taboos, quips or trumping, to name a few strategies. Furthermore, the speakers' beliefs about gender and their social values system, as well as the shared knowledge with the audience, affect the production of subversive humorous discourse.

The sixth question concerns the main functions and effects of subversive humour in this type of discourse. We wanted to explore how subversive humour discourse is used for challenging certain sex roles, to reconceptualise the notion of gender, and to reinforce bonds with the female audience. In this respect, the study of the use of different rhetorical-pragmatic strategies in the FEMMES-UP corpus has revealed that it has two key functions. We have identified two main cores or nuclei: ridiculing and challenging the status quo. Firstly, when the comedians get to ridicule a certain target by means of role-play, quips, etc., they also promote other effects such as diminishing the patriarchal hierarchy, reinforcing the feminine identity or, on the contrary, strengthening or highlighting certain stereotypes and sex roles (Yus, 2002, 2016). Secondly, when their aim is to challenge the status quo, their discourse has a greater subversive impact and, among the effects that can be achieved while using rhetorical strategies such as trumping or humorous irony, we can find the normalization of taboo realities, greater social awareness about gender injustices and the questioning of existing power-based relationships. Apart from these two nuclei and their effects, subversive humour in stand-up comedy promotes other ones that are intertwined with both functions, such as maintaining solidarity among members of the female in-group and heightening or reinforcing the individual status.

Finally, the seventh and last question asked if there were any similarities regarding the selection of topics, target and discourse strategies among all the comedians analysed. Findings have revealed that there are five main themes, which all the comedians mention to some extent during their shows. Accordingly, we have seen how sexual issues and topics about love relationships

are the most frequent ones, followed by themes such as physical appearance, weight, beauty, age and maternity. Likewise, as for the targets of the sequences, results show that the comedians targeted their criticism both at individuals and themselves, using self-deprecating humour. Regarding self-deprecating humour, we have demonstrated that female comedians use it, as a social group boundary strategy with the female sector of the audience, to protect the positive face of the speaker and to despise the fashionable norms and sex roles. However, it should also be stressed that the attacks on a masculine social group are frequent in the corpus, and that we have also identified other targets for criticism such as patriarchal society, the church or even a critique addressed to part of the audience.

Regarding the hypothesis proposed at the start of this project, firstly, we argued that humorous language serves to reassert one's identity and break with the boundaries and constraints imposed by society. In this regard, we followed the theory of conceptual blending (Coulson and Oakley, 2000) and the model of the Current Discourse Space (Langacker, 2001) when examining how humorous language helps create an alternative vision of the world. The qualitative analysis of the FEMMES-UP corpus has allowed us to verify the hypothesis that planned humorous discourse is an ideal means of performing unconventional gender identities and for subverting the normative standards while playing with the information presented in the *figure* and the one store in the *ground*. Indeed, we have seen how stereotypes can be defied by placing them first in the *figure*, that is, in the set-up of the sequence in order to challenge them later on, in the punch-line, with information from the *ground*. In short, we can conclude that the comedians consciously decide which features of their gender identity they want to make more salient.

Next, in the second general hypothesis we claimed that the comedians' speech showed the dynamic process involved in constructing gender identity; and that this process was conveyed through the speech style, the register and the linguistic elements chosen by the comedians. In this regard, our research has allowed us to prove that role-play is multifunctional as a rhetorical-pragmatic

strategy in stand-up comedy. It has been shown that direct speech is sometimes employed in stand-up comedy to represent certain speech styles that are marked by the heteronormative masculine or feminine identity, which not only helps to elicit the humorous effect but also to subvert or reinforce certain gender roles. After analysing the comedians' speech style in our corpus, we can confirm that masculinity and femininity are social categories that are constructed in subversive humorous discourse. For instance, when they speak to interpret women, they use prosodic markers such as intonation, paralinguistic features such as speaking softly and non-verbal resources such as feminine mannerisms, smiling and nodding to mock this stereotypical behavior. On the contrary, when the comedians represent male speakers, they use a masculine speech style they use a different register and a harsher tone of voice in order to ridicule and diminish the male power. Consequently, the strength of humorous language in the construction and deconstruction of gender identity in Spanish stand-up comedy has been substantiated.

Likewise, as for the third hypothesis, humour has proved to be a sociopragmatic tool the female Spanish comedians use when seeking to re-shape their gender identities on stage. In the analysis, we have seen how the comedians use subversive humour to amuse the audience, and more importantly, to both ridicule men's power and challenge the status quo. In their hilarious performances, they tackle issues such as parenthood, gender inequality, or gender-related double standards, and they raise awareness about these problems in the audience. However, regardless of this positive effect, this third hypothesis can only be partially verified, as we have observed that humor is a double-edged sword. Our data in section 7.1 shows that this type of discourse also reinforces negative gender clichés and stereotypes, and hence, occasionally, instead of reshaping alternative feminine identities, they merely reinforce certain gender roles.

Then, in our fourth hypothesis, we have claimed that shaping a gender identity on the stage is conditioned by the audience and the shared knowledge between the comedian and the audience. The quantitative analysis has shown how the

extent to which the comedians use different rhetorical-pragmatic strategies depends on contextual factors like the audience attending the show. Moreover, the way in which they perform gender on stage depends on other factors such as their own humorous style, the situational context and the degree of familiarity between the participants of the communicative act. Therefore, this forth hypothesis cannot be completely corroborated.

Finally, in the fifth hypothesis we argued that the stand-up comedians use certain rhetorical-pragmatic strategies to subvert normative and hegemonic ideas without distancing themselves from the audience, and even building rapport with some parts of the audience. In this respect, our results clearly validate this hypothesis, and show that the use of strategies for comic and subversive purposes allow the speaker to deal more easily with topics or issues which in principle may be controversial or problematic, without threatening the participants' face. The results show that, in this type of context, saving one's own face predominates as does protecting the damage to the face of members of the audience. Therefore, the comedians use different strategies and linguistic tactics to distance themselves linguistically from their message and their target, without losing face. It is noticeable that the data extracted reflects that mitigation and intensification are clearly used as pragmatic and rhetorical strategies in subversive comedy discourse.

In short, with the analysis carried out in this research we can corroborate our initial hypotheses. The results of this study highlight the importance of subversive humour in the discursive construction of the feminine gender in Spanish stand-up comedy. The selection of topics, targets, the dialogues with the audience and the use of different rhetorical-pragmatic strategies are the key factors for performing an alternative feminine gender identity on stage and achieving different subversive humorous effects.

### **11.3. Limitations of the study**

Although encouraging, the results presented in this Ph.D. thesis are only the first step in studying gender identity in Spanish stand-up comedy. In fact,

this research has a number of limitations. Firstly, the FEMMES-UP corpus is limited in scope as it only gathers acts from 15 Spanish female comedians and, consequently, our conclusions only apply to this corpus, not to all Spanish female comedians in general.

Secondly, this research has been limited to a Peninsular Spanish-speaking context. Consequently, in order to make claims of a more general nature, this study must be contrasted with other Spanish-speaking countries, other cultures and even with comedians from other parts of the world.

Thirdly, another drawback has been the fact that we have only been able to analyse the discursive construction of the feminine gender in stand-up comedy and the functions of the strategies employed in this type of genre from the comedians' points of view. We would need to combine our linguistic study with a more sociological or ethnographic approach in order to measure how this discourse affects the audience.

Finally, the fourth important shortcoming is the limited number of rhetorical-pragmatic strategies analysed in our study. We are aware that there are many more tactics and strategies in this type of discourse, but our analysis has focused on those proposed in the previous literature on stand-up comedy, subversive humour and pragmatics-based research on politeness.

#### **11.4. Suggestions for further research**

The other side of the coin is that these limitations provide opportunities for future research that can build on the methodology and results of this study. Therefore, future work should be aimed at broadening the size of the FEMMES-UP corpus and exploring more rhetorical-pragmatic strategies and linguistic tactics used in Spanish subversive humorous discourse performed by female stand-up comedians.

Furthermore, we saw how the female comedians analysed made their audiences think beyond the constraints of fixed social identities and embrace a world in which everyone has a place, regardless of their gender. However, in my



view, in order to redefine gender roles for both sexes, men must become involved in this movement. So, it would be interesting to see whether male comedians also bring up these issues in their performances. Indeed, one future avenue of research in this field that could yield plentiful results would be to explore different humorous styles of speech men and women use when performing their identity on stage. I believe that a comparison of male and female comedians in this area would be good supplementary research to this study.

Furthermore, it is my opinion that, in future, researchers should broaden the scope of their work and analyse gender patterns of humour production from a wider perspective, taking into consideration other non-normative forms of gender.

### **11.5. Practical implications**

In conclusion, we hope that this study will have some social and educational implications. We have seen from all the examples in the corpus a discussion on some of the main issues posed by the patriarchal hierarchy and attempts to reform it by making the audience think while they are still laughing. Therefore, subversive stand-up comedy performed by female comedians could be used as an educational resource at secondary schools for exploring alternative gender identities and challenging normative gender roles.

On a final note, we hope this type of research may help comics when drawing up their scripts. It would be interesting for them to know the percentage in which they use the different topics, targets, as well as each strategy, so that they can work on their performances.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- Aarons, D. (2017). Puns and tacit linguistic knowledge. In Attardo, S (ed). *The Routledge Handbook of Language and Humor*, (pp. 80-94). Routledge, New York, NY, *Routledge Handbooks in Linguistics*.
- Adetunji, A. (2013). The interactional context of humor in Nigerian stand-up comedy. *Pragmatics. Quarterly Publication of the International Pragmatics Association (IPrA)*, 23(1), pp. 1-22.
- Alba-Juez, L., & Attardo, S. (2014). The evaluative palette of verbal irony. *Evaluation in context*, 242, pp. 93-116.
- Albelda Marco, M. (2004). La intensificación pragmática y su reflejo a través de la prosodia. En M. Villayandre et alii (eds.). *Actas del V Congreso de Lingüística General*, (pp. 199-210). Madrid: Arco/Libros.
- Albelda Marco, M. (2005). El refuerzo de la imagen social en conversaciones coloquiales en español peninsular. En Bravo, D. (ed.) *La intensificación como categoría pragmática.*, pp. 93- 118
- Albelda Marco, M. (2007). *La intensificación como categoría pragmática: revisión y propuesta*. Frankfurt: Peter Lang.
- Albelda Marco, M. (2008). Influence of situational factors in the codification and interpretation of impoliteness, *Pragmatics* 18:4, pp. 751-773.
- Albelda Marco, M. (2010). ¿Cómo se reconoce la atenuación? Una aproximación metodológica basada en el español peninsular hablado. En Orletti, F., y L. Mariottini (eds.), *(Des)cortesía en español. Espacios teóricos y metodológicos para su estudio*, Roma: Università degli Studi Roma Tre y Programa EDICE, pp. 47-70
- Albelda Marco, M. (2014). Escalaridad y evaluación: rasgos caracterizadores de la intensificación pragmática. En Putska, E. y S. Goldschmitt (Eds.), *Emotionen, Expressivität, Emphase*, Berlín: Erich Schmidt Verlag, pp. 79-94
- Albelda Marco, M., Briz, A. (2010). Aspectos pragmáticos. Cortesía y atenuantes verbales en las dos orillas a través de muestras orales. En Aleza Izquierdo, M. et al. (Eds.). *La lengua española en América: normas y usos actuales* (pp. 237-260). Valencia: Universitat de València.
- Albelda Marco, M., & Álvarez Muro, A. (2010). Los corpus discursivos en el estudio pragmático de la atenuación y de la intensificación. *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, 79-100.

- Albelda Marco, M., & Cestero Mancera, A. M. (2011). De nuevo, sobre los procedimientos de atenuación. *Español actual*, 96, pp. 9-40.
- Albelda Marco, M., Briz, A., Cestero, A., Kotwica, Do., & Villalba, C. (2014). Ficha metodológica para el análisis pragmático de la atenuación en corpus discursivos del español (ES. POR. ATENUACIÓN). *Oralia*, 17, pp. 7-62.
- Albelda, M., & Mihatsch, W. (2017). Atenuación e intensificación en géneros discursivos. *Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Verouert*.
- Allan, K., & Burrige, K. (2006). *Forbidden words: Taboo and the censoring of language*. Cambridge University Press.
- Alvarado Ortega, M. B. (2009). Ironía y cortesía». En Ruiz Gurillo L. y X. Padilla (Eds.), *Dime cómo ironizas y te diré quién eres: una aproximación pragmática a la ironía*, (pp. 333-345). Frankfurt: Peter Lang.
- Alvarado Ortega, M. B. (2013). An approach to verbal humor in interaction. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 95: pp. 594-603. doi:10.1016/j.sbspro.2013.10.687
- Alvarado, M. B. (2014). Humor y género: análisis de conversaciones entre mujeres. *Feminismo/s*, (24), pp.17-39. doi:10.14198/fem.2014.24.02
- Alvarado Ortega, M. B (2016a). Variability, adaptability and negotiability in conversational humor: A matter of gender, en Ruiz-Gurillo, L. (ed.): *Metapragmatics of humor: Current Research Trends*, (pp. 193-214). Amsterdam: John Benjamins, (DOI: 10.1075/ivitra.14.10alv)
- Alvarado Ortega, M. B. (2016b). Descortesía y humor fallido en conversaciones entre hombres y mujeres. *Pragmática Sociocultural/Sociocultural Pragmatics*, 4(2), pp. 243-267.
- Andersson, L.G., & Trudgill, P. (2007). Swearing. In L. Monaghan & J. Goodman (Eds.), *A cultural approach to interpersonal communication* (pp. 195-199). Oxford, UK: Blackwell.
- Anscombre, J. C., & Ducrot, O. (1983). *L'argumentation dans la langue*. Editions Mardaga.
- Antoine, K. (2016). Pushing the Edge'of Race and Gender Hegemonies through Stand-up Comedy: Performing Slavery as Anti-racist Critique. *Etnofoor*, 28(1), pp. 35-54.
- Antonopoulou, E., Nikiforidou, K., & Tsakona, V. (2015). Construction grammar and discursal incongruity. In Brône, G., K. Feyaerts, & T. Veale (eds). *Cognitive linguistics and humor research*, (pp. 13-48). Berlin, Germany: Mouton de Gruyter.

- Asch, S. E. (1952). *Social Psychology*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Attardo, S., & Raskin, V. (1991). Script theory revis (it) ed: Joke similarity and joke representation model. *Humour-International Journal of Humour Research*, 4(3-4), pp. 293-348.
- Attardo, S. (1994). *Linguistic Theories of Humour* (Vol. 1). Walter de Gruyter.
- Attardo, S. (2000). Irony markers and functions: Towards a goal-oriented theory of irony and its processing. *Rask*, 12(1), pp. 3-20.
- Attardo, S. (2001a). *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter
- Attardo, S. (2001b). Humor and irony in interaction: from mode adoption to failure of detection. In L. Anolli, R. Ciceri & G. Riva (eds.): *Say not to say: new perspectives on miscommunication* (pp. 166-186), Ámsterdan: IOS Press.
- Attardo, S. (2002a). Cognitive stylistics of humorous texts. *Cognitive stylistics: Language and cognition in text analysis*, 1, pp. 231-250.
- Attardo, S. (2002b). Humor and irony in interaction: From mode adoption to failure of detection. *Emerging communication*, 3, pp. 159-180.
- Attardo, S. (2006). Cognitive linguistics and humor. *Humor - International Journal of Humor Research*, 19(3): 341-362, doi: 10.1515/HUMOR.2006.017.
- Attardo, S. (Ed.). (2014). *Encyclopedia of Humour Studies*. SAGE Publications.
- Attardo, S. (2015). Humorous Metaphors. In Brône, G., K. Feyaerts, & T. Veale (Eds.), *Cognitive linguistics and humor research* (pp. 91-110). Berlin, Germany: De Gruyter Mouton
- Attardo, S. (2017a). The general theory of verbal humor. *The Routledge handbook of language and humor*, pp. 126-142.
- Attardo, S. (2017b). The GTVH and humorous discourse. *Humorous Discourse*. De Gruyter, 93-105. DOI 10.1515/9781501507106-005
- Attardo, S. (Ed.). (2017). *The Routledge Handbook of Language and Humour*. Routledge, Taylor & Francis.
- Attardo, S., Hempelmann, C. F., & Di Maio, S. (2002). Script oppositions and logical mechanisms: Modeling incongruities and their resolutions. *Humor*, 15(1), 3-46.
- Attardo, S., & Pickering, L. (2011a). Timing in the performance of jokes. *Humor-International Journal of Humor Research*, 24(2), pp. 233-250.
- Attardo, S., Pickering, L., & Baker, A. (2011b). Prosodic and multimodal markers of humor in conversation. *Pragmatics & Cognition*, 19(2), pp. 224-247.

- Attardo, S., & Raskin, V. (2017). Linguistics and humor theory. *The Routledge handbook of language and humor*, pp. 49-63
- Banks, M., & Swift, A. (1987). *The Joke's on Us: Women in Comedy from Music Hall to the Present Day*. Unwin Hyman.
- Barcelona, A. (2003). The case for a metonymic basis of pragmatic inferencing: Evidence from jokes and funny anecdotes. In *Metonymy and Pragmatic Inferencing*, Klaus-Uwe Panther and Linda L. Thornburg (eds.), 81-102. Amsterdam: John Benjamins.
- Barreca, R. (1991). *They Used to Call Me Snow White . . . But I Drifted*. New York: Penguin.
- Bauer, L. & W. Bauer. (2002). Adjective boosters in the English of young New Zealanders. *Journal of English Linguistics*, 30, pp. 244-257.
- Baxter, J. (2003). *Positioning gender in discourse: A feminist methodology*. Springer.
- Beauvoir, S. 1949. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra
- Beinhauer, W. (1991): *El español coloquial*, Madrid: Gredos.
- Bell, N, & Attardo, S. (2010). Failed humor: Issues in non-native speakers' appreciation and understanding of humor. *Intercultural Pragmatics*, 7(3), pp. 423-447.
- Bell, N. D. (2009). Responses to failed humor. *Journal of Pragmatics*, 41(9), pp. 1825-1836.
- Bell, N.D. (2015). *We are not amused: Failed humor in interaction* (Vol. 10). Walter de Gruyter GmbH & Co KG.
- Bell, N. D. (2017). Failed Humor. In *The Routledge Handbook of Language and Humor* (pp. 356-370). Routledge.
- Berger, P. (1998). *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairós.
- Bergson, H. (1911). *Laughter. An essay on the meaning of the comic*. London: Macmillan.
- Bianco, M. (2015) Comedians Are Leading the Feminist Movement--And Here's What That Says About Us. *mic.com*, retrieved on 15th September 2017 from, <http://mic.com/articles/113262/comedians-are-leading-the-feminist-movement-and-here-s-what-that-says-about-us#.ebLlcvyG>
- Bing, J., and Heller, D. (2003). "How many lesbians does it take to screw in a light bulb?" *Humour*, 16, pp. 157-182.
- Bing, J. (2004). Is feminist humour an oxymoron?. *Women and Language*, 27(1).

- Bing, J. (2007). Liberated jokes: Sexual humour in all-female groups. *Humour-International Journal of Humour Research*, 20(4), pp. 337-366.
- Bing, J., & Scheibman, J. (2014). Blended spaces as subversive feminist humour. *Gender and Humour: Interdisciplinary and International Perspectives*, D. Chairó and R. Baccolini (Eds.), pp. 13-29.
- Blommaert, J., & Verschueren, J. (2002). *Debating diversity: Analysing the discourse of tolerance*. Routledge.
- Bolinger, D. (1972). *Degree words*. The Hague: Mouton.
- Bordo, S. (1990). Feminism, postmodernism, and gender-scepticism. In Nicholson, L. (ed.) *Feminism/Postmodernism*, (pp. 133-156). New York: Routledge.
- Boskin, J. (1979). *Humor and social change in the twentieth-century America*. Boston: Trustees of the Public Library of the city of Boston.
- Boskin, J. (Ed.). (1997). *The humor prism in 20th-century America*. Wayne State University Press.
- Boxer, D., & Cortés-Conde, F. (1997). From bonding to biting: Conversational joking and identity display. *Journal of Pragmatics*, 27(3), pp. 275-294.
- Bravo, D. (1993). *La atenuación de las divergencias mediante la risa en negociaciones españolas y suecas*. Biblioteca de la Universidad de Estocolmo.
- Bravo, D. (1997). ¿Imagen positiva vs. Imagen negativa?: pragmática socio-cultural y componentes de face. *Oralia* (2), pp. 155-184.
- Bravo, D. (2002). Actos asertivos y cortesía: Imagen del rol en el discurso de académicos argentinos». En M.E. Placencia y D. Bravo (Eds.), *Actos de habla y cortesía en español* (pp. 141-174). Londres: Lincon.
- Bravo, D. (2003). Actividades de cortesía, imagen social y contextos socioculturales: una introducción. En D. Bravo (Ed.), *Actas del Primer Coloquio del Programa EDICE: La perspectiva no etnocentrista de la cortesía: identidad sociocultural de las comunidades hispanohablantes*. (pp. 98-108). Estocolmo: Universidad de Estocolmo.
- Briz Gómez, A. (1995). La atenuación en la conversación coloquial. Una categoría pragmática". En L. Cortés (Ed.), *El español coloquial: actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral*. (pp. 103-122) Almería: Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones.
- Briz Gómez, A. (1998). *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmagramática*, Barcelona: Ariel.

- Briz Gómez, A. y Grupo Val.Es.Co., (2002): *Corpus de conversaciones coloquiales*. Anejo de la revista *Oralia*. Madrid: Arco-Libros
- Briz Gómez, A. (2003). La estrategia atenuadora atenuadora en la conversación cotidiana española. En Bravo, D. (ed.): *Actas del Primer Coloquio del programa Edice. La perspectiva no etnocentrista de la cortesía: identidad sociocultural de las comunidades hispanohablantes*. (pp. 17-46), Universitat Stockholm.
- Briz G3mez, A. (2005). Eficacia, imagen social e imagen de cortesía. Naturaleza de la estrategia atenuadora en la conversaci3n cotidiana española". *Estudios de la (des) cortesía en español*, pp. 53-91.
- Briz G3mez, A. (2007). Para un análisis semántico, pragmático y sociopragmático de la cortesía atenuadora en España y Am3rica. *LEA XXIX/1*: pp. 5-40.
- Briz G3mez, A. (2010). Lo coloquial y lo formal, el eje de la variedad lingüística. *Recuperado de: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/95/11briz>*. Pdf
- Briz G3mez, A. (2012). La (no) atenuaci3n y la (des) cortesía, lo lingüístico y lo social: ¿son pareja?. *Miradas multidisciplinares a los fen3menos de cortesía y descortesía en el mundo hispánico*, 33.
- Briz G3mez, A. (2014). El relato coloquial: un hecho conversacional narrativo y una estrategia. En *Actas del XXVIII Congreso AISPI*. Universidad de Pisa.
- Briz G3mez, A. (2017a): Una propuesta funcional para el análisis de la estrategia pragmática intensificadora en la conversaci3n coloquial. En Albelda, M. y W. Mihatsch (eds.). *Atenuaci3n e intensificaci3n en g3neros discursivos*, (pp. 43-67). Madrid: Iberoamericana, Vervuert. Lingüística iberoamericana, vol. 65
- Briz G3mez, A. (2017b). Otra vez sobre las funciones de la intensificaci3n en la conversaci3n coloquial. *Boletín de filología*, 52(2), pp. 37-58.
- Briz G3mez, A., y Estell3s, M. (2010). On the relationship between attenuation, discourse particles and position. *Studies in Pragmatics*, 9, pp. 289-304
- Briz G3mez, A., y Albelda Marco, M. (2013). Una propuesta te3rica y metodol3gica para el análisis de la atenuaci3n lingüística en español y portugu3s: La base de un proyecto en comün (ES. POR. ATENUACI3N). *Onomázein: Revista de lingüística, filología y traducci3n de la Pontificia Universidad Cat3lica de Chile*, (28), pp. 288-319.
- Brock, A. (2016). The borders of humorous intent–The case of TV comedies. *Journal of Pragmatics*, 95, pp. 58-66.

