

«COMO SUJETAR UNA AMAPOLA CON UN GUANTE DE BÉISBOL». *OVERGROUND, UNDERGROUND Y MAINSTREAM*¹

Rosa María Navarro Romero
Universidad Alfonso X El Sabio
rnavarom@uax.es

1. INTRODUCCIÓN: EL HUMOR COMO RELIGIÓN Y COMO IDENTIDAD

Lo primero y principal es ir a misa y almorzar, dice un conocido refrán español. Y yo, que las únicas reglas que sigo son las del sentido común —siendo este el menos común de los sentidos, a pesar de estar muy bien representado en nuestra cultura a través de dichos, refranes y frasecitas— me lo tomo al pie de la letra. Así que, desde hace muchos años, mi actividad favorita del domingo es —aparte de tomar el vermú— ir a misa. Pertenezco a una iglesia sita en la calle Travesía de Primavera, en el madrileño barrio de Lavapiés. Allí, cada domingo, nuestro Padre Leo Bassi, envuelto en un estrambótico traje y coronado con una no menos singular mitra, se sube al altar del Paticano y pronuncia su particular misa atea. El público, un grupo de fieles adoradores del Pato de Goma Redentor, profesamos nuestra fe en la cultura, la

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

contracultura y el humor. ¿El Primer Mandamiento? La Risa es sagrada y el Arte del Payaso tiene una función que conecta con la esencia del ser humano².

Y es que en España el humor, desde siempre, ha sido una religión y un acto de fe que cuenta, afortunadamente, con muchos predicadores, entre ellos Ignatius Farray: «Yo no vendo comedia. Yo vendo fe»³. Es la tierra de *don Quijote* y de Gómez de la Serna, de Chiquito, de Cuerda, de Mihura, de *La Codorniz* y *Mongolia*. Tenemos humor *surruralista*, *posthumor*, humor amarillo y humor *chanante*. Tenemos chistes de Tomelloso y de Lepe. Tenemos bídé y votamos por diversión. A humor no nos gana nadie, y eso que las rémoras de la censura, de los límites y de lo que está bien o está mal todavía nos cuelgan de los tobillos. Contamos con una amplia carta de humor, que incluye los clásicos —blanco, negro, absurdo, etc.— pero que también contiene productos nacionales, de cosecha propia, como el humor manchego, representado por cómicos *chanantes* como Joaquín Reyes o Ernesto Sevilla. Esta corriente, llamada también *surruralista* por la combinación de lo surrealista y lo rural en sus representaciones, tiene como uno de sus rasgos más característicos el uso de «expresiones lingüísticas y otros rasgos prosódicos propios de Castilla La Mancha» (Rodríguez Santos, 2017: 56). Nuestra cultura popular, nuestra identidad y forma de ser, en fin, nuestro humor, se ve muy bien reflejado en el nacimiento de uno de los iconos del humor español de los 90: *Humor amarillo*. La historia no tiene desperdicio⁴: Juan Herrera trabajaba en la radio con Miguel Ángel Coll —hijo de José Luis Coll— y recibieron una llamada para trabajar en la primera televisión privada de España. Les llamó un rumano enviado por Vasile, y así llegaron a los estafalarios estudios Moro, donde convivían —sin cuarto de baño— albañiles, Javier de la Rosa, fontaneros, las Mama Chicho y Mario Conde, entre otros. El tipo rumano, Valerio Lazarov, había comprado una buena cantidad de cintas y, al no saber qué hacer con ellas, se las pasó a ellos sin indicarles absolutamente nada. E hicieron, sobre la marcha, un montaje bestia y casero. La edición se hacía en una furgoneta aparcada en Telecinco, porque ni siquiera tenían estudio:

Lo que teníamos allí era una especie de pajar donde pusieron una mesa sin cabina ni nada. Trabajábamos con un solo micro, un omnidireccional y unos cascos. Había un

² El espectáculo que ofrece Leo Bassi puede describirse como una especie de misa bufonesca que se celebra cada domingo desde 2012. Por supuesto, también celebra bodas y bautizos con su propia liturgia. En principio, tiene estructura de monólogo cómico, pero la puesta en escena, la finalidad, la estructura y el tipo de texto son diferentes. Defendiendo ante todo la libertad, los sermones de Bassi homenajean al humanismo y ridiculizan los argumentos y la legitimidad de las creencias e ideas impuestas por el poder. La belleza está en la imperfección: «La fuerza de la obra de Bassi es situar el lenguaje irónico a un nivel de conciencia diferente, utilizando la poesía y la magia del Payaso como vehículo onírico que transforma el espectáculo en un acto cargado de ritual», en <http://nuevaweb.leobassi.com/la-gran-misa-patolica>

³ <http://www.comedycentral.es/comicos/ignatius/ignatius-yo-vendo-fe/>.

⁴ Entrevista realizada a Juan Herrera para *El Confidencial*, 16/05/2016, disponible en https://www.elconfidencial.com/cultura/2016-05-08/humor-amarillo-humorista-juan-herrera_1196147/

técnico que estaba en la mesa, sin cristal, ni actualización, ni nada. Y así estábamos. Lo que pasa es que después se inundó[...] Teníamos dos banquetas de bar y nos subíamos ahí, como si fuera Venecia.

Empezaron a tener mucho éxito y decidieron poner a un realizador a trabajar con ellos, para que todo fuera más profesional. El realizador en cuestión era un becario muy tímido, apellidado Cudeiro. Les cayó muy bien y empatizaron con el gallego, así que decidieron inventar un personaje con su nombre: así nació el chino Cudeiro. Lo mejor de todo es que, en cada programa, Cudeiro era un chino distinto, es decir, era un personaje que en realidad nadie veía, que no existía, pero del que hablaban constantemente. De esta forma tan ¿absurda? nació una leyenda que actualmente forma parte de nuestra cultura. Según Herrera, hoy eso hubiera sido imposible, porque entonces disfrutaban de absoluta libertad para hacer televisión, cosa que, opina, no sucede hoy.

Pero volvamos al panorama actual de la comedia. Al igual que contamos con una gran variedad de tipos de humor, la oferta cultural de espectáculos para divertirse es también muy amplia —misas ateas, improvisaciones, *catarsis del tomatazo*, microteatros, *performance*, monólogos, etc.— y continuamente aparecen propuestas innovadoras y originales. Lo *outsider*, si es que existe, tiene cada vez más presencia. Por eso, para hablar sobre comedia alternativa o, más concretamente, sobre monólogo *outsider*, conviene que previamente dejemos claras algunas ideas.

2. MONÓLOGO ¿OUTSIDER?

Con monólogo, monólogo cómico o *stand up* entendemos, siguiendo a Martínez Alés (2016: 37)

[...] al tipo de representación escénica de carácter humorístico en la que el artista [...] normalmente en pie y, en principio, sin ningún tipo de decoración o vestuario especial, actúa ante un público al que se dirige directamente y cuya retroalimentación, ya sea mediante la risa, el aplauso, la sorpresa, el abucheo, o incluso mediante el diálogo activo y directo, es crucial. El propio cómico suele ser el autor del texto que representa.

Lo habitual es que en este tipo de espectáculos el cómico que representa el texto sea el autor del mismo. El monólogo, en principio, es «un espectáculo de la identidad» (Martínez Alés, 2016: 154). A través de la autoficción el cómico se presenta como protagonista del relato, como si se tratara de una narración autobiográfica, lo que confiere al espectáculo mayor intensidad y una mejor conexión con el público. Podríamos decir que el *stand-up*, generalmente, se presenta como un

espectáculo humorístico en el que el autor/protagonista adopta un *tono confesional* y cuenta *su propia experiencia* desnudándose ante el público.