- Brône, G. (2008). *Hyper- and misunderstanding in interactional humor*. *Journal of Pragmatics*, 40(12), 2027–2061. doi:10.1016/j.pragma.2008.04.011
- Brône, G., Feyaerts, K., & Veale, T. (Eds.). (2015). *Cognitive linguistics and humour research* (Vol. 26). Walter de Gruyter GmbH & Co KG.
- Brown, G., Currie, K., & Kenworthy, J. (1980). *Questions of intonation*. London: Croom-Helm
- Brown, J.J. (2017). Louse C.K.'s "weird ethic". *Kairos and Rhetoric in the network*. In Meier, M. R., & Schmitt, C. R. (Eds.). (2017). *Standing Up, Speaking Out: Stand-up Comedy and the Rhetoric of Social Change*. Routledge, Taylor & Francis.
- Brown, P. & Levinson, S. C. (1987). *Politeness: Some universals in language usage* (Vol. 4). Cambridge university press.
- Bryman A. & Burgess R.G. (1994). *Analyzing Qualitative Data*. London, UK; New York, NY: Routledge.
- Bucaria, C. & Barra, L. (Eds.). (2016). *Taboo Comedy: Television and Controversial Humour*. Springer.
- Bucholtz, M. (1999). "Why be normal?": Language and identity practices in a community of nerd girls. *Language in society*, 28(2), pp. 203-223.
- Burgers, C., Van Mulken, M., & Schellens, P. J. (2012). Verbal irony: Differences in usage across written genres. *Journal of Language and Social Psychology*, 31(3), pp. 290-310.
- Burridge, K. (2012). Euphemism and language change: the sixth and seventh ages. *Lexis. Journal in English Lexicology*, (7).
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- Butler, J. (1993). Critically queer. *GLQ: A journal of Lesbian and Gay Studies*, 1(1), pp. 17-32.
- Butler, J. (2004). *Undoing gender*. Routledge.
- Cabré, T.M. (2016). Prólogo. Redactar un proyecto, una capacidad adquirida. En Cunha, I. D. (2016). *El trabajo de fin de grado y de máster: Redacción, defensa y publicación*. Editorial UOC.
- Camargo, L. (2004). *La representación del discurso en la narración oral conversacional. Estudio sociopragmático*. Tesis doctoral, Universidad de Alcalá de Henares, Madrid.



- Cameron, D. (1990). Discourses of desire: liberals, feminists, and the politics of pornography in the 1980s. *American Literary History*, 2(4), pp. 784-798.
- Cameron, D. (1992). 'Not gender difference but the difference gender makes' – explanation in research on sex and language. *International Journal of the Sociology of Language*, 94(1), pp. 13-26.
- Cameron, D. (1995). Rethinking language and gender studies: some issues for the 1990s. *Language and gender: interdisciplinary perspectives*. London: Longman, pp. 31-44.
- Cameron, D. (1996). Style policy and style politics: A neglected aspect of the language of the news. *Media, Culture & Society*, 18(2), pp. 315-333.
- Cameron, D. (1998). Performing gender identity. *Language and gender: a reader*. Malden, MA: Blackwell.
- Cameron, D. (2009). Theoretical issues for the study of gender and spoken interaction. In Pichler, P. and E. M. Eppler (eds), *Gender and spoken interaction*, (pp. 1-17). London: Palgrave Macmillan.
- Casas Gómez, M. (1986). *La interdicción lingüística. Mecanismos del eufemismo y disfemismo*, Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Casas Gómez, M. (2012). The expressive creativity of euphemism and dysphemism. *Lexis. Journal in English Lexicology*, (7).
- Casas Gómez, M. (2018). Lexicon, discourse and cognition: terminological delimitations in the conceptualizations of linguistic taboo. En Pedraza, A. P. (Ed.). *Linguistic Taboo Revisited: Novel Insights from Cognitive Perspectives* (Vol. 61). Walter de Gruyter GmbH & Co KG.
- Cestero Mancera, A. M. (1996): «Funciones de la risa en la conversación en lengua española», *Lingüística Española Actual*, XVIII, 2, pp. 279-289.
- Cestero Mancera, A. M. (2015). La expresión del tabú: estudio sociolingüístico. *Boletín de filología*, 50(1), pp. 71-105.
- Chafe, W. (1994). *Discourse, consciousness, and time: The flow and displacement of conscious experience in speaking and writing*. University of Chicago Press.
- Charney, M. (1983). Comic creativity in plays, films, and jokes. En McGhee, P.E. y J. H. Goldstein (Eds.), *Handbook of humor research*, (pp. 33-40). New York: Springer.
- Chauvin, C. (2017). Callbacks in Stand-Up Comedy: Constructing Cohesion at the Macro Level Within a Specific Genre. In *Contrastive Analysis of Discourse-pragmatic Aspects of Linguistic Genres* (pp. 165-185). Springer, Cham.

- Chiaro D. (1992). *The Language of Jokes: Analysing Verbal Play*. London: Routledge.
- Chiaro, D. (2016). Filthy viewing, dirty laughter. In Bucaria, C. & Barra, L. (eds.), *Taboo Comedy* (pp. 191-208). Palgrave Macmillan, London.
- Chiaro, D. (2017). Humor and translation. *The Routledge handbook of language and humor*, pp. 414-429.
- Chiaro, D., & Baccolini, R. (Eds.). (2014). *Gender and humour: Interdisciplinary and international perspectives*. Routledge.
- Chomsky, N. (1965). *Aspects of the theory of syntax*. Cambridge.
- Clark, H., & Gerrig, R. (1984). On the pretense theory of irony. *Journal of Experimental Psychology: General* 113: pp. 121-136
- Coates, J. (1993) *Women, Men and Language*. Harlow: Longman.
- Coates, J. (2003). *Men talk: Stories in the making of masculinities*. Oxford: Blackwell.
- Coates, J. (2007a). Talk in a play frame: More on laughter and intimacy. *Journal of Pragmatics*, 39(1), pp. 29-49.
- Coates, J. (2007b). 'Everyone Was Convinced that We Were Closet Fags': the Role of Heterosexuality in the Construction of Hegemonic Masculinity. In *Language, Sexualities and Desires* (pp. 41-67). Palgrave Macmillan, London.
- Coates, J. (2014). Gender and humour in everyday conversation. *Gender and humour: Interdisciplinary and international perspectives*, pp. 145-166.
- Cohen, H. L. (2002). "Developing media literacy skills to challenge television's portrayal of older women". *Educational Gerontology*, 28(7), pp. 599-620.
- Cook, W. (1994). *Ha Bloody Ha: Comedians Talking*. London: Fourth Estate.
- Cooper, C. (2008). Elucidating the bonds of workplace humor: A relational process model. *Human Relations*, 61(8), pp. 1087-1115
- Cortés-Conde, F., & Boxer, D. (2010). Humorous self disclosures as resistance to socially imposed gender roles. *Gender & Language*, 4(1).
- Coulson, S (2001). *Semantic leaps: Frame-shifting and conceptual blending in meaning construction*. Cambridge, England: Cambridge University Press.
- Coulson, S., & Oakley, T. (2000). Blending basics. *Cognitive Linguistics*, 13, pp. 175-196.
- Crawford, M., & Gressley, D. (1991). Creativity, caring, and context: Women's and men's accounts of humor preferences and practices. *Psychology of women quarterly*, 15(2), pp. 217-231.

- Crawford, M. (1995). *Talking difference: On gender and language* (Vol. 7). Sage.
- Crawford, M. (2003). Gender and humour in social context. *Journal of pragmatics*, 35(9), 1413-1430.
- Crespo-Fernández, E. (2016). Eufemismo y política: un estudio comparativo del discurso político local británico y español. *Pragmalingüística*, (24), 8-29.
- Crystal, D. (1998). *Language Play*. Harmondsworth: Penguin.
- Cullen, F. (2015). Are Teenage Girls Funny? Laughter, Humour and Young Women's Performance of Gender and Sexual Agency. *Girlhood Studies*, 8(2), 119-136.
- Davis, C.E. (2017). Sociolinguistic approaches to humor. In Attardo, S. (Ed.). (2017). *The Routledge handbook of language and humor*. Taylor & Francis, pp. 472-487.
- Dean, G. (2000). *Step by step to stand-up comedy*. Portsmouth, NH: Heinemann
- Dews, S., Kaplan, J., & Winner, E. (2007). Why not say it directly? The social functions of irony. In R. W. Gibbs & H. L. Colston (Eds.), *Irony in language and thought* (pp. 297-318). New York: Taylor and Francis.
- Dixon, R. (1977). Where have all the adjectives gone? *Studies in Language*, 1 (1), pp. 19-80.
- Doherty, M. (1986). Perhaps. En Ferenc, K. (ed.): *Folia Linguistica. Acta Societatis Linguisticae Europaea*. (pp. 45-65), Den Haag: Mouton.
- Dorinson, J., Boskin, J. (1988). Racial and ethnic humor. In Mintz, L. (ed.) *Humor in America: A Research Guide to Genres and Topics*. (pp. 163-195) New York: Greenwood.
- Double, O. (1997). *Stand-Up: On Being a Comedian*. London: Methuen
- Double, O. (2005). *Getting the Joke: The Art of Stand-up Comedy*, London: Methuen.
- Double, O. (2017). Tragedy Plus Time: Transforming Life Experience into Stand-Up Comedy. *New Theatre Quarterly*, 33(2), pp. 143-155.
- Douglas, M. (1968) The Social Control of Cognition: Some Factors in Joke Perception. *Man* 3(3), pp. 361-376.
- DRAE (2014). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: RAE Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>
- Ducrot, O. (1984). *El decir y lo dicho*. Buenos Aires, Hachette.
- Ducrot, O., & Agoff, I. (1986). *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós.

- Dynel, M., (2009a). *Humorous garden-paths: A pragmatic-cognitive study*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Dynel, M. (2009b). Creative metaphor is a birthday cake: Metaphor as the source of humour. *Metaphorik. de*, 17, pp. 27-48.
- Dynel, M. (2009c). Beyond a joke: Types of conversational humour. *Language and Linguistics Compass*, 3(5), pp. 1284- 1299
- Dynel, M. (2011). Blending the incongruity-resolution model and the conceptual integration theory: The case of blends in pictorial advertising. *International Review of Pragmatics*, 3(1), pp. 59-83.
- Dynel, M. (2012). Garden paths, red lights and crossroads: On finding our way to understanding the cognitive mechanisms underlying jokes. *Israeli Journal of Humour Research*, 1(1), pp. 6-28.
- Dynel, M. (2013). Humorous phenomena in dramatic discourse. *The European Journal of Humour Research*, 1(1), pp. 22-60.
- Dynel, M. (2018a). *Irony, deception and humour: Seeking the truth about overt and covert untruthfulness* (Vol. 21). Walter de Gruyter GmbH & Co KG.
- Dynel, M. (2018b). Taking cognisance of cognitive linguistic research on humour. *Review of Cognitive Linguistics. Published under the auspices of the Spanish Cognitive Linguistics Association*, 16(1), pp. 1-18.
- Eckert, P., & McConnell-Ginet, S. (1992). Think practically and look locally: Language and gender as community-based practice. *Annual review of anthropology*, 21(1), pp. 461-488.
- Eckert, P. and S. McConnell-Ginet (2007). "Putting communities of practice in their place". *Gender and Language* 1 (1), pp. 27-37.
- Eckert, P. (2012). Three waves of variation study: The emergence of meaning in the study of sociolinguistic variation. *Annual review of Anthropology*, 41, pp. 87-100.
- Emerson, J. P. (1969). Negotiating the serious import of humor. *Sociometry* 32. 169-181
- Escandell, M. V. (1993). *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Antrophos.
- Estellés-Arguedas, M. (2015). Expressing evidentiality through prosody? Prosodic voicing in reported speech in Spanish colloquial conversations. *Journal of Pragmatics*, 85, pp. 138-154.
- Everts, E. (2003). Identifying a particular family humor style: a sociolinguistic discourse analysis. *Humor* 16 (4), pp. 369-412

- Fauconnier, G. (1985). *Mental spaces: Aspects of meaning construction in natural language*. Cambridge University Press.
- Fauconnier, G. (1997). *Mappings in Thought and Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fauconnier, G. & M. Turner. (2002). *The Way We Think*. New York: Basic Books.
- Ferguson, M. A., & Ford, T. E. (2008). Disparagement humor: A theoretical and empirical review of psychoanalytic, superiority, and social identity theories. *Humor-International Journal of Humor Research*, 21(3), pp. 283-312.
- Feyaerts, K. (2006). Towards a dynamic account of phraseological meaning: Creative variation in headlines and conversational humour. *International Journal of English Studies*, 6(1), pp. 57-84.
- Fishman, P. (1978) Interaction: the work women do. *Social Problems* 25(4), pp. 397-406.
- Fishman, P. (1980) Conversational insecurity. In Howard Giles, Peter Robinson & Philip Smith (eds) *Language: Social Psychological Perspectives*, pp. 127-32. Oxford: Pergamon Press
- Fishman, P. M. (1983). Interaction: The work women do. In B. Thome, C. Kramarae, & N. Henley (Eds.), *Language, gender, and society* (pp. 89-101). Rowley, MA: Newbury House.
- Flores-Treviño, María Eugenia. (2013): «Ironización y atenuación en El Habla de Monterrey PRESEEA». En Martínez, M. L. y J. Castillo (eds.): *Memorias del VI Coloquio de Humanidades Diálogos sobre Educación, Arte, Cultura y Sociedad*. Fac. de Filosofía y Letras de la UANL.
- Fons, I. (2017). La creación del material de la comedia. En Alés, Dani; Navarro Romero, Rosa María (eds.) (2017): *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid
- Ford, Thomas. E. & Mark A. Ferguson. 2004. Social consequences of disparagement humor: A prejudiced norm theory. *Personality and Social Psychology Review* 8(1), pp. 79-94
- Fraser, B. (1980). Conversational mitigation. *Journal of Pragmatics*, 4, 341-350.
- Freud, S. [1967] (2003). *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza
- Freud, S. (1969). *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza.

- Friedman, S. y G. Kuipers, (2013). "The divisive power of humour: Comedy, taste and symbolic boundaries," *Cultural Sociology*, 7 (2), pp. 179-195. doi: <https://doi.org/10.1177/1749975513477405>
- Fuentes Rodriguez, C. (2016). (Des)cortesía, imagen social e identidad como categorías sociopragmáticas en el discurso público. En: *Roles situacionales, interculturalidad y multiculturalidad en encuentros en español*. Dunker, (4), pp. 165-192.
- Gal, S. (1995). "Language, gender, and power". *Gender articulated: Language and the socially constructed self*, pp. 169-182
- Gancedo Ruiz, M. (2019). *Evolución de la imagen de rol familiar en el teatro de finales del siglo XIX a mitad del XX. Su manifestación en la atenuación e intensificación de los actos directivos*. Universitat de València. Tesis doctoral <http://roderic.uv.es/handle/10550/69590>
- García, M. (2017). La comedia tiene nombre de mujer. En Alés, Dani; Navarro Romero, Rosa María (eds.) (2017): *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid
- Garmendia, J. (2010). "Irony is critical." *Pragmatics & Cognition* 18(2): 397-421. doi: 10.1075/pc.18.2.07gar
- Gibbs, R. W., & Colston, H. L. (2002). 8. The risk and rewards of ironic communication. In *Say not to say: New perspectives on miscommunication*, pp. 181-194
- Gibbs Jr, R. W., & Colston, H. L. (2012). *Interpreting figurative meaning*. Cambridge University Press.
- Gilbert, J. (2014). Lesbian stand-up comics and the politics of laughter. In P. Dickinson, A.Higgins, P.M. St. Pierre, D. Solomon & S. Zwagerman (Eds.), *Women and comedy: History, theory, practice*, (pp. 185-197). Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Gilbert, J. (2015). Members of the Tribe: Marginal identities and the female comedy fan community. In A. Trier-Bieniek (Ed.), *Fan Girls and the Media: Creating Characters, Consuming Culture*, 57-71. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Gilbert, J. (2016). Response: Stand-Up and Identity Laughing at Others. In Meier, M. R., & Schmitt, C. R. (Eds.). (2017). *Standing Up, Speaking Out: Stand-up Comedy and the Rhetoric of Social Change*. Routledge, Taylor & Francis.
- Gilbert, J. R. (1997). Performing marginality: Comedy, identity, and cultural critique. *Text and Performance Quarterly*, 17(4), pp. 317-330.

- Gilbert, J. R. (2004). *Performing marginality: Humour, gender, and cultural critique*. Wayne State University Press.
- Giora, R. (1999). On the priority of salient meanings: Studies of literal and figurative language. *Journal of pragmatics*, 31(7), pp. 919-929.
- Giora, R. (2001). Irony and its discontent. *Psychology of language: In honour of Elrud Ibsch*, pp. 165-184.
- Giora, R. (2003). *On our mind: Saliency, context, and figurative language*. Oxford University Press.
- Giora, R., Fein, O., Ganzi, J., Levi, N. A., & Sabah, H. (2005). On negation as mitigation: The case of negative irony. *Discourse Processes*, 39(1), pp. 81-100.
- Glass, L. (1993). *He says, she says: Closing the communication gap between the sexes*. New York, NY: Pedigree.
- Glick, D. J. (2007). Some performative techniques of stand-up comedy: An exercise in the textuality of temporalization. *Language & Communication*, 27(3), pp. 291-306.
- Goffman, E. (1964). The neglected situation. *American anthropologist*, 66, pp. 133-136.
- Goffman, E. (1967): *Interactional ritual: Essays on face-to-face behavior*, New York: Pantheon Books.
- Goffman, E. (1977). The arrangement between the sexes. *Theory and society*, 4(3), pp. 301-331.
- Goffman, E. (1978). Response cries. *Language*, pp. 787-815.
- Goffman, E. (1979). Footing. *Semiotica*, 25(1-2), pp. 1-30.
- Goffman, E. (1981). *Forms of talk*. University of Pennsylvania Press.
- Gogová, L. (2016). Ethnic humour in a multicultural society. *Ars Aeterna*, 8(2), 12-24.
- Goodman, L. (1992). Gender and humour. In: Bonnet, Goodman, Allen, Janes and King, eds, *Imagining women: Cultural representations and gender*, 296-300. Cambridge: Polity.
- Gournelos, T., & Greene, V. (Eds.). (2011). *A decade of dark humor: How comedy, irony, and satire shaped post-9/11 America*. Univ. Press of Mississippi.
- McGhee, P y Goldstein, J. (1972). On being witty: Causes, correlates, and consequences. *The psychology of humor: Theoretical perspectives and empirical issues*, pp. 173-193.

- Graeven, D.B., and Morris, S.J. (1975). College humor in 1930 and 1972: An investigation using the humor diary. *Sociology and Social Research*, 59, pp. 406-410.
- Graddol, D. and J. Swann. (1989). *Gender Voices*. London: Basil Blackwell.
- Gray, F. (1994). *Women and Laughter*, Basingstoke: Macmillan
- Greenbaum, A. (1999). Stand-up comedy as rhetorical argument: An investigation of comic culture. *Humour-International Journal of Humour Research*, 12(1), pp. 33-46.
- Grice, H. P. (1975). Logic and conversation. In P. Cole & J. L. Morgan (Eds.), *Syntax and semantics: Speech acts* (pp. 41-58). New York: Academic Press.
- Grice, H. P. (1991). *Studies in the Way of Words*. Harvard University Press.
- Grotjahn, M. (1957). *Beyond Laughter*. New York: McGraw-Hill.
- Gruner, C. R (1997). *The Game of Humor: A Comprehensive Theory of Why We Laugh*. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers.
- Grupo Val.Es.Co. (2014). Las unidades del discurso oral. La propuesta Val.Es.Co. de segmentación de la conversación (coloquial). *Estudios de Lingüística del Español*, 35, pp. 13-73.
- Gumperz, J. J. (1982). *Discourse strategies* (Vol. 1). Cambridge University Press.
- Haas, M. R. (1944). Men's and women's speech in Koasati. *Language*, pp. 142-149.
- Halberstam, J. (1998). *Female masculinity*. Duke University Press.
- Harris, R. J., & Cook, C. A. (1994). Attributions about spouse abuse: It matters who the batterers and victims are. *Sex Roles*, 30(7), pp. 553-565.
- Haverkate, H. (1990). A speech act analysis of irony. *Journal of Pragmatics*, 14(1), pp. 77-109.
- Hay, J. (1995). Gender and humour: Beyond a joke. *Unpublished Master's thesis, Victoria University of Wellington, Wellington, New Zealand*.
- Hay, J. (2000). Functions of humor in the conversations of men and women. *Journal of pragmatics*, 32(6), pp. 709-742.
- Hay, J. (2002). Male cheerleaders and wanton women: humour among new zealand friends. *Te Reo*, 45.
- Hay, J. (2001). The pragmatics of humor support. *Humor - International Journal of Humor Research*, 14 (1): pp. 55-82, ISSN (Online) 1613-3722, DOI: <https://doi.org/10.1515/humr.14.1.55>.



- Helitzer, M., & Shatz, M. (2005). *Comedy writing secrets*. Cincinnati: Writer's Digest Books, F+W Publications, Inc.
- Hempelmann, C. F. (2017). Key Terms in the Field of Humor. In *The Routledge Handbook of Language and Humor* (pp. 34-48). Routledge.
- Hempelmann, C. F., & Attardo, S. (2011). Resolutions and their incongruities: Further thoughts on logical mechanisms. *Humor-International Journal of Humor Research*, 24(2), pp. 125-149.
- Hengen, S. (2014). *Performing gender and comedy: theories, texts and contexts*. Routledge.
- Hernández, P. A. (2002). El acto sexual es comer: descripción lingüístico-cognitiva. *RLA: revista de lingüística teórica y aplicada*, 40, pp. 7-26.
- Hernández Flores, N. (2013). Actividad de imagen: caracterización y tipología en la interacción comunicativa. *Sociocultural Pragmatics*, 1(2), pp. 175-198.
- Hidalgo Navarro, A. (2011). Humor, prosodia e intensificación pragmática en la conversación coloquial española. *Verba*, 38, pp. 271-292.
- Hidalgo Navarro, A. (2015). Prosodia y partículas discursivas: sobre las funciones de atenuación, intensificación como valores (des) corteses en los marcadores conversacionales. *Circulo de Linguistica Aplicada a la Comunicacion*, 62, pp. 76-104.
- Hobbes, T. (1840). *Human Nature*. In Molesworth, W (ed.) *The English Works of Thomas Hobbes of Malmesbury, Volume IV*, London: Bohn. (Trabajo original publicado en 1650)
- Hobbes, T. (2016). *Leviathan* (Longman Library of Primary Sources in Philosophy). Routledge. (Trabajo original publicado en 1651).
- Holmes, J. (1984). Modifying illocutionary force. *Journal of Pragmatics*, 8, pp. 345-365.
- Holmes, J. (1994). Inferring language change from computer corpora: Some methodological problems. *ICAME journal*, 18, pp. 27-40.
- Holmes, Janet. 1995. *Women, men and politeness*. London: Longman
- Holmes, J. (2000). Politeness, power and provocation: How humour functions in the workplace. *Discourse studies*, 2(2), pp. 159-185.
- Holmes, J. (2006). Sharing a laugh: Pragmatic aspects of humor and gender in the workplace. *Journal of pragmatics*, 38(1), pp. 26-50.
- Holmes, J., & M. Meredith. (2002): «Over the edge? Subversive humor between colleagues and friends. *Humor*, 15(1), pp. 65-88.

- Holmes, J., & Schnurr, S. (2005). Politeness, humour and gender in the workplace: negotiating norms and identifying contestation.
- Holmes, J., & Marra, M. (Eds.). (2010). *Femininity, feminism and gendered discourse: A selected and edited collection of papers from the fifth international language and gender association conference (IGALA5)*. Cambridge Scholars Publishing.
- Holmes, J., & Schnurr, S. (2014). Funny, Feminine, and Flirtatious. Humor and Gendered Discourse Norms at Work. In Chiaro, D. & Rafaela Baccolini (eds). *Gender and Humour*, (pp. 179-195). Routledge.
- Holmes, J., & King, B. W. (2017). Gender and sociopragmatics. *Routledge handbook of pragmatics*. London, England: Routledge.
- Horowitz, S. (1997), *Queens of Comedy: Lucille Ball, Phyllis Diller, Carol Burnett, Joan Rivers, and the New Generation of Funny Women*, Amsterdam: Gordon and Breach
- Hurley, M. M., Dennett, D. C., & Adams, R. B., Jr. (2011). *Inside jokes: Using humour to reverse-engineer the mind*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Ito, R. & Tagliamonte, S. (2003) *Well weird, right dodgy, very strange, really cool: Layering and recycling in English intensifiers*. *Language in Society*, 32, pp. 257-259.
- Jefferson, G. (1979). A technique for inviting laughter and its subsequent acceptance/ declination. In *Everyday Language*, G. Psathas (ed.), pp. 79-96. New York: Irvington
- Jenkins, M. (1985). What's so funny?: Joking among women. In: S. Bremner, N. Caskey and B. Moonwomon, ed., *Proceedings of the first Berkeley Women and Language Conference*, 135-151. Berkeley, CA: Women and Language Group.
- Jespersen, O. (1922). *Language: Its nature, development and origin*. New York: Henry Holt.
- Jorgensen, J. (1996). The functions of sarcastic irony in speech. *Journal of pragmatics*, 26(5), pp. 613-634.
- Jule, A. (2008). *A Beginner's Guide to Language and Gender*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Kant, I. (1970). *Critique of judgment*. Hackett Publishing.
- Karachaliou, R., & Archakis, A. (2015). Identity construction patterns via swearing:: Evidence from Greek teenage storytelling. *Pragmatics and Society*, 6(3), pp. 421-443.
- Kaul De Marlangeon, S. (2006). Tipología del comportamiento verbal descortés en español. En Briz, et al (Eds.) *Cortesía y conversación. De lo escrito a lo oral*.

*Actas del III Coloquio Internacional del Programa EDICE* (pp. 254- 266).  
Valencia

- Kennedy, C. & McNally, L. (2005). Scale structure, degree modification, and the semantics of gradable predicates. *Language*, 81 (2), pp. 345-381.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1996). *La conversation*. París: Seuil.
- Kern, B. (2017). No sé si atreverme a decir...: la preterición como estrategia discursiva entre atenuación e intensificación. En Albelda, M. y W. Mihatsch, (Eds.). *Atenuación e intensificación en géneros discursivos* (pp. 93-110). *Lingüística Iberoamericana*, 65, Iberoamericana Vervuert
- Kitzinger, C. (2007). Is' woman' always relevantly gendered?. *Gender and Language*, 1(1), pp. 39-49.
- Koestler, A. (1964). *The act of creation*. New York: Macmillan
- Koch, P. & W. Oesterreicher (2007). *Lengua hablada en la Romania: español, francés, italiano*, Madrid: Gredos
- Kotthoff, H. (2007). Oral genres of humor: On the dialectic of genre knowledge and creative authoring. *Pragmatics*, 17 (2), pp. 263-296.
- Kotthoff, H. (2006a). Gender and humour: The state of the art. *Journal of pragmatics*, 38(1), pp. 4-25.
- Kotthoff, H. (2006b). Pragmatics of performance and the analysis of conversational humour. *Humour: International Journal of Humour Research*, 19(3), pp. 271-304.  
<https://doi.org/10.1515/HUMOUR.2006.015>
- Kotthoff, H., & Wodak, R. (Eds.). (1997). *Communicating gender in context* (Vol. 42). John Benjamins Publishing.
- Koven, M. (2001). Comparing bilinguals' quoted performances of self and others in tellings of the same experience in two languages. *Language in society*, 30(4), pp. 513-558.
- Koziski, S (1984) The Stand-up Comedian as Anthropologist: Intentional Culture Critic. *Journal of Popular Culture*, 18, pp. 57-76.
- Kramer, E. (2011). The playful is political: The metapragmatics of internet rape-joke arguments. *Language in Society*, 40(2), 137-168.
- Krefting, R. (1978). *All Joking Aside*. Baltimore, MD: John Hopkins University Press.
- Kreuz, R. J., & Roberts, R. M. (1995). Two cues for verbal irony: Hyperbole and the ironic tone of voice. *Metaphor and symbol*, 10(1), pp. 21-31.

- Kuipers, G. (2006). The social construction of digital danger: debating, defusing and inflating the moral dangers of online humor and pornography in the Netherlands and the United States. *New Media & Society*, 8(3), pp. 379-400.
- Kuipers, G. (2008): The sociology of humor. *The primer of humor research*, 8, pp. 361-398.
- Kuipers, G. (2009). Humor styles and symbolic boundaries. *Journal of Literary Theory*, 3(2), pp. 219-239.
- Labov, W. (1966). *The Social Stratification of English in New York City*. Washington, D.C.: Center for Applied Linguistics
- Labov, W. (1972). The transformation of experience in narrative syntax. *Language in the inner city*, pp. 354-396.
- Labov, W. (1984): "Intensity", en: Schiffrin, Deborah (ed.): *Meaning, form and use in context: Linguistic applications*. Washington: Georgetown University Press, pp. 43-70.
- Lakoff, G. (1986). A figure of thought. *Metaphor and symbol*, 1(3), pp. 215-225.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1981). *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press
- Lakoff, R. (1973). The logic of politeness; or, minding your p's and q's. *Papers from the Regional Meeting, Chicago Linguistic Society IX*, pp. 292-305.
- Lakoff, R. (1975). *Language and Woman's Place: Text and Commentaries*. Oxford University Press.
- Lampert, M. D. & Ervin-Tripp, S. (1992). "Gender differences in the construction of humorous talk". In *Locating power: Proceedings of the second Berkeley women and language conference* (Vol. 1, pp. 108-117). Berkeley Women and Language Group, University of California Berkeley.
- Lampert, M. D., & Ervin-Tripp, S. M. (1998). Exploring paradigms: The study of gender and sense of humor near the end of the 20th century. *The sense of humor: Explorations of a personality characteristic*, 3, pp. 231-270.
- Lampert, M. D. & S. M. Ervin-Tripp. (2006). Risky laughter: teasing and self-directed joking among male and female friends. *Journal of Pragmatics* 38, pp. 51-72.
- Landone, E. (2009). *Los marcadores del discurso y la cortesía verbal en español* (Vol. 116). Peter Lang.
- Langacker, R. W. (2001). Discourse in Cognitive Grammar. *Cognitive Linguistics*, 12(2), pp. 143-188.

- Larkin Galiñanes, C. (2017). An overview of humor theory. En Attardo, S. (Ed.). (2017). *The Routledge Handbook of Language and Humour*. Routledge, Taylor & Francis, pp. 4-16.
- Lauzen, M. (2014). The Funny Business of Being Tina Fey: constructing a (feminist) comedy icon. *Feminist Media Studies*, 14(1), pp. 106-117.
- Leech, Geoffrey. 1983. *Principles of Pragmatics*. Londres: Longman.
- Legman, G. (1968). *Rationale of the dirty joke: An analysis of sexual humour*. Memphis: Castle Books.
- Levine, J. (1977). Humour as a form of therapy: Introduction to symposium. In A. J. Chapman & H. C. Foot (Eds.), *It's a funny thing, humour*. Oxford, England: Pergamon Press.
- Levinson, S. (2000). *Presumptive Meanings: The Theory of Generalized Conversational Implicature*. Cambridge: MIT Press
- Limon, J. (2000). *Stand-up comedy in theory, or, abjection in America*. Duke University Press.
- Linares Bernabéu, E. (2018). La atenuación como estrategia pragmática en el monólogo humorístico subversivo. *Normas: revista de estudios lingüísticos hispánicos*, 8(1), pp. 215-228.
- Linares Bernabéu, E. (2019). "En serio, de verdad, os lo juro". El uso de los modalizadores epistémicos con función intensificadora en el monólogo humorístico subversivo. *Pragmática Sociocultural/Sociocultural Pragmatics*, 7(2), pp. 183-204.
- Linares Bernabéu, Esther (2020). El estilo de habla en el discurso directo como estrategia para la construcción del género en el monólogo humorístico. *Revista Signos*, 53(102), pp. 123-143
- Litosseliti, L. (2006). Constructing gender in public arguments: The female voice as emotional voice. In Baxter, J (ed.) *Speaking Out* (pp. 40-58). Palgrave Macmillan, London.
- Litosseliti, Lia. & Jane. Sunderland (Eds.) (2012). *Gender identity and discourse analysis*. Amsterdam: John Benjamins.
- Litosseliti, L. (2014). *Gender and language theory and practice*. Routledge.
- Lockyer, S., & Pickering, M. (2005). Introduction: The ethics and aesthetics of humour and comedy. In *Beyond a Joke* (pp. 1-24). Palgrave Macmillan, London.

- Lockyer, S. (2011). "From toothpick legs to dropping vaginas: Gender and sexuality in Joan Rivers' stand-up comedy performance". *Comedy Studies*, 2(2), pp. 113-123. Doi: 10.1386/cost.2.2.113\_1
- Lockyer, S., & Myers, L. (2011). 'It's About Expecting the Unexpected': Live Stand-up Comedy from the Audiences' Perspective. *Participations*, 8 (2), pp. 165-188
- Lowrey, L., Renegar, V. R., & Goehring, C. E. (2014). "When God Gives You AIDS... Make Lemon-AIDS": Ironic Persona and Perspective by Incongruity in Sarah Silverman's Jesus is Magic. *Western Journal of Communication*, 78(1), pp. 58-77.
- Lyons, A., & Kashima, Y. (2001). The reproduction of culture: Communication processes tend to maintain cultural stereotypes. *Social Cognition*, 19(3), pp. 372-394.
- Macaulay, R. K. (1978). The myth of female superiority in language. *Journal of Child Language*, 5(2), pp. 353-363.
- Macaulay, R. (2006). Pure grammaticalization. The development of a teenage intensifier. *Language Variation and Change*, 18, pp. 267-283.
- Macks, J. (2003). *How to be funny*. New York, NY: Simon and Schuster.
- Maíz-Arévalo, C. (2011). Gender-based differences on Spanish conversational exchanges: The role of the follow-up move. *Discourse Studies*, 13(6), pp. 687-724.
- Maíz-Arévalo, C. (2015). Jocular mockery in computer-mediated communication: A contrastive study of a Spanish and English Facebook community. *Journal of Politeness Research*, 11(2), pp. 289-327.
- Maltz, D. N., & Borker, R. A. (1982). A cultural approach to male-female miscommunication. *A cultural approach to interpersonal communication: Essential readings*, 168-185.
- Marlowe, L. (1989). A sense of humour. In: R.K. Unger, ed., *Representations: Social constructions of gender*, (pp. 145-154). Amityville, NY: Baywood.
- Martin, R. (2007). *The psychology of humour: An integrative approach*. Burlington, MA: Elsevier.
- Martin, R. A. (2014). Humor and gender: An overview of psychological research. In Chiaro, D. & R. Baccolini (eds.), *Gender and Humor. Interdisciplinary and International Perspectives*, (pp. 123-146). London: Routledge.
- Martin, R. A., Puhlik-Doris, P., Larsen, G., Gray, J., & Weir, K. (2003). Individual differences in uses of humor and their relation to psychological well-

- being: Development of the Humor Styles Questionnaire. *Journal of research in personality*, 37(1), pp. 48-75.
- Martin, R., & Kuiper, N. A. (2016). Three Decades Investigating Humor and Laughter: An Interview with Professor Rod Martin. *Europe's Journal of Psychology*, 12(3), pp. 498-512.
- Martín Zorraquino, M. y J. Portolés Lázaro. (1999). Los marcadores del discurso. En Bosque, I. y V. Demonte (eds.) *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 4051-4207.
- Martínez-Alés García, A. (2016). *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, Departamento de Lingüística, Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía de la Ciencia, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
- Matthews, J. K., Hancock, J. T., & Dunham, P. J. (2006). The roles of politeness and humor in the asymmetry of affect in verbal irony. *Discourse Processes*, 41(1), pp. 3-24.
- Matwick, K., & Matwick, K. (2019). Humor and Performing Gender on TV Cooking Shows. *Humor*, 32(1), pp. 125-146.
- McGhee, P. E. (1979a). The Role of Laughter and Humour in Growing Up Female. In Kopp, C.B. (ed.) *Becoming Female: Perspectives on Development* (pp. 183-206). New York: Plenum Press
- McGhee, P.E. (1979b). *Humour: Its origin and development*. San Francisco: Freeman.
- Medjesky, C.A. (2017). How can rape be funny? Comic persona, Irony and the Limits of rape jokes. In Meier, M. R., & Schmitt, C. R. (Eds.). *Standing Up, Speaking Out: Stand-up Comedy and the Rhetoric of Social Change* (pp. 227-244). Routledge.
- Meier, M. R., & Schmitt, C. R. (Eds.). (2017). *Standing Up, Speaking Out: Stand-up Comedy and the Rhetoric of Social Change*. Routledge, Taylor & Francis.
- Merrill, L. (1988). "Feminist humour: Rebellious and self-affirming". *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal*, 15(1-3), pp. 271-280.
- Meyerhoff, M. (1996) Dealing with gender identity as a sociolinguistic variable. In V.L. Bergvall, J.M. Bing, and A.F. Freed (eds) *Language and Gender Research: Rethinking Theory and Practice* (pp. 225-52). London and New York: Longman.
- Meyerhoff, M. and Niedzielski, N. (1994) Resistance to Creolization: An intergroup account. *Language and Communication* 14 (4), 313-30.

- Mihatsch, W., & Marco, M. A. (2016). Introducción. La atenuación y la intensificación desde una perspectiva semántico-pragmática. *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, 14(1 (27)), pp. 7-18.
- Miller, E. F. (1979). Metaphor and political knowledge. *American Political Science Review*, 73(1), pp. 155-170.  
[10.2307/1954738](https://doi.org/10.2307/1954738)<https://doi.org/10.2307/1954738>
- Milroy, L. (1986). Social network and linguistic focusing. In *Dialect and language variation* (pp. 367-380). Academic Press.
- Mintz, L. E. (1985). Standup comedy as social and cultural mediation. *American Quarterly*, 37(1), pp. 71-80.
- Mock, R. (2012). Stand-up comedy and the legacy of the mature vagina. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 22(1), pp. 9-28.
- Morreall, J. (1982). A new theory of laughter. *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition*, 42(2), pp. 243-254.
- Morreall, J. (2009). Humour as cognitive play. *Journal of Literary Theory*, 3(2), pp. 241-260.
- Muecke, D. C. (1978). Irony markers. *Poetics*, 7(4), pp. 363-375.
- Mueller, R. (2017). Bowles Daniel: The ends of satire: Legacies of satire in postwar German writing. *Humor*, 30(2), pp. 259-260.
- Mullany, L. (2007). *Gendered discourse in the professional workplace*. Springer.
- Müller, R. (2015). A metaphorical perspective on humour. *Cognitive linguistics and humour research*, 26, 111.
- Mura, A.G., Ruiz Gurillo, L. (2014). Género y humor en discursos de mujeres y hombres. *Feminismo/s* (24)
- Mushtaq, S. A. (2017). Humour: As a tool for gender construction and deconstruction. *International Journal for Intersectional Feminist Studies*, 3(1), pp. 29-38.
- Myers, L. B., & Lockyer, S. (2015). DO REPRESSORS USE COMEDY AS A STRATEGY TO AVOID NEGATIVE AFFECT?. *Stress and Anxiety: Applications to Schools, Well-Being, Coping, and Internet Use*, pp. 133-139.
- Nevalainen, T. & Rissanen, M. (2002). Fairly pretty or pretty fair? On the development and grammaticalization of English downtowners, *Language Sciences*, 24 (3-4), pp. 359-380.



- Nilsen, A. P., & Nilsen, D. L. (2000). *Encyclopedia of 20th-Century American Humour*. The Oryx Press, PO Box 33889, Phoenix, AZ 85067-3889.
- Norricks, N. R. (1993). *Conversational joking: Humor in everyday talk*. Indiana University Press.
- Norricks, N.R. (2001) On the conversational performance of narrative jokes: Toward an account of timing. *HUMOR: International Journal of Humor Research*. 14 (3), pp. 255-274.
- Norricks, N. R., & Spitz, A. (2008). Humor as a resource for mitigating conflict in interaction. *Journal of Pragmatics*, 40(10), pp. 1661-1686.
- Norricks, N. R. & Spitz, A. (2009). Conflict and humor in conversation. *Current Trends in Pragmatics*, pp. 224-245.
- Oakley, T., & Coulson, S. (2000). Blending basics. *Cognitive Linguistics*, 11(3/4), pp. 175-196.
- Ochs, E. (1992). Indexing gender. In A. Duranti and C. Goodwin (eds) *Rethinking context: Language as an interactive phenomenon*, 11, pp. 335-358.
- Ochs, E., & Capps, L. (2001). A dimensional approach to narrative. *Living narrative: Creating lives in everyday storytelling*, pp. 1-58.
- Okamoto, S. (1995). "Tasteless" Japanese: less feminine speech among young Japanese women. In Hall, K. & M. Bucholts (eds.), *Gender articulated: language and the socially constructed self*, (pp. 297-325). New York: Routledge.
- Oring, E. (1992). *Jokes and their Relations*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Otaola, C. (1988). La modalidad. *RFE* . LXVIII, pp. 97-117.
- Padilla García, X. A. (2009). Marcas acústico-melódicas: el tono irónico. In *Dime cómo ironizas y te diré quién eres: Una aproximación pragmática a la ironía* (pp. 135-166). Peter Lang.
- Palmer, J. (1994). *Taking Humour Seriously*. London: Routledge
- Pano Alamán, A. (2018). Opinión y atenuación en los comentarios de la prensa digital española. *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, (73), pp. 103-124.
- Partington, A. (2006). *The linguistics of laughter: A corpus-assisted study of laughter-talk*. London: Routledge.
- Partington, A. (2007). Irony and reversal of evaluation. *Journal of pragmatics*, 39(9), pp. 1547-1569.

- Perez, D. (2017). *Every cloud por bien no venga*. En Alés, D. & R.M. Navarro Romero (eds.): *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid
- Pérez, R. (2013). Learning to make racism funny in the 'color-blind' era: Stand-up comedy students, performance strategies, and the (re) production of racist jokes in public. *Discourse & Society*, 24(4), pp. 478-503.
- Pérez, R. (2017). Race, gender, and comedy awards: from civil rights to color-blindness. *Comedy Studies*, 8(1), pp. 68-80.
- Piskorska, Agnieszka. (2014). A relevance-theoretic perspective on humorous irony and its failure. *Humor* 27(4), pp. 661-685. doi: 10.1515/humor-2014-0095
- Pizarro Pedraza, A. (2013). *Tabú y eufemismo en la ciudad de Madrid. Estudio sociolingüístico-cognitivo de los conceptos sexuales*. Madrid: Universidad Complutense Tesis doctoral
- Plester, B. (2015). 'Take it like a man!': Performing hegemonic masculinity through organizational humour. *Ephemera*, 15(3), pp. 537-559.
- Pollio, H. (1996). Boundaries in humour and metaphor. In S. Mio, & A. Katz (Eds.), *Metaphor: Implications and applications* (pp. 231-253). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Queen, R. (2005). How Many Lesbians Does It Take .... *Journal of Linguistic Anthropology*, 15: pp. 239-257. doi:10.1525/jlin.2005.15.2.239
- Rao, S. (2011). "Joke's on you!" *Stand-up comedy performance and the management of hecklers*. Senior thesis, Department of Sociology, Haverford College.
- Raskin, V. (1985). *Semantic mechanisms of humour*. Boston: Reidel.
- Raskin, V., & Attardo, S. (1994). Non-literalness and non-bona-fide in language: An approach to formal and computational treatments of humour. *Pragmatics & Cognition*, 2(1), pp. 31-69.
- Reichenbach, A. (2015). Laughter in times of uncertainty: Negotiating gender and social distance in Bahraini women's humorous talk. *Humor*, 28(4), pp. 511-539.
- Reyes, G. (2002). *Metapragmática. Lenguaje sobre lenguaje, ficciones, figuras*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Riquelme, A. R., Carretero-Dios, H., Megías, J. L., & Romero-Sánchez, M. (2019). Subversive humor against sexism: Conceptualization and first evidence on its empirical nature. *Current Psychology*, pp. 1-14.
- Ritchie, G. (2004). *The linguistic analysis of jokes*. Routledge.