Sin entrar en más detalles, la definición anterior serviría para describir el tipo de espectáculo que genera la mayoría de los monologuistas de nuestro país: Leo Harlem, Goyo Jiménez, Dani Alés o Raquel Sastre, entre otros muchos. Prácticamente todos cumplen con los rasgos que hemos mencionado y que caracterizan al género. Sin embargo, en ocasiones se ha utilizado el término *outsider* o *alternativo* para referirse a los espectáculos de algunos cómicos que, a pesar de que puedan presentar estilos muy particulares o temas originales o novedosos, siguen cumpliendo con los rasgos básicos del monólogo cómico. Vaya por delante que en este trabajo no pretendemos abarcar el panorama de la comedia en general: como hemos señalado, la oferta de espectáculos de comedia, sobre todo en Madrid, es bastante amplia y dentro de ella podemos encontrar todo tipo de representaciones, con propuestas realmente originales y alternativas. Tampoco forman parte de nuestro análisis los nuevos espacios —sobre todo televisivos— que han conquistado algunos monologuistas, en los que el *show* que ofrecen es bien distinto del que generan en un escenario de *stand-up*. Solo tenemos en cuenta para nuestro análisis los espectáculos de *stand-up* que cumplen con las características antes mencionadas, es decir, que siguen un patrón —en principio— *clásico*. Entre ellos, aunque pocos, sí podemos encontrar algunos cómicos que pervierten los esquemas *puristas* del género, tantean los límites a través de la experimentación y producen una comedia de *stand-up* diferente. No utilizamos la calificación de *alternativa* porque, como bien señala Martínez Alés (2016: 232):

Si nos aproximamos a la comedia de *stand-up*, su propio origen está indefectiblemente ligado a lo alternativo, a lo *underground*, al desarrollarse al margen de la actividad pública cultural [...] Con todo, dicha propuesta fue posteriormente absorbida por la cultura de masas, con la paradoja que conlleva la transformación de lo alternativo en lo *mainstream*.

Efectivamente, el origen del género se encuentra en la cultura *underground* y la marginalidad se encuentra de forma inherente en su discurso. Los espacios y contextos en los que surgió, mayoritariamente bares y clubes nocturnos con un público adulto, propiciaron un caldo de cultivo perfecto para la experimentación y las nuevas formas de expresión.

Dentro del panorama de la comedia general, hay espectáculos que no podemos clasificar como *stand-up*, pero que mantienen algunos rasgos del género o proceden de él. Entre los cómicos que presentan nuevas formas de comedia, Miguel Noguera, con su *Ultrashow*, representa una de las propuestas más originales:

No es tarea fácil intentar explicarle a alguien que no haya tenido aún noticia del fenómeno quién es Miguel Noguera y en qué consiste, exactamente, la revolución que su obra supone para los códigos del humor español.[...] Noguera ha popularizado un modelo de espectáculo — el *ultrashow* — [...] desmarcándose de manera radical de la importación del formato de monólogo cómico propiciado por *El club de la comedia* (Costa, 2014).

Queda claro que el espectáculo de Noguera se desvincula del formato tradicional de *stand-up*, por lo que tampoco lo incluimos en nuestra propuesta.

Como hemos señalado antes —y dejando de lado que lo alternativo es propio del *stand-up*— algunos espectáculos que cumplen con los rasgos principales del género han sido clasificados como *alternativos* simplemente por tratar temas que rompen los límites de lo convencional, son censurables o tabú, o por introducir en sus rutinas un lenguaje extremadamente soez u ofensivo. No compartimos esta clasificación, principalmente por dos razones: la primera es que cada monologuista tiene su estilo y suele caracterizarse por abordar unos temas determinados. Rodríguez Pequeño (2019) señala que en España hay mucha variedad en lo que a comedia se refiere y podemos encontrar manifestaciones de todo tipo:

[...]el humorismo es la forma cómica, ridícula o risible de presentar o enjuiciar la realidad, una misma situación cómica puede ser (y es) expresada y representada de forma diferente por distintos cómicos: absurdo como hace Miguel Noguera, irónico como hacen Joaquín Reyes y David Guapo, incendiario y político como el de Fernando Moraño, surrealista como Luis Álvaro, loco como el de Susi Caramelo, crítico como hacen Esther Gimeno y Borja Sumozas, culturalista como Goyo Jiménez y Dani Alés, feminista como el de Patricia Sornosa, Alicia Murillo o Pamela Palenciano, agresivo y cada vez más social como J. J. Vaquero, negro como Raquel Sastre y Denny Horror o en fin, étnico como el de la guineana Asaari Bibang. Y quien no se distingue no existe en comedia.

El tema no es suficiente para que una obra sea caracterizada como *alternativa* o *outsider* dentro de un género. Tiene que haber algo más.

En segundo lugar, desde el origen mismo del *stand-up* lo irreverente, blasfemo y descarado ha estado presente. Sirva como ejemplo Lenny Bruce, que abrió camino en la comedia para los que vinieron después: para él no era raro terminar sus actuaciones en el calabozo por contar determinados chistes. O George Carlin —que llegó incluso a hacerse detener para conocer a Lenny Bruce— autor de las míticas *Seven Dirty Words*. A partir de ellos podríamos elaborar una lista bastante amplia que llega hasta nuestros días, con cómicos como Sarah Silverman o Anthony Jeselnik. Conviene señalar que lo que en principio parecía una inclinación a decir palabrotas o hablar de temas comprometidos —sobre todo sexuales— se convirtió en una forma

de poner en evidencia las estructuras imperantes, de romper límites y de reflejar las incongruencias de la sociedad:

Este uso de ideas peligrosas, más allá de la provocación o el lenguaje soez, lo encontramos también en cómicos de la talla de Bill Hicks, a cuyos pies se rendía el público europeo mientras que en USA veía como algunos de sus *bits* eran censurados. La figura de Hicks es interesante porque fue claramente hostil hacia muchas de las ideas arraigadas en el americano medio: se mofaba abiertamente de creacionistas y otros fundamentalismos religiosos, atacaba con virulencia a la administración Bush, y señalaba la hipocresía del enfoque utilizado a la hora de hablar de las drogas, llegando a declamar líneas que, bajo el prisma de nuestra democrática Ley Mordaza, podrían considerarse apología del consumo de estupefacientes, odas a la desobediencia civil, o un canto a las bondades de Satanás (Domenech, 2017: 213).

En este sentido, merece una mención especial Anthony Jeselnik, conocido por sus textos sobre violaciones, bebés muertos, asesinatos y un largo etcétera que incluye chistes racistas, necrofilia y maltrato. Jeselnik pone a prueba constantemente al público, eso sí, siendo muy consciente de lo que puede provocar. El cómico crea expectación antes de sus chistes, avisando al público de lo que va a venir después: «El siguiente chiste es una prueba para ver lo guay que sois» o «Vais a aprender mucho de vosotros mismos con este⁵». En sus rutinas intercala comentarios sobre las reacciones del público ante sus chistes, comentarios que resultan muy reveladores, porque hacen al público reflexionar sobre por qué nos reímos —o no— con determinadas bromas y sobre cuál es la finalidad de ese tipo de humor. Una de sus características más significativas es que no respeta la famosa regla de *comedia=tragedia + tiempo*:

Yo soy un auténtico humorista. Un humorista puro. Creo que soy uno de los mejores de todos los tiempos [...] Me gusta ponerme a prueba contando chistes solo de cosas horribles. Una de mis formas preferidas de probarme es contar chistes de tragedias el mismo día que pasan. Nunca es lo bastante pronto. Tengo una agenda apretada. Y se me da bien, soy bueno. Como lo de Aurora, Colorado, tiroteo en un pase de Batman. El día que pasó me conecté a Internet, Twitter, y escribí: «Aparte de eso, ¿qué tal la película?». ¿Vale? Lo bordé. [...] Sería raro si no contara un chiste el mismo día de la tragedia. Por eso me sorprendió cuando me metí en un buen lío el día de la maratón de Boston. Yo no suelo seguir las noticias, pero sé cuándo sucede una tragedia porque recibo 25 mensajes diciendo: «No lo hagas». Y cuando veo eso, me entristece. Me entristece porque sé que ha pasado algo horrible. La gente dice: «¿Qué gracia tiene lo de Aurora? ¿Y lo de la maratón de Boston? ¿Y lo del funeral de tu abuela?» Nada. No tiene nada de gracioso. Y ahí es donde entro yo. Veo los mensajes y digo: «Oh, no, ¿qué ha pasado?». Pero también pienso: «El deber me llama». [...] Pienso: «¿Cómo puedo hacer reír a alguien?»

⁵ Anthony Jeselnik. *Thoughts and Prayers*, 2015, disponible en Netflix.

Después, añade que los que le acusan de reírse de la víctimas por publicar un chiste el día de la tragedia están equivocados: él se ríe de los que ese día se conectan a las redes sociales y escriben mensajes del tipo «mi pensamiento y oraciones para las familias» porque eso, según él, sí que no tiene ningún valor y solo sirve para decir «yo también existo, no os olvidéis de mí hoy, estoy muy triste también». Como «un fotógrafo de bodas que solo hace selfies». Jeselnik reflexiona sobre la comedia, y es consciente de que puede ser un arma muy poderosa:

Me gustaría dedicar un par de minutos a hablar de algo que es importante para mí. Y voy a empezar diciendo que ahora mismo hay mucha gente que dice que los monologuistas deberían dedicarse solo a la comedia y no hablar de nada más. No estoy de acuerdo. Creo que los monólogos no siempre tienen que ser divertidos. Los monólogos no siempre tienen que ser entretenidos. A veces se trata de decirle la verdad al poder. A veces, se trata de señalar los males del mundo, aunque ese mal no sea popular⁶.

Por supuesto, aunque es muy popular en EE. UU., ha sido también muy criticado y ha recibido incluso amenazas de muerte. Pero no le importa: «si muero porque alguien me asesina por mis chistes, sería el mejor escenario posible». Jeselnik es cruel, es malo y pertenece a ese grupo de cómicos fronterizos (Domenech, 2017: 203): «que se mueven en los límites de lo aceptado y lo inconveniente, cómicos que evidencian el subtexto de las verdades incómodas y consiguen que nos riámos de ellas». El autor afirma, y estamos de acuerdo, que necesitamos a ese cómico que es malo, a ese villano que nos hace reír de cosas de las que, en principio, no deberíamos. Pero, como ya hemos señalado, en nuestro país aún estamos lejos de esos villanos casi satánicos: «En España gusta dar un punto de picante a la comida, pero estamos bastante lejos de las infernales enchiladas mexicanas» (Domenech, 2017: 203).

Como hemos visto, los temas irreverentes, macabros o el uso de un lenguaje soez son rasgos que han estado siempre en el *stand-up*; por tanto, no es algo que se pueda considerar *alternativo*. Quizá más alternativo y radical, en nuestra opinión, sea el ya mítico espectáculo de Hannah Gadsby, *Nanette* (2018), en el que la monologuista se sirve de la comedia para destruirla:

eleva el listón del género *stand up* hasta alcanzar medidas obscenas. Sus poco más de sesenta minutos sirven como *agitprop* feminista, como *herstoria* del arte, como disputa del género en su sentido más intrínseco: la cómica carga contra los roles binarios, sí, pero también contra la comedia como disciplina misma. *Nanette*, de este modo,

funciona tanto como espectáculo de humor que como sentida carta de suicidio (profesional) (Parkas, 2018: 247).