- Ritchie, G. (2018). *The Comprehension of Jokes: A Cognitive Science Framework*. Routledge.
- Ritchie, D. (2005). Frame-shifting in humour and irony. *Metaphor and Symbol*, 20 (4), pp. 275-294. DOI: 10.1207/s15327868ms2004\_3
- Ritchie, C. (2012). *Performing live comedy*. London: Methuen Drama.
- Rivas, A. (2017). ¿Los monologuistas nacieron o se hicieron? Los orígenes de El Club de la Comedia. En Alés, D. & R.M. Navarro Romero (eds.): *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, (pp. 67-76). Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid
- Rivers, J. and Meryman, R. (1986). *Enter Talking*, New York: Delacorte Press.
- Rodger, G. (2004). Drag, camp and gender subversion in the music and videos of Annie Lennox. *Popular Music*, 23(1), pp. 17-29.
- Rodríguez Rosique, S. (2009). «Una propuesta neogriceana», en Ruiz Gurillo, L. y Xose A. Padilla García (eds.) *Dime cómo ironizas y te diré quién eres: Una aproximación pragmática a la ironía* (pp. 109-132), (Vol. 45). Peter Lang.
- Rodríguez Rosique, S. (2013). The power of inversion: irony, utterance to discourse. In *Irony and Humor: From pragmatics to discourse* (pp. 17-38). John Benjamins.
- Rodríguez Santos, J. M. (2019). El posicionamiento del “ethos” como estrategia retórica en la comedia de “stand-up” de Valladolid. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (28), pp. 1295-1327.
- Rocheffort, C. (1665). *Histoire naturelle et morale des Iles Antilles de l'Amérique*. Rotterdam, A. Leers.
- Rozek, C. (2015). *The gender divide in humour: How people rate the competence, influence, and funniness of men and women by the jokes they tell and how they tell them*. Honors Thesis Collection. 296. (<http://repository.wellesley.edu/thesiscollection/296>)
- Ruiz-Gurillo, L. (1997). Relaciones categoriales de las locuciones adverbiales. *Contextos*, (29), pp. 19-32.
- Ruiz Gurillo, L. (2006a). *Hechos pragmáticos del español*. Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Ruiz Gurillo, L. (2006b). “La modalización” en *E-excellence. Pragmática y Análisis del Discurso*. [http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/areas.asp?id\\_area=15](http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/areas.asp?id_area=15)
- Ruiz Gurillo, L. (2008). Las metarrepresentaciones en el español hablado. *Spanish in Context*, 5(1), pp. 40-63.

- Ruiz Gurillo, L. (2012). *La lingüística del humour en español*. Arco Libros.
- Ruiz-Gurillo, L. (2013a). Eva Hache y El Club de la Comedia: del guión monológico al registro dialógico. *Onomázein: Revista de lingüística, filología y traducción de la Pontificia Universidad Católica de Chile*, (28), pp. 148-161.
- Ruiz Gurillo, L. (2013b) "El monólogo humourístico como tipo de discurso. El dinamismo de los rasgos primarios". *Cuadernos Aispi*, (2), pp. 195-218.
- Ruiz Gurillo, L. (2014). Infiriendo el humor. Un modelo de análisis para el español, *Revista CLAC (Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación)*, 59, pp. 148-162.  
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/circulo/no59/rgurillo.pdf>
- Ruiz Gurillo, L. (2015). Phraseology for humor in Spanish: Types, functions and discourses. *Linguisticae Investigationes*, 38(2), pp. 191-212.
- Ruiz-Gurillo, L. (2016). Metapragmatics of humor: Variability, negotiability and adaptability in humorous monologues. In *Metapragmatics of humor: current research trends*. John Benjamins Publishing, pp. 79-101.
- Ruiz Gurillo, L. (2017a): Identifying feminine identity through Eva Hache's humorous monologues. Conference paper at *IPrA Conference* in Belfast.
- Ruiz Gurillo, L. (2017b). El evidencial con humor entra. Acerca de su uso en los monólogos humorísticos. *Normas*, 7(2), pp.5-18.
- Ruiz Gurillo, L. (2019a). *Humor de género del texto a la identidad en español*. Editorial Iberoamericana Vervuert
- Ruiz-Gurillo, L. (2019b). Performing gender through stand-up comedy in Spanish. *The European Journal of Humour Research*, 7(2), pp. 67-86.
- Ruiz Gurillo, L, y Linares Bernabéu, E. (2018). "Shaping gender in Spanish stand-up comed". Paper presented at the *ISHS conference*. Tallin (Estonia).
- Ruiz Gurillo, L. y Linares-Bernabéu, E. (2020). Subversive humor in Stand-up comedy. *HUMOR: International Journal of Humor Research*, 33(1). DOI: <https://doi.org/10.1515/humor-2018-0134>
- Russell, D. (2002). Self-deprecatory humour and the female comic. *Thirdspace: a journal of feminist theory & culture*, 2(1).
- Rutter, J. (1997). *Stand-up as interaction: Performance and audience in comedy venues* (Doctoral dissertation, University of Salford).
- Rutter, J. (2000). The stand-up introduction sequence: Comparing comedy compères. *Journal of Pragmatics*, 32(4), pp. 463-483.

- Rutter, J. (2001). Rhetoric in stand-up comedy: Exploring performer-audience interaction. *Stylistyka*, 10, pp. 307-325.
- Santaemilla, J. (2002). "Towards a pragmatics of gendered conversation: A few general considerations. En Santaemilla, José., Beatriz Gallardo & Julia. Sanmartín" (Eds.). *Sexe i llenguatge. La construcció lingüística de les identitats de gènere* (pp. 93-114). València: Universitat
- Scarpetta, F., & Spagnolli, A. (2009). The interactional context of humor in stand-up comedy. *Research on Language and Social Interaction*, 42(3), pp. 210-230.
- Schegloff, E. A. (1992). In another context. *Rethinking context: Language as an interactive phenomenon*, (11), pp. 191-228.
- Schegloff, E. A. (1997). Whose text? Whose context?. *Discourse & society*, 8(2), pp. 165-187.
- Schiffrin, D. (1996). Narrative as self-portrait: Sociolinguistic constructions of identity. *Language in society*, 25(2), pp. 167-203.
- Schnurr, S., & Rowe, C. (2008). The "Dark Side" of Humour. An Analysis of Subversive Humour in Workplace Emails. *Lodz Papers in Pragmatics*, 4(1), pp. 109-130.
- Schnurr, S., & Chan, A. (2011). Exploring another side of co-leadership: Negotiating professional identities through face-work in disagreements. *Language in Society*, 40(2), pp. 187-209.
- Schnurr, S., & Plester, B. (2017). Functionalist discourse analysis of humor. In S. Attardo (Ed.), *The Routledge Handbook of Language and Humor*, Routledge, New York (2017), pp. 309-321
- Schwarz, J. (2009). *Linguistic aspects of verbal humor in stand-up comedy*. Thesis dissertation. Recuperado el 18 de enero de 2018 de <https://publikationen.sulb.uni-saarland.de/handle/20.500.11880/23601>
- Seizer, S. (2011). 'On the Uses of Obscenity in Live Stand-up Comedy', *Anthropological Quarterly*, 84, pp. 209-34.
- Shifman, L., & Lemish, D. (2010). Between feminism and fun (ny) mism: Analysing gender in popular internet humour. *information, Communication & society*, 13(6), pp. 870-891.
- Shifman, L., & Lemish, D. (2011). "Mars and Venus" in virtual space: Post-feminist humour and the Internet. *Critical Studies in Media Communication*, 28(3), pp. 253-273.

- Shultz, T. R. (1976). A cognitive-developmental analysis of humor. In A. J. Chapman & H. C. Foot (Eds.), *Humor and laughter: Theory, research, and applications* (pp. 121–36). London: Wiley
- Simpson, P. (2003). *On the discourse of satire: Towards a stylistic model of satirical humour* (Vol. 2). John Benjamins Publishing.
- Soler Bonafont, M. A. (2015). “Las partículas discursivas de contraexpectativa. ¿Refuerzo o mitigación?”, en: Henter, Sarah et al. (eds.): *Estudios de pragmática y traducción*. Murcia: Editum/Universidad de Murcia, pp. 9-32.
- Spencer, H. (1892). The physiology of laughter. In *Essays*, vol. 2 (1863). New York: Appleton.
- Spender, D. (1980) *Man Made Language*. London: Routledge.
- Sperber, D. and Deirdre W. (1981). Irony and the use-mention distinction. In: Peter Cole, ed., *Radical pragmatics*, pp. 295-318. New York: Academic Press.
- Sperber, D., & Wilson, D. (1986). *Relevance: Communication and cognition* (Vol. 142). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Sperber, D. and Wilson, D. (1995). *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell.
- Stapleton, K. (2003). Gender and swearing: A community practice. *Women and Language*, 26(2), pp. 22-33
- Stebbins, R. A. (1990). *Laugh-Makers: Stand-Up Comedy as Art, Business, and Life-Style*. McGill-Queen's Press-MQUP.
- Steiner, G. (2003) *Lenguaje y silencio*. Buenos Aires: Ediciones Gedisa
- Stokoe, E. H., & Smithson, J. (2001). Making gender relevant: Conversation analysis and gender categories in interaction. *Discourse & Society*, 12(2), pp. 217-244.
- Stokoe, E. (2008). ‘Dispreferred actions and other interactional breaches as devices for occasioning audience laughter in television sitcoms’. *Social Semiotics*, 18, pp. 289-307.
- Strain, M. L., Martens, A. L., & Saucier, D. A. (2016). “Rape is the new black”: Humor’s potential for reinforcing and subverting rape culture. *Translational Issues in Psychological Science*, 2(1), 86.
- Swann, J. (1988). Gender inequalities in classroom talk. *English in Education*, 22, pp. 48-65.

- Swann, J. (2002). "Yes, but Is It Gender?" In Litosseliti, L. & J. Sunderland (eds.), *Gender Identity and Discourse Analysis*, (pp. 43-67). Amsterdam: Benjamins.
- Suls, J. (1983). Cognitive processes in humour appreciation. In *Handbook of humour research* (pp. 39-57). Springer, New York, NY.
- Suls, J. M. (1972). A two-stage model for the appreciation of jokes and cartoons: An information-processing analysis. *The psychology of humour: Theoretical perspectives and empirical issues*, 1, pp.81-100.
- Talbot, M. M. (1998). *Language and gender: An introduction*, Cambridge, UK: Polity Press.
- Tannen, D. (1984). *Conversational style: Analyzing talk among friends*. Oxford University Press.
- Tannen, D. (1990). *You just don't understand: Men and women in conversation*. New York: Morrow.
- Tannen, D. (1992). How men and women use language differently in their lives and in the classroom. *The Education Digest*, 57(6), 3.
- Tannen, D. (1994). *Gender and discourse*. Oxford University Press.
- Tannen, D. (2007). *Talking voices: Repetition, dialogue, and imagery in conversational discourse* (Vol. 26). Cambridge University Press.
- Tarn, N., & Prechtel, M. (1990). 'Comiéndose la fruta': metáforas sexuales e iniciaciones en Santiago Atitlán. *Mesoamérica*, 11(19), pp. 73-82.
- Timofeeva Timofeev, L. (2014). El humor verbal en niños de Educación Primaria: desarrollo de la conciencia metapragmática. *Feminismo/s*, (24), pp. 195-219.
- Torres-Marín, J., Navarro-Carrillo, G., & Carretero-Dios, H. (2018). Is the use of humor associated with anger management? The assessment of individual differences in humor styles in Spain. *Personality and Individual Differences*, 120, pp. 193-201.
- Trudgill, P. (1972). Sex, covert prestige and linguistic change in the urban British English of Norwich. *Language in society*, 1(2), pp. 179-195.
- Trudgill, P., & Trudgill, S. (1974). *The social differentiation of English in Norwich* (Vol. 13). CUP Archive.
- Tsakona, V. (2013). Okras and the metapragmatic stereotypes of humour: Towards an expansion of the GTVH. In Dynel, M. (ed.), *Developments in Linguistic Humour Theory*. Amsterdam: John Benjamins,
- Tsakona, V. (2017). Genres of humor. *The Routledge Handbook of Language and Humour*. New York: Routledge, pp. 489-503.

- Urios Aparisi, E. (2004). La metáfora en contexto: una definición metapragmática. In *Actas del V Congreso de Lingüística General: León 5-8 de marzo de 2002* (pp. 2677-2689). Arco Libros.
- Utsumi, A. (2000). Verbal irony as implicit display of ironic environment: Distinguishing ironic utterances from nonirony. *Journal of Pragmatics*, 32(12), pp. 1777-1806.
- Van Dijk, T.A. (ed.) (1985a) *Handbook of Discourse Analysis*, 4 vols, London: Academic Press
- Veale, T. (2004) "Incongruity in humor: Root cause or epiphenomenon?" *Humor. International Journal of Humor Research* 17-4: pp. 419-428.
- Veale, T. (2008). Figure-ground duality in humour: A multi-modal perspective. *Lodz Papers in Pragmatics*, 4(1), pp. 63-81.
- Veale, T. (2015). The humour of exceptional cases: jokes as compressed thought experiments. In Brône, G., Feyaerts, K., & Veale, T. (Eds.). (2015). *Cognitive linguistics and humour research*, (pp. 69-90). (Vol. 26). Walter de Gruyter GmbH & Co KG.
- Veale, T., Feyaerts, K., & Brône, G. (2006). The cognitive mechanisms of adversarial humour. *Humour: International Journal of Humour Research*, 19(3), pp. 305-340. <https://doi.org/10.1515/HUMOUR.2006.016>
- Veatch, T. C. (1998). A theory of humour. *Humour: International Journal of Humour Research*, 11(2), pp. 161-215.
- Venour, C. (2013). *A computational model of lexical incongruity in humorous text*. Ph.D. Dissertation, University of Aberdeen.
- Verschueren, J. (1999). Whose discipline? Some critical reflections on linguistic pragmatics. *Journal of Pragmatics*, 31(7), pp.869-879.
- Verschueren, J. (2000). Notes on the role of metapragmatic awareness in language use. *Pragmatics. Quarterly Publication of the International Pragmatics Association (IPrA)*, 10(4), 439-456.
- Verschueren, J. (2018). Adaptability and meaning potential. In M. Rajend (ed.) *The Dynamics of Language: Plenary and Focus Papers from the 20th International Congress of Linguists*, (pp. 93-109). Cape Town
- Vigara Tauste, A. M. (1992). *Morfosintaxis del español coloquial. Esbozo estilístico*, Madrid: Gredos.
- Wagg, S. (1998) 'Punching Your Weight: Conversations with Jo Brand', in Stephen Wagg (ed) *Because I Tell a Joke or Two: Comedy, Politics and Social Difference*, London and New York: Routledge. pp. 111-36.



- Waisanen, D. (2011). Satirical Visions with Public Consequence?: Dennis Miller's Ranting Rhetorical Persona. *American Communication Journal*, 13(1), pp. 24-44.
- Waksler, R. (2012). Super, uber, so, and totally: Over-the-top intensification to mark subjectivity in colloquial discourse. In *Subjectivity in Language and Discourse* (pp. 15-32). Brill.
- Walker, N. A. (1988). *A very serious thing: Women's humor and American culture* (Vol. 2). U of Minnesota Press.
- Ware, B. L., & Linkugel, W. A. (1982). The rhetorical persona: Marcus Garvey as black Moses. *Communications Monographs*, 49(1), pp. 50-62.
- Weaver, S., Mora, R. A., & Morgan, K. (2016). "Gender and humour: examining discourses of hegemony and resistance". *Social semiotics*, 26(3), pp. 227-233.
- West, C., & Zimmerman, D. H. (1987). Doing gender. *Gender and Society*, 1(2), pp. 125-151.
- Wharton, T. (2012). Pragmatics and prosody. In Allan, K., & Jaszczolt, K. M. (Eds.). (2012). *The Cambridge handbook of pragmatics*. Cambridge University Press.
- Willet, C., Willet, J., & Sherman, Y. D. (2012). The seriously erotic politics of feminist laughter. *Social Research: An International Quarterly*, 79, pp. 217-246
- Willis, K. (2003). *Making sense of humour: some pragmatic and political aspects* (PhD dissertation, London Metropolitan University)
- Wilson, D. (2006). The pragmatics of verbal irony: Echo or pretence?. *Lingua*, 116(10), pp. 1722-1743.
- Wittgenstein, L. (1953). *Investigaciones filosóficas* (Philosophische Untersuchungen). Londres: Kegan Paul.
- Wuster, T. (2006). Comedy Jokes: Steve Martin and the Limits of Stand-Up Comedy. *Studies in American Humour*, (14), pp. 23-45.
- Yus, F. (1996) La teoría de la relevancia y la estrategia humourística de la incongruencia-resolución. *Pragmalingüística*. 3-4, pp. 497-508
- Yus, F. (2000). On reaching the intended ironic interpretation. *International Journal of Communication*, 10(1-2), pp. 27-78.
- Yus, F. (2002). Stand-up comedy and cultural spread: The case of sex roles. *Babel AFIAL*, 10, pp. 245-292.

- Yus, F. (2004). Pragmatics of humorous strategies in El club de la comedia. *Current trends in the pragmatics of Spanish*, pp. 123, 319.
- Yus, F. (2005). Dave Allen's stand-up monologues: An epidemiological approach. *Thistles. A homage to Brian Hughes*, 2, p.. 317-344.
- Yus, F. (2012). Strategies and effects in humorous discourse. The case of jokes. *Studies in Linguistics and Cognition*, pp. 271-296.
- Yus, F. (2013). Analyzing jokes with the Intersecting Circles Model of humourous communication. *Lodz Papers in Pragmatics*, 9(1), pp. 3-24.
- Yus, F. (2016a). *Humour and Relevance* (Vol. 4). John Benjamins Publishing company.
- Yus, F. (2016b). Propositional attitude, affective attitude and irony comprehension. *Pragmatics & Cognition*, 23(1), pp. 92-116.
- Yus, F. (2017a). Relevance-theoretic treatments of humour. In S. Attardo (Ed.), *The Routledge Handbook of Language and Humour*. Abingdon: Routledge.
- Yus, F. (2017b). Incongruity-resolution cases in jokes. *Lingua*, 197, pp. 103-122.
- Yus, F. (2018). Positive non-humorous effects of humor on the Internet. In *The Dynamics of Interactional Humor. Creating and Negotiating Humor in Everyday Encounters*, ed. by Villy Tsakona, and Jan Chovanec, pp. 283-303.
- Zadeh, Lofti. (1965): « "Fuzzy sets" ». *Information and control*», 8, 338-353.
- Zekavat, M. (2017). *Satire, humor and the construction of identities* (Vol. 6). John Benjamins Publishing Company.
- Zillmann, D., & Cantor, J. R. (1996). A disposition theory of humor and mirth. In A. J. Chapman & H. C. Foot (Eds.), *Humor and laughter: Theory, research and applications* (pp. 93-115). New Brunswick, NJ: Transaction Publishers.
- Zimmermann, Klaus. (2003): «Anticortesía verbal y constitución de la identidad juvenil», en *Actas del Primer Coloquio del Programa EDICE*, «La perspectiva no etnocentrista de la cortesía, identidad sociocultural de las comunidades hispanohablantes. Universidad de Estocolmo, Departamento de español, portugués y estudios latinoamericanos.
- Ziv, A. (1984). *Personality and sense of humour*. New York: Springer.
- Zoglin, R. (2009). *Comedy at the Edge: How Stand-up in the 1970s Changed America*, New York, Berlin and London: Bloomsbury.



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

## ANEXOS

---

### a. Claves de transcripción

**Sistema de transcripción Sistema de transcripción (tomado de Briz y Grupo Val.Es.Co., 2002. 28-38)**

: Emisión de un interlocutor

?: Interlocutor no reconocido.

§ Sucesión inmediata, sin pausa apreciable, entre dos emisiones de distintos interlocutores.

= Mantenimiento del turno de un participante en un solapamiento.

[ Lugar donde se inicia un solapamiento o superposición.

] Final del habla simultánea.

- Reinicios y autointerrupciones sin pausa.

/ Pausa corta, inferior al medio segundo.

// Pausa entre medio segundo y un segundo.

/// Pausa de un segundo o más.

(5") Silencio (lapso o intervalo) de 5 segundos; se indica el número de segundos en las pausas de más de un segundo, cuando sea especialmente significativo.

↑ Entonación ascendente.

↓ Entonación descendente.

→ Entonación mantenida o suspendida.

Cou Los nombres propios, apodos, siglas y marcas, excepto las convertidas en "palabras-marca" de uso general, aparecen con la letra inicial en mayúscula.

PESADO Pronunciación marcada o enfática (dos o más letras mayúsculas). pe sa

do Pronunciación silabeada.

(( )) Fragmento indescifrable.

((siempre)) Transcripción dudosa.

((...)) Interrupciones de la grabación o de la transcripción.

(en)tonces Reconstrucción de una unidad léxica que se ha pronunciado incompleta, cuando pueda perturbar la comprensión.

pa'l Fenómenos de fonética sintáctica entre palabras, especialmente marcados.

°( )° Fragmento pronunciado con una intensidad baja o próxima al susurro. 14 h  
Aspiración de "s" implosiva.

(RISAS, TOSES GRITOS...) Aparecen al margen de los enunciados. En el caso de las risas, si son simultáneas a lo dicho, se transcribe el enunciado y en nota al pie se indica "entre risas". aa Alargamientos vocálicos. nn Alargamientos consonánticos. ¿¡ !? Interrogaciones exclamativas. ¿ ? Interrogaciones. También para los apéndices del tipo "¿no?, ¿eh?, ¿sabes?"

¡ ! Exclamaciones.

Letra cursiva: Reproducción e imitación de emisiones. Estilo directo, característico de los denominados relatos conversacionales.

Notas a pie de página: Anotaciones pragmáticas que ofrecen información sobre las circunstancias de la enunciación. Rasgos complementarios del canal verbal. Añaden informaciones necesarias para la correcta interpretación de determinadas palabras (la correspondencia extranjera de la palabra transcrita en el texto de acuerdo con la pronunciación real, siglas, marcas, etc.), enunciados o secuencias del texto (p. e., los irónicos), de algunas onomatopeyas, etc.

\* Las correcciones gramaticales (fónicas, morfosintácticas y léxicas) no aparecen marcadas por lo general.

## b. Secuencias completas de los ejemplos

CC4

CORIA CASTILLO: pues una vez fui al Zara digo me gusta ese vestido me dice *es talla única/ digo ay que es la única que te queda*

PÚBLICO: RISAS

CORIA CASTILLO: me dice *no que es que esa tela luego cede y se adapta a tu cuerpo/ un vestido así (señala con los dedos que es pequeño) digo pero vamos a ver esta tela quién la ha hecho licra o la NASA*

PÚBLICO: RISAS

CORIA CASTILLO: que me imagino que esto es como la boa constrictor que es la serpiente esta que es así luego se ensancha se ensancha y se come un elefante/ que ojalá todo lo pequeño se ensanchase tanto ¿verdad?

PÚBLICO: RISAS

CORIA CASTILLO: pero eso es de otra cosa

PÚBLICO: RISAS

CORIA CASTILLO: el caso es que digo *venga me pruebo yo el vestido/ mira un mal rato en los probadores y yo ay que no me entra esto que no me baja que no me cede/ me tuvo que echar aceite la dependienta*

PÚBLICO: RISAS

CORIA CASTILLO: me lo puse/ parecía yo una morcilla chorricera digo *me pones un hillo y me pones ahí a secar*

PÚBLICO: RISAS

CC9

CORIA CASTILLO: ¿qué está pasando con la fruta en este país? que se os va la pinza/ el otro día- muy fuerte esto pasó de verdad ¿eh? digo digo atentos/ *qué hambre tengo y me dicen cómete una fruta digo jajajaja*

PÚBLICO: RISAS

CORIA CASTILLO: ¿en serio?/ digo *eso es como si digo necesito ropa y me compro un tanga*

PÚBLICO: RISAS

CORIA CASTILLO: o como si digo *necesito un cambio y voto a Ciudadanos*

PÚBLICO: RISAS Y APLAUSOS

CC13

CORIA CASTILLO: ay qué pena ¿eh?/ pero molaría ¿eh?/ es que mira no me digáis no me digáis que los chicos no hacéis cosas raras como os pasa con la tecnología/ que le digo el otro día a un amigo/ yo creo que se me está rompiendo el móvil porque es que se me apaga solo/ me dice todo serio *yo que tú me compraba el nuevo iphone que cuenta con una cámara de frente cinco punto cero megapíxeles con flash led con una pantalla dos punto cinco de pulgadas de retina/ procesador apple A4 wifi (( )) umts hsgdpa bluetooth dos punto uno más adr/ hasta treinta y dos gigas de almacenamiento con video hd a treinta por segundo con supresión de ruido gracias al micrófono dual/ / / Y LUEGO porqué no distinguís EL TOMATE FRITO DEL TRITURA(D)O*

PÚBLICO: RISAS

EC6

EVA CABEZAS: soy de adaptarme/ y sí que es verdad que llevo ya tres años viviendo en Madrid/ imaginaos en Madrid una catalana viviendo en Madrid/ me preguntan por el Referendum como si el pollo lo hubiera montado yo

PÚBLICO: RISAS

EVA CABEZAS: os lo juro↓ es una cosaa→

PÚBLICO: RISAS

EVA CABEZAS: y están ahí como→ madre mía la que tienes liada con la independencia ¿no?

PÚBLICO: RISAS

EVA CABEZAS: bueno no ellos te dicen vaya vaya la que tenéis liadaa→ con la independencia ¿no?

PÚBLICO: RISAS

EVA CABEZAS: y yo les digo *no de verdad además yo no he montado nada/ yo quiero la paz en el mundo yo guay/ yo soy catalana pero guay ¿sabes?/ te acabo de conocer y si me caes bien yo pago la segunda ronda/ no pasa nada todo bien yo me adapto*

PÚBLICO: RISAS

EVA CABEZAS: claro allí es un poco complicaoo porque hostia tengo que hacer ((bromas)) de todos los laos/ lo suyo es no mojarse ¿sabes?

PÚBLICO: RISAS

#### EC8

EVA CABEZAS: bueno (( )) yo a veces fumo marihuana y esto también-esto a veces→ esto no me tocaría decirlo en la semana de la dona

PÚBLICO: RISAS

EVA CABEZAS: porque las donas no fumamos marihuana ni-ni tomamos grasas trans ni harinas blancas

PÚBLICO: RISAS

EVA CABEZAS: yo-yo ahora tampoco tomo leche con lactosa tampoco→/ me estoy quitando de todo

PÚBLICO: RISAS

EVA CABEZAS: ahora leche de soja de arroz↑ de almendras↑ y como quinoa también

PÚBLICO: RISAS

EVA CABEZAS: que la quinoa es un cereal/ no es la exnovia del Bisbal

PÚBLICO: RISAS

EVA CABEZAS: claro↓ yo me estoy cuidando porque yo estoy en un momento pues muy complicaoo→/ como está todoo (( )) te vas de viaje vuelves pa' aquí/ no soy el prototipo de princesita Disney→

PÚBLICO: RISAS

EVA CABEZAS: una princesita Disney buscando a su príncipe azul

PÚBLICO: RISAS

#### EC9

EVA CABEZAS: ¿y por qué tiene que ser azul? ¿por qué? siempre azul/ azul ¿de qué?

PÚBLICO: RISAS

EVA CABEZAS: y príncipes además cómo está el mundo de los príncipes→ que le quedan cuatro telediarios a los príncipes

PÚBLICO: RISAS

EVA CABEZAS: por favor cómo están los príncipes por el mundo/ tenemos al príncipe Harry

PÚBLICO: RISAS

EVA CABEZAS: que a él le ponen verde por ponerse morao

PÚBLICO: RISAS

EVA CABEZAS: luego tenemos al príncipe Alberto/ que ese es más bien lila

PÚBLICO: RISAS

EVA CABEZAS: digoo→ *si los colores muy bien pero asules NO HAAY ASULES/ yo una vez vi uno pero porque me lo puse encima/ le faltaba el aire →*

PÚBLICO: RISAS Y APLAUSOS

### EC15

EVA CABEZAS: la cosa está molt MALAMENT/ te pones a analizar el mercado quién no está en paro a puntito de estarlo

PÚBLICO: RISAS

EVA CABEZAS: el que no es maricón→ a puntito de serlo

PÚBLICO: RISAS

EVA CABEZAS: que esta muy bien (())/ y el que no está amargao es un putero

PÚBLICO: [RISAS]

EVA CABEZAS: [Redomao]

PÚBLICO: RISAS

EVA CABEZAS: y los hombrees→ *qué dices qué dices que yo no voy de putas ¿qué pasa? ¿que todas las putas del país las mantiene mi cuñao o qué?*

PÚBLICO: RISAS Y APLAUSOS

### EC30

EVA CABEZAS: ¿has visto o no? así eh como que no te has dado un cuenta ¿has visto? Si es que está todo trabajado aquí/ una pasada eh una pasada/ ahora no ahora es otro rollo ahora lo de las curvy tiene otro empaque tú ahora vas por la calle y te miran de otra manera ¿no?/ no sé yo siempre he sido la grande de clase/ siempre/ la alta del grupo de colegas la simpática en los bares SIEMPRE/ a mí me han dicho mogollón de veces eso de *tengo una amiga muy interesante super guay y de cara muy guapa*

PÚBLICO: RISAS

EVA CABEZAS: ¿de cara muy guapa? (2'') no lo digas

PÚBLICO: RISAS

EVA CABEZAS: no lo digaas/ de cara mu guapa NO LO DIGAS/ yo entiendo que eso es fruto de un comportamiento inconsciente de una sociedad superficial sucia farocrática heteropatriarcal con sus cosillas ¿vale?/ pero coño no lo digas/ porque jolín a mí me gustaría que todos evolucionáramos mogollón y ahora mismo yo le pudiera decir a un amigo *te voy a presentar a una amiga simpática maja bueno bueno una cosa eso sí no te voy a engañar está delgada muy delgada*

PÚBLICO: RISAS

EVA CABEZAS: *pero de cara es muy guapa ¿eh?*

PÚBLICO: RISAS

### EG2

ESTHER GIMENO: gracias gracias→/ pero-pero sois facilones ¿eh? vosotros ¿a que sí?/ sois facilones ¿sí o no?

PÚBLICO: sí

ESTHER GIMENO: ay qué entusiasmo/ noo→ sois facilones porque se os ve que echáis la tarde con un anuncio de CCC ¿verdad?/ CCC *mejora tu futuro con CCC* ¿no conocéis esa empresa dee estudios a distancia?// a mí hay un anuncio de la radio que me encantaa que dicee→ *joe papá*<sup>98</sup>- a ver esto no lo hace porque es la radio pero era por darle dramatismo ¿vale?

PÚBLICO: RISAS

ESTHER GIMENO: *joer papá mañana tengo una entrevista de trabajo y no te voy a poder ayudar en el bar*↑/ y le dice el padree→ *jo hijo desde que te has sacao la ESO con CCC* →(3'')

PÚBLICO: RISAS

ESTHER GIMENO: me voy a tener que buscar un ayudante↓/ le digo SÍ↓ un licenciado en derecho ¿no te jode? (ENTRE RISAS)

PÚBLICO: RISAS

<sup>98</sup> Hace un gesto con el brazo



## EG11

ESTHER GIMENO: sí↓ soy de Zaragoza pero llevo mucho tiempo viviendo en Madrid/ yo cuando llegué a Madrid lo primero que me dijeron fue *qué↑ no te has traído adoquines*→

PÚBLICO: RISAS

ESTHER GIMENO: digo *yo pensaba que ya teníais las calles asfaltadas* ((entre risas))

PÚBLICO: RISAS

## EG27

ESTHER GIMENO: 28 de septiembre del 75/ yo viví DOS MESES con Franco/ las pasamos putas↓

PÚBLICO: RISAS

ESTHER GIMENO: ESO EL QUE NO LO HA VIVIDO NO SABE LO QUE ES

PÚBLICO: RISAS

ESTHER GIMENO: estaba todo prohibido/ no me dejaban hacer nada/ un ambiente de represión→

PÚBLICO: RISAS

ESTHER GIMENO: ilegalizaron el chupete↑/ a partir de las 10 de la noche no se podían comprar potitos y las enfermeras de la maternidad nos dormían cantándonos el cara al sol

PÚBLICO: RISAS

ESTHER GIMENO: la versión infantil→ caracol col col saca los cuernos al SOL

PÚBLICO RISAS: RISAS Y APLAUSOS

ESTHER GIMENO: unas rozaduras aquí de correr delante de los grises en pañales

PÚBLICO: RISAS

ESTHER GIMENO: oye/ años durísimos ¿eh?// el año 69 en este país no existió/ se lo saltaron↓ hombre si no imagínate el brindis de año nuevo Paquito Franco↑ yy su mujer la collares→ *Paquito viva el 69↑ clíin/* y el otro→*españoles- quítame eso de la cara guarra/ pff<sup>99</sup>*

PÚBLICO: RISAS

## ES2

EVA SORIANO: que yo el otro día estaba con un chaval y me dicee→ *llevas braguitas de animalitos/ eres un poquito infantil// pues tú llevas calzoncillos del mercadillo*→ *¿eres gitano?*

PÚBLICO: RISAS

EVA SORIANO: *ayy gitano disse/ si son Calvin Lenin*

PÚBLICO: RISAS Y APLAUSOS

EVA SORIANO: *pues si tú no me quieres/ me iré dónde se me quiera//* y se fue a La Voz

PÚBLICO: RISAS

## ES12

EVA SORIANO: que yo te digo una cosa/ yo soy Blanca Nieves y me despierto en mitad del bosque↑ sin acordarme de nada↑ rodeada de siete enanos y con un tío aquí y así<sup>100</sup> (3'') yo la hostia se la doy

PÚBLICO: RISAS

EVA SORIANO: por precaución/ porque él lo llamará manzana envenenada/ yo lo llamo burundanga↓

PÚBLICO: RISAS Y APLAUSOS

<sup>99</sup> Hace como si se quitara un pelo de la boca

<sup>100</sup> Intentando besarle

EVA SORIANO: y luego me veo rodeada de siete enanos/ digo *menuda fiesta me tuve que pegar yo anoche* ((entre risas))  
PÚBLICO: RISAS

**ES14**

EVA SORIANO: (( )) Gloria Serra habla cada vez como más exagerao ¿no?/ o sea yo me la imagino en su casa en plan *cariño prepárame la cena que vengo MUY cansada de trabajar*  
PÚBLICO: RISAS  
EVA SORIANO: y el marido *mira Gloria yo también vengo cansao también vengo cansao y no te digo ná/ parece que no quiere colaborar*→  
PÚBLICO: RISAS

**ES26**

EVA SORIANO: soy catalana y en realidad no he llegado tarde porque tuviera que llegar tarde/ si no que porque al llegar tarde me ahorra pagar la zona azul  
PÚBLICO: RISAS  
EVA SORIANO: no y aparte soy SUPERCATALANA/ o sea yo en el coche en vez de llevar en el retrovisor el típico ambientador de pino↑/ tss yo llevo colgao un espetec  
PÚBLICO: RISAS  
EVA SORIANO: que es broma que no tengo coche→  
PÚBLICO: RISAS

**ES27**

EVA SORIANO: no↓ pero estoy supercontenta de vivir en Madrid a pesar de que soy catalana (( ))/ y me he apuntao al gimnasio porque joder hay que mantener el cuerpo ¿no?/ quee yo estoy delgaita pero eso no significa que esté fuerte joder/ que yo me quito las medias push up de intimissimi y tengo el culo tan caído que si me pinto lunares parece una bata de cola ¿sabes?  
PÚBLICO: RISAS  
EVA SORIANO: pues me he apuntado al gimnasio/ y ¿qué le ha pasado ahora a los gimnasios?// tú antes ibas al gimnasio y los gimnasios eran pa hacer gimnasia/ ahora son pa ligar/ JODER la ropa no hay más que verla/ ahora tienes que llevar tops superajustados que se te vean parte del ombligo y una mallas que te lo marque todo en braile  
PÚBLICO: RISAS  
EVA SORIANO: los tíos no os vengáis arriba que vuestra ropa es modo Seur/ mucho envoltorio pa poco paquete ¿sabes?  
PÚBLICO: RISAS Y APLAUSOS

**PP5**

PAMELA PALENCIANO: en el mundo azul/ el mundo de los hombres/ los hombres pueden tener todas las novias que quieran↓/ Juan está con María↑ llevan seis meses de novios↑ Juan deja a María por el motivo que sea y a la salida de vuestro instituto el Juan se lía con otra tía y nadie aquí va a decir *hostia tío Juan qué zorro ¿no? qué puto colega qué ramero qué caliente/* a Juan le decimos *olé tus huevos (aplausos)* porque Juan está en el mundo donde se puede ((ahora con una y luego con otra) *primo ¿cómo lo haces?*  
PÚBLICO: RISAS  
PAMELA PALENCIANO: van a disculpar pero para hablar de mi mundo no puedo hablar así/ yo aunque parezca un tío soy una tía↓ educada en el mundo de las tías y mi mundo de aquí abajo con princesas↑ hadas madrinas con purpurinaa→  
PÚBLICO: RISAS

PAMELA PALENCIANO: en mi mundo me dijeron que las tías sí podemos llorar↓ *ay qué bonita la película tía/ que se va a hacer vampira*

PÚBLICO: RISAS

PP7

PAMELA PALENCIANO: en mi mundo me dijeron que las tías no podemos tener más de un novio/ ¿a que parece mentira que diga yo esto en el 2017↑ la península histórica↑ país de libertades↑ donde las mujeres hacemos lo que nos da la gana/ esto es la península histórica↓ porque yo vivía más a gusto en el Salvador que aquí y eso que allí matan más que aquí↓ y te digo una cosa estamos históricas/ noo porque aquí las mujeres hacemos lo que nos da la gana/ las que están jodidas son las del burka↓ tía pobrecitas/ las del hijab↓ madre mía esas mujeres cómo están de jodias tía/ es que lo que pasa es que en la península histórica el burka de las mujeres es invisible↓ desde las niñas hasta las más adultas/ te dicen que tú hagas lo que te dé la gana y sigue pasando lo mismo que en la época de mi abuela↓ cuando María está con Juan y María deja a Juan por el motivo que sea y a la salida del recreo que se va hablar con su mejor amigo/ todo el mundo mira a María en *plan tía que guarra que puta que zorra/ esa ha dejao al novio por el amigo porque es una guarra/* porque María está en el mundo donde NO SE PUEDE/ aquí se puede hacer pipi en la calle/ bueno aquí bajo también↓ con tu amiga un jersey entre los dos coches/ tu amiga te pone el jersey entre los dos coches tú te agachas tranquila que no te ve nadie

PÚBLICO: RISAS

PAMELA PALENCIANO: y a mí en esta desigualdad me contaron el cuento de amor de cuando un príncipe se enamoraba de una princesaa↑ ahora no ahora os han contado historias de amor de vampiros pederastas

PÚBLICO: RISAS

PAMELA PALENCIANO: Perdonadme pero Edwar Cullen que es el vampiro de las historias de amor que lo han sacado en función de otros tiene ciento diecisiete años↓ ¿eso qué es? un viejo verde disfrazao

PÚBLICO: RISAS

PP10

PAMELA PALENCIANO: y vas caminando por la calle en un país tan libre como este a las doce de la noche en un callejón oscuro- bueno podéis ir sin tacones nenas pero os cuento el chiste con tacones para que lo veáis mejor ¿no? y una voz masculina te interpela *schh niña fiu ¿a dónde vas tan sola?* tu primera reacción/ seas del país que seas/ siempre va a ser/ y tengas la edad que tengas/ un *coño*<sup>101</sup>

PÚBLICO: RISAS

PAMELA PALENCIANO: con esos tacones vas a correr ((los más alto)) a las dos calles se te ha roto el tacón y te has caído/ lo malo del chiste es que el tío que va detrás tuya si quiere violarte puede hacerlo porque no lleva tacones

PÚBLICO: RISAS

PAMELA PALENCIANO: corre más rápido que tú y si quiere violarte lo puede intentar hacer (...)

PAMELA PALENCIANO: te cuento el mismo chiste pero al revés/ es un tío sin tacones/ lo pongo sin tacones porque si no no sería mi experiencia vital/ va el tío sin tacones una noche por Leganés y ve que se baja de un coche una tía/ así como yo/ que dicen que doy miedo→ hombre yo digo lo que decían los pandilleros

RISAS

---

<sup>101</sup> Sale corriendo

PAMELA PALENCIANO: y le digo al chaval desde mi feminidad/ *fiuu fiuu* niños/ *chchch* ¿y a dónde vas tan solo?

PÚBLICO: RISAS

PAMELA PALENCIANO: la primera reacción del tío no creo que vaya a reaccionar así como *uuh* HOSTIA POLICIAA que me quiere violar

PÚBLICO: [RISAS]

PAMELA PALENCIANO: ¿por qué os reís? porque es matemáticamente imposible ¿verdad?// tira pa allá que te meto/ que te meto hostia ¿eh?

PÚBLICO: RISAS

PAMELA PALENCIANO: el tío va a reaccionar cómo aprendió desde niño/ que va a ser algo así como/ *eh* ¿que dónde voy tan solo? donde tú quieras jajaja

PÚBLICO: RISAS

### PP19

PAMELA PALENCIANO: pero digo yo que mi novio y su amigo no se van a mosquear por un paso de break dance/ pues se pillaron un rebote→ me cago en la puta tío/ *ey* qué pasa mi niña ven aquí mi niña bonita ven aquí mi dulce princesa/ Antonio me estás abrazando muy fuerte/ *shh* te estoy abrazando na más ¿qué pasa? ¿Qué tienes por ahí a otro y puedes comparar abrazos o qué? Necesito que me escuches/ tengo la novia la más bonita y la que me deja como una mierda delante de tos mis colegas/ payasa/ tirá pa'llá que me das asco// *eh* Jesús oye espérame/ no te cabrees conmigo tío *eeh* *eh*// payasaa // tío ¿por qué me ha dao ese abrazo que me ha hecho daño? Un abrazo no puede doler→ tío se va con su colega que le importa más que yo↑ y me deja aquí sola↑/ ¿podemos hablar Antonio? Antonio Antonio Antonio→ // // Jesús ¿podemos hablar un poquillo más pa'llá que aquí huele como a zorrilla ¿no? como a puta *ja ja ja*/ miren el mayor golpe que me dio ese tío la primera vez↑ no fue cuando me intentó matar- que fueron dos veces↓ el mayor golpe fue la primera vez que me insultó delante de todo el mundo y que nadie le dijo NÁ/ al revés (()) pa coro *jaa*// y yo aprendí de niña que lo peor que te pueden decir como mujer es puta↓/ ahora de mayor pienso otra cosa/ pero que me diga puta el tío que me dijo ayer que yo era lo mejor de su vida↑/ ahora viene aquí y me dice payasa↓ y ahora me dice puta enfrente de todos estos tíos→ PUES VETE A LA MIERDA CABRÓN/ VETE A LA MIERDA/ *eeh* (()) ese de ve de las que pegaan/ al Antonio tiene que tenerlo fino/ no os riáis ¿vale? que esto es muy serio tío que yo soy un tío maltrato ¿vale?

PÚBLICO: RISAS

PAMELA PALENCIANO: La gente se ríe/ pero existimos↓ el hashtag existe/ búscalo

PÚBLICO: RISAS

PAMELA PALENCIANO: estamos organizados/ en Forocoches/ lo máximo

PÚBLICO: RISAS

PAMELA PALENCIANO: yo sé que la gente se ríe pero yo sufro un montón ¿sabes?/ habemos hombres que sufrimos violencia↓/ seremos pocos pero somos/ ¿sabes? Tenemos derecho a opinar/ y esa tía escúchala escúchala lo que me dice/ por una broma y ya me dice machista/ que te lo diga Jesús que estaba delante/ le he gastado una broma/ hombre Antonio eso te pasa por marica↑ ¿cómo aguantas que la tía?- ¿yo maricón? ¿yo maricón? *Ssh* PAMEE párate ahí↓/ sí que vamos a hablar sí/ cinco minutos y ya voy// bueno que no me grites más te he dicho ya/ (()) es que las tías te provocan// ¿ustedes de verdad creen que yo maltraté a Antonio?