Desde el reconocimiento de que ha basado su carrera en burlarse de sí misma, analiza el problema no de los límites del humor, sino del humor en sí mismo, porque se ha dado cuenta de que «el humor es un límite, es un lenguaje insuficiente para vehiculizar las sutilezas —y las oscuridades— de una experiencia y de una identidad» (Costa, 2018: 10). Su vida siempre ha sido marginal: desde su adolescencia transcurrida en Tasmania, donde en la década de los noventa se debatía aun sobre si legalizar o no la homosexualidad, en su región, la más religiosa, el 70% de la población —vecinos, amigos y, en fin, las personas que la rodeaban y que la vieron crecer— opinaba que debía considerarse un delito. Así pues, su adolescencia transcurrió entre la vergüenza y el sentimiento de odio a sí misma. Cuando por fin salió del armario, ya era tarde: había condensado todos sus traumas en chistes. Ahora se da cuenta de que ese no era el camino:

Creo que parte de mi problema es que la comedia me ha suspendido en un estado de adolescencia perpetua. He estado contando esa historia a través de chistes. Y las historias, a diferencia de los chistes, tienen tres partes: comienzo, medio y final. Los chistes... solo necesitan dos: el comienzo y la parte del medio. Y con este espectáculo sobre mi salida del armario, lo que hice fue congelar una experiencia muy formativa en su punto traumático y encapsularla en chistes. [...] Tengo que contar mi historia bien⁷.

El monólogo de Gadsby ha supuesto —o al menos, debería suponer— un antes y un después en la comedia.

En España, de momento, no tenemos hijos de Satanás como Jeselnik —quizá algún cuñado o primo—, ni una Gadsby capaz de darnos una bofetada y hacer que nos replanteemos ciertas cosas⁸ —pero estamos en el camino—. Sin embargo, existen algunos cómicos que, dentro del género *stand-up*, representan un espectáculo claramente diferenciable del resto y muy reconocible. En este trabajo destacamos a Luis Álvaro —del que nos ocuparemos más adelante—, pero no podemos dejar de mencionar, como cierre de este apartado, al genial Ignatius Farray. Su comedia es original, diferente y única: ropa estafalaria, desnudos, bocinas que no funcionan, disfraces, gritos sordos y pezones. Su espectáculo, audazmente analizado por Rodríguez Pequeño (2017)⁹, es el de lo patético, en el sentido filosófico de la palabra: «En Ignatius el humor surge como consecuencia del espectáculo de lo ridículo, deforme, esperpéntico o incongruente que, al suscitar compasión, provoca en el

⁷ Hannah Gadsby, *Nanette*, 2018, disponible en Netflix.

⁸ ¿Quizá el patolicismo?

⁹ Aunque entendemos la comedia de Ignatius como única, diferente y *outsider*, no la analizamos en el presente trabajo porque Rodríguez Pequeño ya lo hizo en ese trabajo de manera más acertada de lo que nosotros podríamos hacerlo.

espectador un sentimiento de superioridad que se manifiesta en la risa» (Rodríguez Pequeño, 2017: 112).