PÚBLICO: no

PAMELA PALENCIANO: es que últimamente cuanto más nos matan y más nos violan/ más hombres maltratados salen a la luz↑/ en la península histórica ¿eh? Lo que está pasando en este país es que los maltratadores se están ORGANIZANDO-no solo en Forocoches/ aquí hay partidos políticos↑ dinero detrás↑ oye y se hacen llamar hombres maltratados por la ley de violencia de género// vamos a ver si lo que dice Antonio y todos estos gilipollas es verdad/

perdón por usar ese insulto por si hay alguno presente y luego me quiere pegar↓ perdón lo voy  
(()) que luego me persiguen por ahí

PÚBLICO: RISAS

#### PP21

PAMELA PALENCIANO: miira la violencia no se puede combatir así/ vamos a generar una estrategia/ os voy a dar un consejo/ cuando vayáis por la calle y veáis un tío o un grupo de chicos- uy perdón o sea digo chicas porque asumo que ningún chico sufre esto↓/ estoy generalizando ¿verdad? Porque hay alguno que al ir por la calle solo o con sus colegas↑ al ver a una tía o a un grupo de tías ha dicho *hostia Juan yo por ahí no paso*

PÚBLICO: RISAS

PAMELA PALENCIANO: *la rubia te está mirando el paquete Juan*

PÚBLICO: RISAS

PAMELA PALENCIANO: *Juan que la rubia nos quiere violar a los dos/ que no que no que no que yo por ahí no paso*

PÚBLICO: RISAS

PAMELA PALENCIANO: *hombressilenciados.org (())*

PÚBLICO: RISAS

PAMELA PALENCIANO: *digo ¿a ti te ha pasao? noo maestra yo rezo pa que me pase y que cuando me pase me violen toaas*

PÚBLICO: RISAS

#### PS1

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

PÚBLICO: SÍ

PATRICIA SORNOSA: la cara ahora mejor ¿verdad?<sup>102</sup>

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: lo del pelo- siempre me preguntan por el pelo/ ¿sabíais que estaban haciendo un casting para alien- para el ((remade) de alien?

PÚBLICO: RISAS

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

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: y pues me han cogido

PÚBLICO: RISAS

#### PS2

PATRICIA SORNOSA: bueno yo hasta hace relativamente poco tenía bastante claro que- bueno que no quiero tener hijos/ PERO por desgracia el otro día jaja/vi en un programa de estos de talentos para niños↑/ joder mira→ vi a una nenita disfrazada de minina→ que hacía así/ hacia *miaauu/ miaauu/ miiiauu<sup>103</sup>// aay* y ahora no quiero tener ni gato

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: y es un problema porque tengo gato↓ pero no lo quiero ya

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: así que si alguien quiere un gato→

PÚBLICO: [RISAS]

<sup>102</sup> hace como si se echara el pelo para atrás

<sup>103</sup> Mueve el cuerpo como si tuviera cola de gato

PATRICIA SORNOSA: [eh en acabar el show que me lo diga]

**PS3**

PATRICIA SORNOSA: bueno si como yo eres ya una mujer/ tienes 40 años que tengo yoo y aún no tienes HIJOS/ cualquiera-pero cualquiera ¿eh? CUALQUIERA se cree en el derecho de decirte esa frase tan asquerosa/ *pos se te va a pasar el arroz*

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: ¿en serio? ¿se te va a pasar el arroz? ¿pero se puede ser más ASQUEROSAMENTE MACHISTA?/ *se te va a pasar el arroz* → joder ¿pero es que hasta en las frases hechas nos tenéis que poner a cocinar?

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: no sólo es que te pongan a cocinar/ es que no se fían que lo hagas bien y se quedan detrás vigilando/ te dan instrucciones↑ ((y te dicen)) estate atenta ahí- estate atenta que se te va a pasar el arroz

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: que yo no he hecho arroz EN MI PUTA VIDA/ pero vamos que sé yo que se te va a pasar→ haz algo/ HAZ ALGO/ mmuévelo/ fóllatelo/ haz algo con el arroz

PÚBLICO: RISAS

**PS7**

PATRICIA SORNOSA: y escribo chistes también/ básicamente me dedico a eso

Chica del público: sí porque bandas sonoras→

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: ¿estás queriendo decir que he desafinado?

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: te reviento ¿eh?

PÚBLICO: [RISAS]

PATRICIA SORNOSA: [te hundo el pecho ¿eh?]

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: va es broma/ no te hundiría el pecho/ pero un par de hostias no te las quitaba nadie

PÚBLICO: RISAS

**PS9**

PATRICIA SORNOSA: y bueno pues así de tontos son los chistes que escribo ¿queréis escuchar alguno de estos tontos?

PÚBLICO: SÍ

PATRICIA SORNOSA: ¿te gustan los chistes tontos? pues te voy a contar uno/ mira dice así el chiste ¿sabéis cuál es la comida favorita de la gente egoísta? el solo-mi-llo

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: pa aplaudir así no aplaudas/ es una mierda de chiste↓ si yo lo sé/ si no te ha gustado/ a mí tampoco me gusta↑ si no se ni POR QUÉ lo hago↑ porque me lo siguen aplaudiendo/ no me lo aplaudáis que me lleváis por mal camino/ yo contando esta tontería de chiste por ahí, desde luego→

PÚBLICO: RISAS

**PS14**

PATRICIA SORNOSA: Martirio/ para vosotras ¿por qué? porque os queremos

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: Martirio/ yo creo que hay madres que ponen los nombres a sus hijas en caliente

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: muy rápido ¿sabes? recién paridas

PATRICIA SORNOSA: Soledad/ Soledad pa ti guapa/ porque te quiero

PÚBLICO: [RISAS]

PATRICIA SORNOSA: Soledad ¿pero cómo se te ocurre llamar a tu niña recién nacida Soledad? Coño dale un tiempo que a lo mejor luego te cae bien

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: Soledad/ mucha gente llama a su hija soledad/ pero nadie llamaría a un hijo suyo Incomunicación

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: o aislamiento↑ aunque tiene más sentido porque tú llamas a un hijo tuyo Aislamiento Martínez y se puede montar él una empresa de Climalite

PÚBLICO: RISAS Y APLAUSOS

**PS18**

PATRICIA SORNOSA: no lo puedo evitar/ miro a mi alrededor y veo que la sociedad trata a las mujeres como si fueran perros↓ la sociedad he dicho ¿eh? no los hombres/ podéis relajar el oje

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: no he dicho los hombres porque yo sé que los hombres queréis a las mujeres vamos como si fueran UNO MÁS de la familia

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: mira Mari Carmen Mari Carmen/ plaancha Mari Carmen/ Mari Carmen Mari Carmen cuida al niño Mari Carmen/ Mari Carmen Mari Carmen limpia el baño Mari Carmen

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: buena chiica Mari Carmen/ muy bien Mari Carmen/ toma una salsichita Mari Carmen

PÚBLICO: RISAS Y APLAUSOS

**PS34**

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

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: ¿lo habéis oído esto alguna vez? menos mal digo a ver si me lo dicen a mí sola

PÚBLICO: RISAS

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

PÚBLICO: RISAS

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

PÚBLICO: RISAS

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

PÚBLICO: [RISAS]

PATRICIA SORNOSA: [de verdad]

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: *gracias tío de verdad/ gracias por no follarme con la polla de otro/ gracias porque sería raro/ además el otro ¿qué?*

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: ¿el otro está de acuerdo con la movida?

PÚBLICO: [RISAS]

PATRICIA SORNOSA: ¿o viene obligao?/ royoo→ *yo no quiero pero es que voy detrás de la polla*

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: las mujeres no decimos cosas así/ *yo no he escuchado nunca decir a una mujer yo no te follaba ni con el coño de otra*

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: es ridículo↓ una mujer no te folla y ya/ punto↓ ¿sabes?

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: y me dijeron mucho también *no te tocaba ni con un palo/ ¿esto lo habéis oído no?*

PÚBLICO: SÍ

PATRICIA SORNOSA: y yo *jodeer vale \*(golpes al suelo) JOO QUÉ RABIA JODEER ¿ES QUE NUNCA NADIE ME VA A TOCAR CON UN PALO?*

PÚBLICO: [RISAS]

PATRICIA SORNOSA: *joder con lo que me encanta/ lo que más me gusta que es que susurren guarradas al oído y que me hagan así con un palo*

PÚBLICO: RISAS Y APLAUSOS

PS37

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

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: a las mujeres no nos gusta menos el sexo↑ nos gusta mejor

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: mejor de lo que lo soléis hacer/ cabrones↓

PÚBLICO: RISAS

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

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: ya↓

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: si no es que a los dos minutos eh a los dos minutos de empezar el asunto te dice *que me voy↑ que me voy↑*

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: *¿a dónde? no me jodas que has tenido toda la tarde pa hacer recaos*

PÚBLICO: RISAS

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

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: mirad a mí me gusta mucho el chocolate/ me flipa el chocolate↓ hay uno en concreto↑ el chocolate casi puro↑ con trocitos de naranja amarga↑ que me vuelve loca/ lo que hago como me gusta tanto ese chocolate es que cojo una onza e intento que el placer que me provoca↑ dure el máximo tiempo posible/ le pego un mordisquito↑ deo que se deshaga en la boca↑ intento notar el placer que me provoca por todo el cuerpo→ intento hacerlo durar joder↓ porque ¿qué sentido tendría que a mí me gustara mucho el chocolate- pero mucho mucho de estar todo el día pensando en chocolate↑

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: mucho de no hablar nada más que de chocolate↑ mucho de meterme en internet

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: a ver vídeos de gente comiendo chocolate↑

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: parejas comiendo chocolate↑ tríos comiendo chocolate↑ chocolate anal↑ chocolate racial↑ gente que se chocolatea en la cara de otra gente→

PÚBLICO: RISAS



PATRICIA SORNOSA: chocokakes→

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: ¿qué sentido tendría que a mí me gustara el chocolate como para todo eso↑ y que cuando por fin tuviera una posibilidad real de comer chocolate↑ lo que hiciera fuera esto *buaaagh*

PÚBLICO: RISAS Y APLAUSOS

PS49

PATRICIA SORNOSA: ¿hay parejas hoy aquí?

PÚBLICO: Sii

PATRICIA SORNOSA: ¿parejas felices?

PÚBLICO: claro claro

PATRICIA SORNOSA: ¿claro? pues a tomar por culo

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: me da puta rabia las parejas felices/ no las soporto/ me hierven las tripas/ NO PUEDOO

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: tú fuera también

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: no no tan feliz delante de mí no quiero que seas

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: me da una raabia→ pero porque es envidia↓ solo me da envidia la gente que viaja mucho↑ y las putas parejas felices/ ojo que yo he estado en pareja y yo he sido muy infeliz↓ vale eso bien

PÚBLICO: RISAS

(())

PATRICIA SORNOSA: yo estoy soltera jeje dos años soltera ya

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: estoy conociendo gente pero bueno está un poco complicado↓ yo también soy consciente de que mi físico tampoco→ sí ya/ no soy el tipo de nadie↓ no me pongas esa cara

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: no soy el tipo de nadie/ hay hombres a los que les gustan las rubias↑ otros hombres a los que les gustan las morenas↑ pero las rapadas no le gustan a nadie ¿sabes?

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: nadie dice hostia tío ojalá ojalá conociera yo hoy a una tía rapada que pareciera que acaba de salir de Auschwitz

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: bua con tres ciclos de quimio encima bua bua es que me la follaba/ no↓

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: no no soy el tipo de nadie y bueno pues se me acerca gente/ poca gente/ y de los pocos tíos que se me acercan→ vais a flipar/ pero la mayoría de esos pocos// me acaban pidiendo que les pegue

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: tardan más↑ tardan menos↑ pero me lo acaban pidiendo/ se ve que tengo pinta de agresiva o algo/ no sé

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA SORNOSA: y a mí no me va para nada ese asunto/ a mí esa movida no me va para nada vamos/ o sea en absoluto/ si lo hago es porque veo que lo necesitan

PÚBLICO: RISAS

**PE8**

PATRICIA ESPEJO: ¿tiene otras posibilidades ser mujer y hacerse mayor?/ sí↓ yo puedo ir por la noche ya sin miedo a que me raptan

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: ese miedo lo he perdido/ el otro día iba yo-volvía de un bolo eran las tres de la mañana y había en mi calle una furgoneta de rumanos (2'') yo no soy racista ¿vale? pero eran rumanos

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: y habían más de dos/ iban a raptar SEGURO

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: pues tuve que pasar TRES VECES

PÚBLICO: RISAS

**PE20**

PATRICIA ESPEJO: claro yo me compro revistas de estas que te dan truquillos pa ligar ¿no?/ leí por ejemplo que a un hombre- yo estos trucos los sigo a raja tabla ¿no? leí que a un hombre lo que le gusta es encontrar a una mujer que tenga muchas cosas en común con él ¿vale?/ entonces el otro día fui a un local veo a un tío digo oye perdona tú te llamas Carlos?/ dice no↓ digoo *hostia*↑ *yo tampoco*

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: digo no me dirás que duermes por la noche con los ojos cerrados?

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: dice ¿tú eres gilipollas?/ digo ¿*hostia* tú también?

PÚBLICO: RISAS Y APLAUSOS

PATRICIA ESPEJO: que el tío se ve que se rayó porque vio que teníamos muchas cosas en común/ el tío to agobiao to agobiao y se puso a liarse con mi amiga para darme celos/ que le follen ya está

PÚBLICO: RISAS

**PE29**

PATRICIA ESPEJO: ¿creéis en Dios? vamos a meternos en otro vamos a profundizar ¿creéis en Dios? Vamos a levantar la mano la gente que crea en Dios/ bien yo también creo en Dios a lo mejor no en el Dios de la Iglesia Cristiana

PÚBLICO: en algo en algo

PATRICIA ESPEJO: claro siempre tenemos el mismo conflicto/ creo en Dios/ no↓ no creo en ese Dios que nos han enseñado que a mí me han enseñado/ yo creo que Dios es un poco machista/ yo creo que las mujeres somos como la mula de Dios ¿no? que llevamos su mercancía ahí ¿no? como si Dios es un narcotraficante que se dedica a traer seres humanos al mundo ¿a través de quién? de ti/ nos gusta esa maquina de café en ese momento

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: es justo lo que quería

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: y la naturaleza es muy machista porque tú a partir de los 30 años decides no tener hijos y eso es como ir en contra de Dios y en contra de la naturaleza/ y la naturaleza dice ¿sí? pues vas a engordar igual

PÚBLICO: RISAS

**PE39**

PATRICIA ESPEJO: (( )) eso es otro tema/ pero los anuncios estos de que-fíjate ¿eh? hasta qué nivel/ lucha contra la celulitis lucha contra algo que tienes en tu cuerpo ¿no? ¿qué haces?

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: ¿qué haces? ¿la llevo a juicio?

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: Yo ¿te imaginas un juicio contra la celulitis? Un trozo de piel de naranja ahí sentada en el sofá

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: y tú al lao

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: que la celulitis pa quien no lo sepa es piel de naranja ¿eh?/ que a mí me dicen ¿has encontrado ya a tu media naranja? Digo no pero voy teniendo la piel

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: poco a poco/ eh imaginároslo un juicio contra la celulitis/ sentada la piel de naranja y tú al lao / ahí/ y que vaya el juez y te diga a ver señorita que tiene usted que alegar en contra de la celulitis/ y tú que me está jodiendo los veranos

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: y una pechuga gigante ahí

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: ¿te imaginas? Ahí al fondo de la sala *protesto*

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: y tú que te calles que eres mu seca

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: que menos mal que las mujeres nos tenemos las unas a las otras para contarnos esta ((coña)

PÚBLICO: RISAS

**PE45**

PATRICIA ESPEJO: porque bueno voy a hablar por mí/ no me gusta nunca generalizar/ yo he hecho un estudio conmigo y con mi madre que eso me ha valido casi pa(ra) to(do)

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: y a las tías nos entra la mala hostia veinte días antes de que nos baje la regla

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: veinte días eso ya está/ las hormonas están ya/ cinco que son esos y los otros cinco únicos días al mes que estamos de puta madre pues seguramente queramos estar con nuestras amigas riéndonos de vosotros

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: claro

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: que de todo ¿no? de todo lo que les hacemos durante el mes/ porque las mujeres tenemos hormonas que- esto ¿lo sabemos no? yo me he informao mucho de este tema porque a mí la verdad-

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: ¿esto os hace gracia en serio? que sea inteligente y me informe de las cosas

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: las mujeres tenemos hormonas ¿no? que nos hacen pues tener muchos altibajos/ además una mujer es así ¿no?/ y un hombre no un hombre no tiene-nosotros tenemos como siempre muchas preguntas/ siempre nos estamos debatiendo cosas y a mí me encanta hablar/ o sea a mi novio nunca quería hablar y yo puedo hablar en cualquier momento de lo que sea/ de una piedra vamos a comenzar

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: (( )) puedo hablar de lo que sea y a la hora que sea/ cariño vamos a hablar/ son las tres de la mañana/ y qué? Estamos despiertos

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: ya estas despertado/ ¿no? es como que las mujeres tenemos- nos nos planteamos muchas cosas/ eh muchas situaciones nos hacemos muchas preguntas/ no voy a

decir que somos más inteligentes/ igual emocionalmente sí // es verdad y tú te levantas por la mañana tú estás con tu novio tu marido te levantas lo miras y ¿no? siempre como miles de preguntas que no te puedes responder y él tampoco/ tú lo miras y piensas ¿le quiero? ¿no le quiero?

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: es muy rápido/ a veces ni siquiera tú sabes analizar estas preguntas ¿no? hay que estar como muy despierta para verlo ¿no?/ madre mía le quiero no le quiero? es esta la casa que quería no es esta la casa que quería?

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: es este el trabajo que quiero no es este el trabajo que quiero

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: ¿quiero hijos o no quiero? ya los tengo ¿qué hago?

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: tititi eso crea MUCHA ANSIEDAD eso genera mucha ansiedad en la mujer/ ellos no tienen esas preguntas ellos no/ ellos- la vida de un hombre es esta/ ellos nacen y viven

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: sin más/ su mente es así -----

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: a veces hace pi pi

PÚBLICO: RISAS y APLAUSOS

## PE52

PATRICIA ESPEJO: ¿cómo se llama?

Esther: Omar

PATRICIA ESPEJO: ¿tú te llamas?

Esther: Esther

PATRICIA ESPEJO: ¿Omar te contesta siempre a los whatsapps?

Esther: Sí

PATRICIA ESPEJO: ¿siempre? ¿no hay ni un día que no? ¿Omar? ¿lo duda?

Esther: no no→/ si que me contesta

Omar: Si tardo un poco más en contestarle es porque estoy trabajando

PATRICIA ESPEJO: no Omar↓ hay que contestar siempre

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: porque Esther/ Esther se preocupa pero NO PORQUE ESTHER TENGA CELOS DE OMAR/ y se crea que se está follando a otra

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: no

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: porque Esther dice hostia pues Omar no me contesta pilla rollo dice hostia pues Omar igual ha salido del curro se le ha cruza(d)o en la carretera un camión/ ha pega(d)o un volantazo (())

PÚBLICO: RISAS

Se ha caído por un precipicio/ ha dado cien mil vueltas de campana y está en el suelo agonizando

PÚBLICO: RISAS

PATRICIA ESPEJO: y-y follándose a otra seguro

PÚBLICO: RISAS Y APLAUSOS

PATRICIA ESPEJO: por eso no contesta

APLAUSOS

PATRICIA ESPEJO: no no Esther hay dos motivos por los que Omar quizá no te contesta el whatsapp/ uno es que a Omar le hayan roba(d)o el móvil / si le han robado el móvil ¿te contesta- Omar le contestas o no?

Omar: hombre si me han robado el móvil→

PATRICIA ESPEJO: ¿no? pues si la quisieras de verdad  
PÚBLICO: RISAS  
PATRICIA ESPEJO: no en serio escucha/ tú eso tienes que preveerlo/ tú llevas una notita en el móvil que pone ladrón coma si me robas el móvil ve a contactos busca mi cari Esther  
PÚBLICO: RISAS  
PATRICIA ESPEJO: y le envías un whatsapp que me has robado el móvil y que no voy a poder contestar  
PÚBLICO: RISAS  
PATRICIA ESPEJO: Omar quee el ladrón lo hace  
PÚBLICO: RISAS  
PATRICIA ESPEJO: en serio porque el ladrón es tío y entre tíos se tapan siempre  
PÚBLICO: RISAS  
PATRICIA ESPEJO: por muy malo que sea el ladrón  
PÚBLICO: APLAUSOS  
PATRICIA ESPEJO: otro motivo es que se haya muerto Omar/ no tocamos madera que no pase pero Omar si te mueres le contestas o no?  
Omar: Lo veo difícil  
PATRICIA ESPEJO: Omar yo creo que si la quieres  
PÚBLICO: RISAS  
PATRICIA ESPEJO: hombre Omar yo pienso que la muerte cuando viene algo algo tienes que notar (()) antes  
PÚBLICO: RISAS  
PATRICIA ESPEJO: Joder que es la muerte/ tío ¿sabes?  
PÚBLICO: RISAS  
Omar: si hace la wija a lo mejor  
PATRICIA ESPEJO: pero desde que ves la luz hasta que te vas  
PÚBLICO: RISAS  
PATRICIA ESPEJO: hay un último suspiro para grabarle un audio  
PÚBLICO: RISAS  
PATRICIA ESPEJO: no sé si tú la quieres se lo envías  
PÚBLICO: RISAS  
PATRICIA ESPEJO: porque luego es verdad que muchas veces por estas movidas vienen las rupturas/ no a vosotros ni os va a pasar aquí/ pero en la calle pasa que la gente rompe y tal  
PÚBLICO: RISAS

## PF7

PILAR DE FRANCISCO: y nada en eso estoy/ quiero aprovechar la vida/ porque recuerdo la época de adolescente metida todo el día viendo la tele/ no tenía NI IDEA de qué iba nada↓ y también lo pasé mal/ yo era la hermana mayor↑ eso es un marrón// eeh no sé quién esa es de estas cosas que no sabes→si no has sido hermana mayor no sabees// ¿tú eres hermana mayor?/ claro es que es el sitio mira↑ en el escenario↑ iluminada↑/ eres CARNE para cómico/ hay un hermano pequeño que le ha dicho ponte ahí que te van a hablar  
PÚBLICO: RISAS  
PILAR DE FRANCISCO: ¿cómo te llamas? ¿cómo?  
PÚBLICO: Fer  
PILAR DE FRANCISCO: Te habrá pasao Fer que tú sentías esa responsabilidad adolescente sobre todo de dar ejemplo ¿no?/ de tener que abrir el camino a los hermanos pequeños→ tú llegabas y te emborrachabas↑ llegabas tarde↑ desobedecías a tu madre↑/ cogías una botella la rompías en la mesa apuntando a tu padre y gritabas→*eeh yo no pedí nacer*  
PÚBLICO: RISAS

PILAR DE FRANCISCO: una superviviente amigos/ un aplauso para Fer por favor/ para ella  
PÚBLICO: APLAUSO  
PILAR DE FRANCISCO: ahí está→entre nosotros/ ahí esta↓  
PÚBLICO: RISAS

## RS2

RAQUEL SASTRE: así me gusta/ no pues es bonito es bonito/ me gusta que todo el mundo haga chistes con Murcia ¿hay algún murciano aquí? levantad la mano ¿no hay? ¿solo tú? ¿al resto le da vergüenza reconocerlo?