3. SOBRE EL HUMOR

Cada cómico tiene su público y los chistes que gustan a unas personas pueden escandalizar o dejar indiferentes a otras. ¿Por qué un chiste que hace gracia en Argamasilla de Alba (Ciudad Real), no lo entienden o no provoca la risa en Quintanilla de Onésimo (Valladolid)? ¿De qué y por qué nos reímos? El humor es una cuestión bastante compleja que se ha abordado desde muchas perspectivas y disciplinas diferentes: filósofos, psicólogos, escritores, lingüistas y cómicos, entre otros, han desarrollado sus teorías en torno al humor, el humorismo, lo cómico y la risa. En 1988, en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, Antonio Mingote recordaba las palabras de Clarín, cuando señalaba que «Del humor se ha hablado tanto, que ya es hasta cursi saber lo que es. Pero el no saberlo es mucho más cursi». Estamos de acuerdo con el gran Mingote en que esta «no deja de ser una manera inteligente y por supuesto humorística de eludir algo tan conflictivo como la definición del humorismo» (Mingote, 1988: 11). El humor se ha definido de muchas formas y, hoy en día, ni siquiera está clara para algunos la distinción entre términos como humor, humorismo y comicidad, conceptos que son complementarios pero diferentes. Uno de los grandes maestros del humor, don Ramón Gómez de la Serna, afirmaba que «Definir el humorismo en breves palabras, cuando es el antídoto de lo más diverso, cuando es la restitución de todos los géneros a su razón de vivir, es de lo más difícil del mundo». Para el poeta Paul Valery el humor (en Breton, 2007: 8), era un término que no se podía traducir:

La palabra humor es intraducible. Si no lo fuera, los franceses no la emplearían. Pero si la utilizan es precisamente por la imprecisión que le adjudican y que la convierte en una palabra muy adecuada para una discusión sobre gustos y colores. Cada oración que la contiene modifica su sentido, hasta el punto de no hallarse su significado propio más que en el conjunto estadístico de todas las frases que la contiene y que van a contenerla en el futuro.

Si nos aproximamos a los orígenes de su significado, tendríamos que hablar de la Teoría de los Cuatro Humores o Teoría Humoral desarrollada por Hipócrates. Resumiendo mucho, esta teoría sostenía que el cuerpo humano se componía de cuatro sustancias básicas, los humores, que debían estar equilibradas para gozar de buena salud. La falta o exceso de alguno de estos humores no era solo causa de enfermedad, sino que además determinaba el carácter del individuo. El concepto de humor

empezó a cambiar a finales del siglo XVIII y con él, lógicamente, también cambió el significado de los términos afines, como humorista¹⁰.

A pesar de que son muchas las teorías sobre el humor, lo cierto es que casi todas se pueden incluir dentro de alguna de las tres corrientes principales, que son la de la superioridad, la de la incongruencia y la de la descarga o alivio frente a la reserva o control. La primera tiene su origen en Platón y tiene que ver con que el humor se manifiesta con la expresión del sentimiento de superioridad del hombre. Nos reímos de los defectos, equivocaciones, desventajas o imperfecciones de los demás (y también de las propias). *El hombre muere con la risa*, como diría Baudelaire. En toda situación cómica hay un ganador y un perdedor (Gruner, 1997) y, como señala Andrés Barba (2016: 11):

Cada vez que un hombre abre la boca para reír está devorando a otro hombre. Es una verdad tan antigua como la humanidad misma, como la primera vez que en la prehistoria dos personas señalaron a una tercera que se acababa de tropezar en el camino y se rieron de ella porque les parecía idiota, conformando así la primera comunidad. Unos cuantos milenios después de este fatídico tropezón inaugural, en 1651, Thomas Hobbes elaboró la primera teoría de esa sensación de superioridad en su *Leviatán*: «Un hombre del que uno se ríe es un hombre sobre el que se triunfa». La risa ha estado desde siempre encajada en ese cruce de coordenadas entre la razón y la moral. «En un mundo de inteligencias puras quizá no se lloraría, pero desde luego se reiría», profetizó otro de los grandes intelectuales de la risa, Henri Bergson, a finales del siglo XIX.

Precisamente Bergson caracterizó al hombre como único animal que ríe —y que hace reír— y Nietzsche¹¹, yendo más allá, afirmaba que el hombre es el único animal que ríe porque es el único animal que sufre, hasta tal punto que tuvo que inventar la risa. Somos el animal más desgraciado y, también, el más alegre. La risa, según Bergson, va acompañada de insensibilidad y precisa de una especie de