PÚBLICO: RISAS

RAQUEL SASTRE: no está bien me gusta que haya gente murciana porque- creo que eres chica es que desde aquí veo regular eres chica ¿verdad?/ no es que aquí está Compromís podemos perroflautas ¿sabes?

PÚBLICO: RISAS

RAQUEL SASTRE: te puedes llevar una sorpresa-no pues me mola me mola esto de que hagan chistes con Murcia pero estoy un poquito cansada ya/ siempre estamos con que los murcianos no sabemos hablar/ yo soy murciana (...) soy cómica de Murcia y empiezan todos los madrileños *o sea qué paleta ¿no?*

PÚBLICO: RISAS

RAQUEL SASTRE: que digo *eeh madrileños digo o sea los de Murcia y los de levante seremos unos paletos pero Belén Esteban es obra vuestra*

PÚBLICO: RISAS Y APLAUSOS

## RS9

RAQUEL SASTRE: pero es verdad/ también está bien hacer chistes/ yo si no fuera por el humor sería una persona superdesgraciada pero me dedico a mis traumas ¿no? para convertirlos en chistes y poder reirme de ello/ por ejemplo vosotros diréis ¿qué trauma tienes tú? Porque soy más o menos mona no estoy muy gorda debería ser feliz si no fuera porque todas todas todas pero todas mis amigas son más altas más guapas y más delgadas que yo/ qué hijas de puta

PÚBLICO: RISAS

RAQUEL SASTRE: y encima me miran como por encima del hombro ¿sabes?/ como si yo nunca hubiera llevando una talla treinta y ocho/ sch que yo he llevado una talla treinta y ocho ¿eh?/ vale que tenía once años

PÚBLICO: RISAS

RAQUEL SASTRE: y era de zapatos

PÚBLICO: RISAS

RAQUEL SASTRE: así así como tú se rio mi amiga *ay gordi una 38 tú/ digo 38 es la bala que te voy a meter entre ceja y ceja*

PÚBLICO: RISAS

RAQUEL SASTRE: que me llamara a mí la gordi ¿os lo podéis creer?/ que este carnaval pasado en febrero se me acerca y me dice *oye tía gordi hemos pensado que para carnaval por qué no te disfrizas tú de aceituna y nosotras de palillo*

PÚBLICO: RISAS

RAQUEL SASTRE: digo→ *¿y por qué no os pegáis un escopetazo de perdigones en la cara y vais de Jordi González?*

PÚBLICO: RISAS

RAQUEL SASTRE: fiscalía fiscalía

PÚBLICO: RISAS

## RS10

RAQUEL SASTRE: no pero yo lo llevo con humor lo llevo con humor→/ además me jode mucho porque muchas veces me las encuentro por en medio de la calle de Murcia y son superpijas

también ¿sabes?/ que yo siempre digo lo mismo/ pero ¿cómo puede haber gente pija en Murcia?/ o sea en Madrid no existís los pijos os fabricamos en Murcia y os exportamos ¿sabes?

PÚBLICO: RISAS

RAQUEL SASTRE: pijas que te las encuentras en medio de la Gran Vía de Murcia y te dicen *jo tía qué fuerteeeeeeeeeeeeeeeee eeeee que fuerte ¿te acuerdas de Borja? Pues me acaba de contar una cosa superfuerte/ espérate que me llama mi mamuchi por teléfono/ acha mama dime*

PÚBLICO: RISAS

RAQUEL SASTRE: pijas de toda la vida y además van todas a escuela de modelos/ y ya te las ves tú llegar ahí superpijas pero pijas pijas pijas pijas de verdad/ pijas que les haces un cunilingue y te sabe a rodaballo sobre lecho de setas con emulsión de Pedro Ximénez

PÚBLICO: RISAS

#### RS12

RAQUEL SASTRE: la verdad-la verdad es que tengo que decir que NO todas mis amigas son modelos/ hay una que dejó de ser modelo porque superó su bulimia y entonces no podía desfilarse y fue interesante porque superó la bulimia porque le entró alzhéimer y se le olvidaba vomitar después de cada comida

PÚBLICO: RISAS

RAQUEL SASTRE: sé que estaréis *diciendo*→ *a que no tienes cojones de hacer este chiste en una asociación de enfermos con alzhéimer?*/ pues lo he hecho↓

PÚBLICO: RISAS

RAQUEL SASTRE: y no aplaudieron porque se les olvidó

PÚBLICO: RISAS Y APLAUSOS

RAQUEL SASTRE: como mucha gente que dice *¿y a que el chiste de Ramón Sampedro no lo haces en una asociación de tretraplégicos?* pues lo hice/ pero no aplaudieron porque no podían

PÚBLICO: RISAS

RAQUEL SASTRE eso sí↓/ guiñaban los ojos muy fuerte

PÚBLICO: RISAS

#### RS17

RAQUEL SASTRE: yo hago humor negro/ para quién no lo sepa me gusta el humor negro y lo primero que me ha dicho todo el mundo *¿no?*/ o sea mi tercer marido→

PÚBLICO: RISAS

RAQUEL SASTRE: es broma↓ aún no nos hemos casado/ me lo ha dicho él↑ me lo ha dicho Castelo↑ me lo ha dicho mi abogado↑ *por favor no hagas chistes que nos puedan denunciar* (entre risas)

PÚBLICO: RISAS

RAQUEL SASTRE: *así que hazme el favor sobre todo que tampoco nos hundan en redes sociales ¿no?*/ así que olvídate de hacer chistes con banderas↑ *olvídate de hacer chistes con animales ¿no?*/ que los animalistas están muy ahí uee/ *olvídate de hacer chistes con gitanos*→

PÚBLICO: RISAS

RAQUEL SASTRE: yo estoy cabreada estoy cabreada/ estoy MUY cabreada porque si no puedo hacer chistes con banderas con aguiluchos y con meterte con los gitanos ¿cómo voy a hacer chistes con Hogar social Madrid?

PÚBLICO: RISAS Y APLAUSOS

#### RS19

RAQUEL SASTRE: así es que estoy un poco cansada de hacer siempre los mismos chistes también/ en el humor se puede hacer chistes con TODO pero hay que ir renovando los tópicos// por ejemplo↑ yo creo que los tópicos a veces los usamos mal↓ ¿cuántos de vosotros pensáis- y ahora vamos a ver si os gusta el humor negro de verdad o no/ de hecho vamos a hacer una cosa- a mí esto me gusta/ cuando veáis que me paso con un chiste que alcance vuestro límite del humor ¿vale?/ o sea los límites del humor no existen en la ficción ¿vale? pero sí que existen en la persona

que lo ve/ por ejemplo yo que sé yo me acuerdo una vez que estaba no sé en un bar actuando y estaba venga a hacer chistes de niños y pederastas↑ y luego hice un chiste de sudamericanos y una colombiana se enfadó/ y dije *mira↑ siento haberme metido con droga pero*→

PÚBLICO: RISAS

RAQUEL SASTRE: no↓ pero fuera de coñas/ cada uno tiene su límite ¿vale? entonces vamos a hacer una cosa/ en vez de insultarme→ ¿vosotros sabéis la canción de mercadona? *Mercadona mercadona*→ pues lo mismo pero con *fiscalía/fiscalía fiscalía*→

RS20

RAQUEL SASTRE: pues vamos a ver↓ yo creo que los tópicos existen pero los usamos mal↓/ por ejemplo yo no creo que el cine español sea una mierda lo que pasa es que creo que los españoles no entendemos el cine español↓/ por ejemplo↑ si yo os digo ahora mismo ¿vale? quién es el director que MÁS se ha preocupado por los problemas de las mujeres ¿cuál- quién me diríais?// directoras y directores→ Pedro Almodóvar/ os lo digo en serio chicas- chicas de verdad vais a estar conmigo con lo que os cuento ¿vale?/ o sea imaginad ¿vale? que llega verano↑ o sea eso ha pasado hace nada- llega verano↑ vas a probarte el bikini y no te entra/ ¿cuál sería la película? Mujeres al borde de un ataque de nervios

PÚBLICO: RISAS

RAQUEL SASTRE: que envías un guasap a tu chico↑ lo lee↑ pasan 15 minutos y no te ha contestado→/ ¿cómo se llamaría la película? Mujeres al borde de un ataque de nervios

PÚBLICO: RISAS

RAQUEL SASTRE: ¿un bucake? Todo sobre mi madre

PÚBLICO: RISAS Y APLAUSOS

SC6

SUSI CAMELO: eeh muchos de vosotros me preguntáis que es lo que hay que hacer para tener este aspecto y este cutis de niñata con 37 años/ eh la respuesta es bien sencilla/ *si no eres yo opérate* PÚBLICO: RISAS

SUSI CAMELO: no en serio estoy un poquito subidita no me lo tenéis en cuenta es por el trastorno ¿eh?/ estoy intentando solventar el problema me reúno todos los sábados con un grupo de pivonéxicas en la discoteca Capital entre las que se encuentra La Chenoaa

PÚBLICO: RISAS

SUSI CAMELO: yy también tengo un especialista que me ha recomendado que todas las mañanas cuando me levante lo primero que tengo que hacer es ponerme enfrente del espejo y repetirme continuamente *NO ESTÁS TAN BUENA NO ESTÁS TAN BUENA*/ por favor si podéis ayudarme- porque me ha recomendado el especialista que si lo digo en los shows que si la gente me lo repite como refuerzo igual me lo voy creyendo así que venga *A LA DE UNA A LA DE DOS A LA DE TRES* yo lo escucho decírmelo

PÚBLICO: estás buenísima

SUSI CAMELO: cállate ya/ venga va que os escucho

PÚBLICO: *NO ESTÁS TAN BUENA NO ESTÁS TAN BUENA NO ESTÁS TAN BUENA*

SUSI CAMELO: bueno dejadlo ya la chica del público tenía razón ¿vale?

SC8

SUSI CAMELO: creo que sois muchísimo mejor que los otros ¿sabéis los otros? ¿los burundangueros?/ estos tíos que van solos a la discoteca que parece que te van a echar burundanga en cuanto te gires y vayas a criticarlo con tu amiga/ me toca las narices el tema de la burundanga no lo puedo soportar/ no puedo soportar que alguien pueda decidir echar burundanga en mi copa y hacer de mí una sumisa sexual cuando con un *por favor*→

PÚBLICO: RISAS

SUSI CAMELO: una palabrita bien dicha

PÚBLICO: RISAS



SUSI CAMELO: el caso es que yo creo que me están echando burundanga en la copa todos los fines de semana porque dicen que con la mierda esta no te acuerdas de nada y yo la verdad llevo sin recuerdos desde diciembre

PÚBLICO: RISAS

SUSI CAMELO: no me preguntes ni de qué año

PÚBLICO: RISAS

SUSI CAMELO: ee bueno quiero que quede muy claro que cuando meto chistes de burundanga en ningún momento pretendo ofender a ningún violador que pueda haber en la sala

PÚBLICO: RISAS

SUSI CAMELO: ¿vale? es todo humor es todo humor

PÚBLICO: RISAS

**SC14**

SUSI CAMELO: el caso es que lo he intentao con hombres de mi edad y he tenido muy mala suerte/ estuve saliendo con uno que siempre me insistía en que yo lo que tenía que hacer era vivir el presente/ era el típico gilipollas que siempre me decía tú lo que tienes que hacer es vivir el presente/ VIVE EL PRESENTE/ bueno pues ¿os podéis creer que el día que me dejó tuvo los santos cojones de decirme que no veía futuro?

PÚBLICO: RISAS Y APLAUSOS

**SC16**

SUSI CAMELO: y ahora para colmo me he quedado sin trabajo/ llevo una temporada sin curro porque resulta que llegué un buen día a la oficina le digo a mi jefa *mira hoy si no te importa necesito salir un par de horas antes porque tengo al perrito con una infección de oídos brutal me han hecho un hueco a las cinco no tengo a nadie que me lo lleve al veterinario/ total que me interrumpe mi jefa para decirme que a santo de qué que ni que el perro fuera un hijo/ digo hombre pues tú eres una hija de perra y el día que murió tu madre te pillaste cuatro días por defunción*

PÚBLICO: RISAS Y APLAUSOS

SUSI CAMELO: pues no le hizo-no le hizo ni puta gracia ¿sabes?/ me mandó a tomar por culo/ y le dije *mira que te den por saco* me lo quedo para chiste y lo he metido aquí

PÚBLICO: RISAS

**SIC1**

SIL DE CASTRO: bueno para empezar es muy importante saber qué público tenemos hoy delante ¿hay alguien aquí que sea la primera vez que vea un espectáculo de comedia en directo? (2'') hay sois vírgenes vosotras/ pues no hacéis cara PRIMERA VEZ/ qué presión ¿noo?/ las voy a desvirgar ¿os dais cuenta de esto?/ qué fuerte pues se lo explicamos/ porque el resto sois público profesional ¿verdad? sabéis cómo funciona esto ¿no?/ me encanta→ todos como sí si sí

PÚBLICO: RISAS

SIL DE CASTRO: qué dóciles qué amables/ bien pues os vamos a explicar-chicas aquí conmigo/ hola ¿qué tal?/ bien mira lo primero primerísimo es que esto es un espectáculo de HUMOR/ si algo os hace gracia ¿qué tenéis que hacer?

PÚBLICO: REIR

SIL DE CASTRO: (( )) muy bien así como esta chicha así en plan risa que se oiga ¿vale?/ hay que reír pa fuera/ si reís pa dentro no se contagia ¿mm? y además te da gases piénsalo

PÚBLICO: RISAS

SIL DE CASTRO: te va llenando te va llenando y el de al lado lo sufre ¿sabes? o sea que hay que reír pa fuera ¿eh chicas? reír pa fueeraa/ si hay alguna cosita que nosotras digamos que os hace mucha gracia/ que puede llegar a pasar/ además de reír ¿qué pueden hacer?

PÚBLICO: APLAUDIR

SIL DE CASTRO: aah qué bien lo tenés aprendido/ a ver ¿probamos?

PÚBLICO: APLAUSOS

SIL DE CASTRO: es fácil ¿no?/ podéis con ello/ risas aplausos y luego personalmente- no lo hagáis con todos los cómicos pero a Eva y a mí-porque sabéis que también está Eva/ ee nos gusta mucho si hay alguna cosa que nosotras digamos que dices *hostia ahí le has dao ¿sabes?/ esto que dices pues podéis insultarnos*

PÚBLICO: RISAS

SIL DE CASTRO: no no de mal rollo ¿eh?/ pero ¿sabéis eso típico de *ay qué hija de puta ay qué cabrona* (( ))? Insultos originales ¿vale? noo porque siempre queda el típico rezagado al fondo que dice *guarrraa/ eeh eso ya noo- algo original como mameluca bobainas zarapastrosa ¿mm?/ el otro día un señor en primera fila me dijo *pues te pareces a mi exmujer**

PÚBLICO: RISAS

SIL DE CASTRO: y le he dicho *pues a ver si me quedo con la casa*

PÚBLICO: RISAS

SIL DE CASTRO: eso es original ¿no? eso es más bonito y luego es MUY importante - porque nosotras somos chicas y al final ¿qué le pasa a las chicas?-que a mí me da igual que me quieras como no me lo digas no me entero ¿eh? (( )) como no te rias pa fuera yo no me entero ¿eeh?/ entonces es muy importante que si una persona arranca un aplauso porque le sale de dentro ¿qué tenéis que hacer?

PÚBLICO: SEGUIRLO

SIL DE CASTRO: ay sois tan educados/ a ver vamos a probar un aplauso

PÚBLICO: APLAUSOS

#### SIC10

SIL DE CASTRO: pero bueno Lily y Adán conectaron estupendamente- tampoco le quedaban más cojones eran los únicos que habían

PÚBLICO: RISAS

SIL DE CASTRO: ellos conectaron y pasó lo que tenía que pasar/ que copularon-copular es follar

PÚBLICO: RISAS

SIL DE CASTRO: día y noche venga a copular/ copularon tanto hasta que un día Lily se da cuenta-detecta que Adán siempre se pone encima y esto a ella no le gustaba ¿no? entonces fue a hablar con él/ y le dijo *a ver tú a ver escúchame tete-* porque era valenciana Lily

PÚBLICO: RISAS

SIL DE CASTRO: dice *a ver tete escúchame/ por qué te tienes que poner siempre tú encima cuando hacemos la cosa esa del gusto eh/ ¿por qué siempre tú encima?/ que somos los dos iguales deja que me ponga yo alguna vez también jodeer/ y Adán la quería un montón y entonces la miró a los ojos y le dijo *cállate zorra**

PÚBLICO: RISAS

SIL DE CASTRO: bueno cómo se puso Lily cómo se puso/ se fue a hablar con Dios rápidamente/ *a ver tú triangulito ven aquí ser divino*

PÚBLICO: RISAS

SIL DE CASTRO: *a ver que el imbécil este no me deja ponerme encima que qué hacemos ahora con este tema/ y claro Dios la quería muchísimo la había creado era como su hijaa→ así que la miró fijamente y le dijo *caallate zoorra**

PÚBLICO: RISAS

SIL DE CASTRO: cómo se puso Lily/ en plan *¿perdona? ¿pero quién te has creído tú que eres?/ emm ¿Dios?*

PÚBLICO: RISAS

SIL DE CASTRO: ¿sí? pues me piro del Edén<sup>104</sup>

PÚBLICO: RISAS

SIL DE CASTRO: y que os den/ y así se inventó Gran Hermano VIP

<sup>104</sup> Hace chasquidos con los dedos

PÚBLICO: RISAS Y APLAUSOS

**SIC15**

SIL DE CASTRO: la mujer iba al médico y el doctor la masturbaba EN SERIO esto ha ocurrido/ en el siglo XIX había consultas médicas con final feliz/ íbamos bien ¿en qué momento se torció la cosa?

PÚBLICO: RISAS

SIL DE CASTRO: ¿en qué momento? que tú ahora cuando vas al ginecólogo no te da una caricia ni un piropo ni te dice nada ((ni un escupitajo ni na)) que van a lo que vaan→

PÚBLICO: RISAS

SIL DE CASTRO: *RÉLAJATE/ sí estoy superrelajada vamos →*

PÚBLICO: RISAS

SIL DE CASTRO: la mujer iba al médico y el doctor la masturbabaa/ seguramente hasta con aceite y todo

PÚBLICO: RISAS

SIL DE CASTRO: qué maravillaa→ y encima estaba muy mal visto estaba muy mal visto ooh estaba muy mal visto en el siglo XIX que una mujer fuera sola al médico↓ no fuera ser que por el camino tuviera ideas propias ¿eh?

PÚBLICO: RISAS

SIL DE CASTRO: así que era MUY habitual que al lado de la mujer- al loro ¿eh?/ mientras el doctor la masturbaba→ estuviera sentada SU MADRE

PÚBLICO: RISAS

SIL DE CASTRO: en serioo ¿os imagináis esta escena?/ señora de 80 años acompañando a su hija al médico↑ viendo a su niña ahí gozar como una perra<sup>105</sup>

PÚBLICO: RISAS

SIL DE CASTRO: y la señora ahí *¿y dónde dice que hay que apuntarse para la histeria?*

PÚBLICO: RISAS

SIL DE CASTRO: ¿hoy pasan consulta?

PÚBLICO: RISAS

SIL DE CASTRO: vamos a día de hoy yo lo pruebo ¿eh?/ yo cada vez que voy al médico de cabecera le digo *uuuy qué histérica estoy doctor*

PÚBLICO: RISAS

SIL DE CASTRO: y ¿sabéis lo que me dice? *cállate zorra↓*

PÚBLICO: RISAS

**SIC28**

SIL DE CASTRO: bien/ soy valenciana soy valenciana MUY valenciana/ me gusta mucho mi tierra (se da un golpecito en el pecho) ¿eh? soy muy valenciana/ me gustan las cosas típicas de Valencia/ la naranja↑ la paella↑ el intercambio de sobres con dinero negro→

PÚBLICO: [RISAS]

SIL DE CASTRO: [lo típico de mi tierra→]/me gusta mucho la orchata↑ los fartons↑ me gustan rojas verdes y amarillas→

PÚBLICO: [RISAS]

SIL DE CASTRO: [lo típico de mi tierra]/ sobre todo me gustan las fallas y lo que más me gusta de las fallas→/ son los petardos

PÚBLICO: RISAS

SIL DE CASTRO: y las petardas también↓

PÚBLICO: RISAS

<sup>105</sup> Entre risas

SIL DE CASTRO: ejem a ver a ver a ver que a mí en principio me gustan los chicos ¿vale?/ lo que pasa es que hay algunas chicas con las que conecto ¿sabes? (hace gesto con los dedos)

PÚBLICO: RISAS

SIL DE CASTRO: yo nunca he sabido si doy heteroflexible o un poquito bollera o que tengo un vicio que no me lo acabo a lo mejor→

PÚBLICO: RISAS

SIL DE CASTRO: o que soy bisexual ¿no?/ yo creo que soy bisexual eh/ pero pasan cosas con esto ¿no?/ por ejemplo de repente todas las mujeres se piensan que yo me quiero acostar con todas/ mis amigas son muy pesadas/ desde que se enteraron cada día *tío joder Sil tía tú mucho decir que eres bisexual pero a mí no me has tira(d)o los trastos*

PÚBLICO: RISAS

SIL DE CASTRO: digo *igual es que no me gustas/ fea que eres muy fea*

PÚBLICO: [RISAS]

SIL DE CASTRO: [que una tiene criterio también ¿no?/ vamos digo yo]

PÚBLICO: RISAS

### SIC30

SIL DE CASTRO: oye la bisexualidad existe ¿vale? que hay gente que no se lo cree pero están ahí entre vosotros/ mira↑ bisexual

PÚBLICO: RISAS

SIL DE CASTRO: bisexual/ esta se lo está pensando

PÚBLICO: RISAS

SIL DE CASTRO: no es que parece que hoy en día lo de ser gay o lesbiana está muy normalizado/ que guay es como tiene que ser/ pero con los bisexuales hay más guerra ¿os lo podéis creer?/ mis amigos los modernos me lo dicen/ *te tienes que decidir Sil o carne o pescado/ digo yo soy valenciana/ digo yo paella mixta de toda la vida*

PÚBLICO: [RISAS]

SIL DE CASTRO: [de toda la vida/ hombre↓]

PÚBLICO: APLAUSOS

### SP5

SILVIA SPARKS: y bueno hoy vengo a traeros el proyecto de un guion que estoy escribiendo/ es la historia de dos hermanas mellizas separadas al nacer↑ que se encuentran en un campamento de verano y se dan cuenta de que son iguales y deciden intercambiarse los papeles/ entonces una se va a casa de la una y la otra se va a casa de la otra/ y una se la pasa de puta madre y la otra no tanto y la película se llama *Tú a Boston y yo a Palestina*

PÚBLICO: RISAS

SILVIA SPARKS: graciaas

PÚBLICO: APLAUSOS

SILVIA SPARKS: la palestina le dio el cambiazo y la otra le preguntaba→*pero ¿cómo es Palestina?/ bueno hay maar↑ hay olivoos↑ °caen bombas°/ pero el humus está superbién el humus está de puta madre*

### VR5

VALERIA ROS: otra cosa que me toca los cojones que hace mucho- sabéis que spinning es con una bici estática y el tío nos quiere hacer pensar que estamos en la montaña ¿no? en plan *vamos por Talayuela chicos una curva*

PÚBLICO: RISAS

VALERIA ROS: UNA CURVA ¿no?/ nos miramos todos en plan algún pringao hace como así ¿no?

PÚBLICO: RISAS

VALERIA ROS: es una sensación superextraña/ el otro día digo *mira ya no puedo más con este gilipollas* digo *mira me voy* y me dice *¿a dónde vas?* y digo *se ha pinchao la rueda*

PÚBLICO: RISAS

VALERIA ROS: soy vasca gilipollas

PÚBLICO: RISAS

VALERIA ROS: pero bueno algunas veces viene otro monitor y no está tan mal no está tan mal

PÚBLICO: RISAS

**VR18**

VALERIA ROS: hola ¿qué tal? yo muy bien gracias/ estoy yendo al psicólogo una maravilla/

PÚBLICO: RISAS

VALERIA ROS: de verdad/ lo mejor que me ha pasado en la vida/ no es un psicólogo cualquiera/ está bueno

PÚBLICO: RISAS

Bueno bueno/ lo juro

PÚBLICO: RISAS

VALERIA ROS: ¿sabéis lo que es llorar intentando estar mona todo el rato?

PÚBLICO: RISAS

VALERIA ROS: es insoportable de verdad/ la primera consulta me dice *Val ¿tú tienes alguna fantasía?* digo *¿has sentido tú lo mismo?*

PÚBLICO: RISAS

**VR31**

VALERIA ROS: eeh este-este verano he tenido demasiadas vacaciones↓/ o sea he estado dos meses de vacaciones/ DOS↓/ o sea os juro llevaba tantos meses de vacaciones que vivir era un puto trabajo

PÚBLICO: RISAS

VALERIA ROS: o sea yo me levantaba por la mañana→ joder venga me toca relajarmee

PÚBLICO: RISAS

VALERIA ROS: estoy harta de VIVIIR

PÚBLICO: RISAS

VALERIA ROS: era un horror↑/ creo que las vacaciones tienen que tener un límite porque si no es horrible// si siempre tuviéramos vacaciones la eutanasia sería legal en todo el mundo↓/ en serio o sea→ Ramón SanPedro no se murió por paralítico se murió porque estaba de estar en la cama hasta la polla

PÚBLICO: RISAS

**VR32**

VALERIA ROS: en serio os lo digo/ no quiero ser cruel pero es verdad↓ decía por favor no puedo MÁS↓ no quiero pensar MÁS↓/ las vacaciones llevan a la depresión↓ ¿no os habéis dado cuenta? porque puedes PENSAR/ entonces te deprimes soy una mierdaa→ digo lo sabes de coletilla qué asco ¿no?

PÚBLICO: RISAS

VALERIA ROS: te empiezas a dar cuenta y te empiezas a dar ASCO/ y tiene un poco de sentido ¿no?/ las vacaciones son lo PUTO-yaa asco↓/ odio las vacaciones↓ no lo puedo soportar↓/ estuve DOS MESES en dos meses de vacaciones- ¿sabes lo que pasa en dos meses?/ que un niño-un bebé ya puede con la cabeza recta él solo↑/ ((tose)) perdón/ en dos meses tu casero ya te ha devuelto la fianza lo has conseguido

PÚBLICO: RISAS

### VIR10

VIRGINIA RIEZU: ¿te ha gustao? has hecho una buena compra hoy en Atrápalo

APLAUSOS

VIRGINIA RIEZU: yo tengo las orejas perpendiculares a la cara ¿verdad?

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: ¿eh? se ven desde cualquier parte de Malasaña

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: son como las asas de una taza de consomé ME CAGO EN MI VIDAA

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: AAH que son bonitas por delante pero mirar por detrás ESTO ES UNA FANTASÍAA

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: pero qué fantasía↑

PÚBLICO: RISAS

### VIR32

VIRGINIA RIEZU: un tío que es que es INCREÍBLE cómo ha pensado en todo// °bajo la voz porquee→ tiene un fallo en su estrategia/ hay un sector de la población al que todos vamos a llegar°/ todos con suerte ¿vale?

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: espero que todos los que estáis aquí lleguéis y en el que Amancio no ha pensado/ lo estáis viendo ¿no?

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: ¿qué Zara falta?

Persona del público: para yayo

VIRGINIA RIEZU: exactamente para yayo

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: ¿qué nos vamos a poner cuando nos hagamos mayores? ¿no? ahora estáis muy lozanos pero llegará el momento y queréis ir monos yy ¿qué nos vamos a poner?

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: ya sé lo que estáis pensando que ya hay un Zara para viejunos y que es El Corte Inglés

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: no↓ yo quiero uno de Amancio/ que nos traiga novedades semanales ¿eh?

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: entonces vamos a hacer aquí una lluvia de ideas Brainstorming a ver qué nombre le podemos poner al Zara paraa-para viejunos/ ¿tenéis alguna idea ya?/ algún nombre fresquito que lo tengamos ayy→ (2'') ¿no? (()) ¿Zara oldies?

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: ¿te gusta Zaratrusta?

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: ¿Zarapastro?

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: ¿zariátrico?

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: ¿gerizara?

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: suena mal ¿no? entonces mejor ¿los ángeles del inserso?

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: TerZara edad

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: o Zaragozaa no sé→

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: vale ee ya lo tengo ya lo tengo me lo ha pasado este chico que está aquí ¿cómo te llamas? José estamos conectados José y yo y me gusta muchísimo ya lo tenemos va a ser un edificio GIGANTE un rascacielos en primera línea de playa de Benidorm

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: porque es donde está nuestro público objetivo/no nos engañemos

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: ahí un rascacielos con letras de neón y va a poner Zara Montiel/ qué bonito→

PÚBLICO: RISAS Y APLAUSOS

#### VIR49

VIRGINIA RIEZU: increíble/ con los sujetadores te pasa lo contrario que con la ropa ¿no? siempre quieres como más talla/ aunque no la necesites

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: somos así↓/ para cualquier cosa un pantalón ¿qué talla? *la 40 no la 38 yo creo que en verano me cabe*

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: pues para el sujetador no↓ *¿qué talla tienes? la 100/ que te mira la dependienta como diciendo claro que sí guapa*

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: y tuú→ *es que tengo mucha espalda/ y ella te dice lo que tienes es mucha cara porque*→

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: tanta talla no sé para qué porque yo como y se me mete en el sujetador la comida/ puedo recenar luego con lo que tengo en el sujetador

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: es increíble↑ maravilloso↑/ yo me he llegado a quitar el sujetador y parece que sacuda un mantel/ o sea→

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: AHÍ SALE DE TODOO// bueno tampoco estoy yo últimamente enseñando mucho estas prendas/ ya os he dicho que estoy bastante de Ramadán

PÚBLICO: RISAS

#### VIR50

VIRGINIA RIEZU: PERO tengo un método infalible por si conocéis a un tío y el tío queréis ver si os mola o no→/ tengo un método que es de puta madre para saber si el tío funciona/ si el tío es bueno para ti// os voy a regalar el método el método se llama cistitis

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: es un método increíble/ yo conozco a un tío me lo tiro ese tío no me da cistitis→ ese tío puede ser el hombre de mi vida

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: claro como me dé cistitis merece morir/ también te lo digo

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: en este punto diréis- muchos tíos ponen cara de ¿de qué está hablando? ¿qué es la cistitis?/ hay ahí como una confusión en España y yo quiero testar un poquito si los hombres conocen cistitis/ ¿tú conoces el término cistitis?

Hombre del público: no

VIRGINIA RIEZU: yy a lo loco así→

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: suéltate ¿qué dirías si esto fuera un concurso?  
 Persona del público: no sé  
 PÚBLICO: RISAS  
 VIRGINIA RIEZU: ¿a qué te suena? ¿a qué te suena?/ no le chives no le chives déjalo que explore en su imaginario  
 PÚBLICO: RISAS  
 VIRGINIA RIEZU: imagínatelo soy Carlos Sobera te doy 200 euros si me dices qué es para ti en tu imaginario la cistitis  
 PÚBLICO: RISAS  
 VIRGINIA RIEZU: juega/ juega a ser un niño  
 PÚBLICO: RISAS  
 VIRGINIA RIEZU: ¿a qué te suena?  
 Persona del público: no lo sé  
 VIRGINIA RIEZU: un jugador de fútbol→  
 PÚBLICO: RISAS  
 VIRGINIA RIEZU: un agujero negro de los de Stephen  
 PÚBLICO: RISAS  
 VIRGINIA RIEZU: ¿tú conoces cistitis?  
 Persona del público: noo  
 VIRGINIA RIEZU: ¿podrías imaginar algo?  
 Persona del público: una enfermedad  
 VIRGINIA RIEZU: una enfermedad ¿verdad?/ casi mortal por lo que veo→  
 PÚBLICO: RISAS  
 VIRGINIA RIEZU: ¿de qué zona del cuerpo?  
 Persona del público: de la zona vaginal  
 VIRGINIA RIEZU: de la zona vaginal en concreto→/ muy bien yy ¿por esporas oo→?  
 PÚBLICO: RISAS  
 Persona del público: es más como hongos ¿no?  
 VIRGINIA RIEZU: como un hongo ¿no? como una seta que sale ahí y te comee→  
 PÚBLICO: RISAS  
 VIRGINIA RIEZU: yy tú mueres  
 PÚBLICO: RISAS  
 VIRGINIA RIEZU: (()) muy bien ¿cuántos años tenéis? 27 y 29// no está mal  
 PÚBLICO: RISAS  
 VIRGINIA RIEZU: a ver este señor→/ ¿usted conoce cistitis/ el término?  
 Persona del público: sí es una infección por ahí ¿no?  
 VIRGINIA RIEZU: muy bien/ por ahí  
 PÚBLICO: RISAS  
 Persona del público: es intocable  
 VIRGINIA RIEZU: ES INTOCABLE incluso  
 PÚBLICO: RISAS  
 VIRGINIA RIEZU: deberíamos de poner escalfada a la gente  
 PÚBLICO: RISAS  
 VIRGINIA RIEZU: ¿eh? cistitis y mandarlos eeh con Pedro Duque al espacio  
 PÚBLICO: RISAS  
 VIRGINIA RIEZU: dios mío muy bien estamos a salvo aquí (())  
 PÚBLICO: RISAS  
 VIRGINIA RIEZU: ¿usted caballero?  
 Persona del público: yo digo infección de las vías urinarias  
 VIRGINIA RIEZU: infección de las vías urinarias↑ por favor un aplauso para este SEÑOR  
 APLAUSOS



VIRGINIA RIEZU: el otro día un tío MUY convencido me dijo que la cistitis era la infección del cisto

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: y me señalaba todo el cuerpo/ digo ¿me puedes decir dónde está el cisto? ¿dónde está?

PÚBLICO: RISAS

#### **VIR59**

VIRGINIA RIEZU: hay muchas aquí ¿verdad? Hay muchos/ no pasa nada todos hemos sido// Natalia tú has sido la primera que has aplaudido más fuerte → ¿eh? ya no estás en ese momento presiento ((con mucha alegría)) ya no estás en chica puente ¿verdad?

Natalia: pero yo me divertí chica puente

VIRGINIA RIEZU: tú te divertiste/ ES MARAVILLOSO

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: pero porque tú sabías ya que era una chica puente/ lo estabas diciendo voy a emprender este camino/ voy a ser chica puente↓

Natalia: sí

VIRGINIA RIEZU: muy bien/ puedes divertirte

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: PUEDES incl-hay gente más evolucionada que es Natalia →

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: yo me quedé un escalón más abajo/ no me divertí ((entre risas)) PORQUE me estaba confundiendo me estaba engañando quizá sí↓/ a mí misma

RISAS

VIRGINIA RIEZU: pero yo sé que hay gente Natalia que no llega a tu ADN

PÚBLICO: RISAS

VIRGINIA RIEZU: y que a la que tenemos que ayudar y expandir y para ellos he creado una canción una composición- que tampoco me he esmerado mucho/ se llama chica puente la canción/ pero te la voy a dedicar a ti Natalia por si acaso/ has sido la primera y siempre se lo dedico a las primeras que aplauden ¿eh? tíramela María por favor eeh por supuesto en mi caso es una canción de deamor así que cuando yo diga follar/ vosotros tendréis que decir follar sí// vamos a probarlo → pero ¿follar?

PÚBLICO: follar sí

VIRGINIA RIEZU: MÁS FUERTE/ pero ¿follar?

PÚBLICO: FOLLAR SÍ

### c. Plantillas Excel para el análisis cuantitativo

SECUENCIA	TEMA	OBJETO DE BURLA	TABÚ	DIÁLOGO CON EL PÚBLICO	FANTASÍA	ANÉCDOTA	OTROS	TRUMPING	QUIP	ROLE PLAY	METAHUMOR	CALLBACK	IRONÍA
PF11	CÁNCER	SITUACIÓN	SÍ		0	1	0	0	0	1	0	0	1
PF10	COMEDIA	AUTOHUMOR	SÍ		0	0	1	0	1	1	1	0	0
SP19	CLASE SOCIAL	SOCIEDAD	SÍ		0	1	0	0	0	1	1	0	1
SP16	PORNO	SITUACIÓN	SÍ		0	1	0	0	1	0	1	0	0
SP14	TRASTORNO	AUTOHUMOR	SÍ		0	0	0	1	0	1	1	0	1
SP12	TRABAJO	INDIVIDUO	SÍ		0	1	0	0	0	1	1	0	1
SP9	ABORTO	SITUACIÓN	SÍ		0	1	0	0	0	1	0	0	1
SP8	TRASTORNO	AUTOHUMOR	SÍ		0	1	0	0	0	1	0	0	0
PS9	HUMOR	AUTOHUMOR	SÍ		1	0	0	1	0	0	0	1	0
PS10	RELIGIÓN	GRUPO SOCIAL MASC	SÍ		1	1	0	0	0	1	1	0	1
SP7	TRASTORNO	AUTOHUMOR	SÍ		0	0	1	0	0	1	1	0	1
SP5	GUERRA	SITUACIÓN	SÍ		0	1	0	0	0	1	1	0	0
PS13	DESIGUALDA	PATRIARCADO	SÍ		0	0	1	0	1	1	1	0	1
SP1	PEDERASTIA	SITUACIÓN	SÍ		0	0	1	0	0	1	1	0	1
NJ24	MENSTRUACION	SITUACIÓN	SÍ		0	0	1	0	0	1	1	0	0
PS16	FEMINISMO	IGLESIA	SÍ		0	0	0	1	0	1	0	0	0
PS17	IDENTIDAD	GRUPO SOCIAL MASC	SÍ		0	0	1	0	0	1	1	0	1
PS18	DESIGUALDA	PATRIARCADO	SÍ		0	1	0	0	0	1	1	0	1
NJ21	MATERNIDAD	GRUPO SOCIAL MASC	SÍ		0	1	0	0	0	1	1	0	0
PS20	SEXO	GRUPO SOCIAL MASC	SÍ		0	1	0	0	1	1	0	0	0
PS21	FEMINISMO	PATRIARCADO	SÍ		1	0	1	1	1	1	1	0	0
PS22	FEMINISMO	PATRIARCADO	SÍ		1	1	0	1	0	1	1	0	1
NJ20	TRASTORNO	AUTOHUMOR	SÍ		0	0	1	0	0	1	1	0	1
NJ15	BELLEZA	AUTOHUMOR	SÍ		0	0	1	0	0	1	0	0	0
PS25	SEXO	IGLESIA	SÍ		0	1	0	0	0	1	1	0	0
NJ12	ROPA INTERIOR	PATRIARCADO	SÍ		0	1	0	0	0	1	1	0	0

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
1	MONOLOGUISTA	SECUENCIA	TOPIC	ATENUACIÓ	AGENT OMITTED	GENERALIZATION	EVIDENTIALITY	AGENT OMITTED	PERFORMATIVE VER	MODIFIERS OF V	DISCOURSE MARKER	CAUSATIVE STRU	REPHRASING	DIRECT SPEECH	DEICTIC PROFORM	DIMINUTIVES	QUANTIFIERS	DEICTIC PROFORMAS	EUPHEMISMS	FOREIGN WORDS	METAPHORS	
2	NURIA JIMÉNEZ	1	FEAR	SI						1		1			1		1					
3	NURIA JIMÉNEZ	2	BULIMIA	SI								1					1			1		
4	NURIA JIMÉNEZ	3	MOTHERHOOD	SI						1	1				1	1				1		1
5	NURIA JIMÉNEZ	4	MENSTRUATION	SI				1	1			1				1						
6	NURIA JIMÉNEZ	5	UNDERWEAR	SI	1						1				1		1		1			1
7	NURIA JIMÉNEZ	6	UNDERWEAR	SI					1			1	1		1					1		
8	NURIA JIMÉNEZ	7	BREAST	SI	1					1	1				1		1			1		
9	NURIA JIMÉNEZ	8	BREAST	SI	1										1	1	1					
10	NURIA JIMÉNEZ	9	PHYSICAL APPEARANCE	SI	1												1					1
11	NURIA JIMÉNEZ	10	BREAST	SI			1				1	1					1			1		
12	NURIA JIMÉNEZ	11	REPRESIÓN	SI	1							1		1	1			1				1
13	NURIA JIMÉNEZ	12	RELATIONSHIPS	SI								1										
14	NURIA JIMÉNEZ	13	BEAUTY	SI			1			1										1		
15	NURIA JIMÉNEZ	14	BEAUTY	SI		1						0		1			0		1			1
16	ESTHER GIMENO	1	HUMOUR	SI								1	1				1		1	0		
17	ESTHER GIMENO	2	WORK	SI			1							1		1				1		
18	ESTHER GIMENO	3	AGE	SI						1		1		1						1		
19	ESTHER GIMENO	4	PHYSICAL APPEARANCE	SI			1							1					1			1
20	ESTHER GIMENO	5	POLITICS	SI		1						1		1								
21	ESTHER GIMENO	6	DEATH	SI								1										
22	ESTHER GIMENO	7	SEX	SI						1	1			1	1		1		1			1
23	ESTHER GIMENO	8	STEREOTYPES	SI								1					1		1			1
24	ESTHER GIMENO	9	EDUCATION	SI								1					1					
25	ESTHER GIMENO	10	ESTEREOTIPO	SI	1		1					1					1			1		
26	ESTHER GIMENO	11	POLITICS	SI								1		1								
27	ESTHER GIMENO	12	AGE	SI								1					1				1	
28	ESTHER GIMENO	13	AGE	SI			1					1		1	1		1				1	
29	EVA SORIANO	1	UNDERWEAR	SI			1			1		1		1	1		1					
30	EVA SORIANO	2	RACE	SI								1		1	1		1					
31	EVA SORIANO	3	MENSTRUATION	SI													1			1	1	
32	EVA SORIANO	4	SEX	SI			1					1		1	1		1					1
33	EVA SORIANO	5	ALCOHOL	SI		1		1	1					1								
34	EVA SORIANO	6	SEX	SI							1											
35	EVA SORIANO	7	SEXUAL IDENTITY	SI																1		1
36	EVA SORIANO	8	POLITICS	SI								1					1					1
37	EVA SORIANO	9	SEX	SI							1	1		1								1
38	EVA SORIANO	11	TELEVISIÓN	SI						1	1											
39	EVA SORIANO	12	RELATIONSHIPS	SI								1					1					
40	EVA SORIANO	13	RELATIONSHIPS	SI			1										1					1
41	EVA SORIANO	14	SPORT	SI		1	1					1					1					
42	EVA SORIANO	15	IDENTITY	SI								1		1								
43	EVA SORIANO	16	SPORT	SI																		
44	EVA SORIANO	17	MONEY	SI	1		1										1					
45	EVA SORIANO	18	CINEMA	SI			1					1										
51	SILVIA SPARKS	1	PHYSICAL APPEARANCE	SI								1			1							
52	SILVIA SPARKS	2	IDENTITY	SI						1			1									1
53	SILVIA SPARKS	3	RACE	SI											1							
54	SILVIA SPARKS	4	FAMILY	SI						1			1				1					

Monologuista	En serio	De verdad	Lo juro
Patricia Sornosa	0	10	1
Patricia Espejo	10	17	9
Pamela Palenciano	0	25	0
Sil de Castro	4	5	3
Valeria Ros	13	21	18
Silvia Sparks	3	2	2
Eva Soriano	1	4	4
Eva Cabezas	0	5	5
Esther Gimeno	2	5	1
Nuria Jiménez	1	1	3
Pilar de Francisco	1	0	0
Coria Castillo	0	2	0
Susi Caramelo	3	6	2
Virginia Riezu	2	4	3
Raquel Sastre	1	9	0
	41	116	51

1	Monólogo representado por:	Duración temporal	mero de palab	mero de secuencias
2	Coria Castillo	31' 08''	2430	15
3	Esther Gimeno	45' 15''	4318	30
4	Eva Cabezas	49' 02''	4695	33
5	Eva Soriano	60' 20''	6612	38
6	Nuría Jiménez	38' 23''	3903	26
7	Pamela Palenciano	90'	12612	35
8	Patricia Espejo	80'	13083	56
9	Patricia Sornosa	90'	10206	51
10	Pilar de Francisco	27' 11''	1568	12
11	Raquel Sastre	31' 09''	4699	25
12	Sil de Castro	45' 20''	7002	34
13	Silvia Sparks	35' 56''	3402	21
14	Susi Caramelo	37'	3955	22
15	Valeria Ros	52' 45''	8094	42
16	Virginia Riezu	92'	11170	64
17		0	97749	504

#### d. Comandos R utilizados para los test Anova y Chi cuadrado

##### IRONÍA

```
tabla<-table(Libro$OBJETO.DE.BURLA,Libro$IRONÖA)
```

Ironia

```
Df Sum Sq Mean Sq F value Pr(>F)
```

```
factor(baseOK$OBJETO.DE.BURLA) 1 0.280 0.27988 1.5242 0.2184
```

```
Residuals          205 37.643 0.18362
```

##### BAZA LÚDICA

```
tabla<-table(Libro$OBJETO.DE.BURLA,Libro$TRUMPING)
```

```
colnames(tabla)[colnames(tabla)=="0"] <- "NO"
```

```
colnames(tabla)[colnames(tabla)=="1"] <- "SI"
```

Pearson's Chi-squared test

data: tabla

X-squared = 5.1617, df = 8, p-value = 0.7402

```
qchisq(0.95,8)
```

```
[1] 15.50731
```



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante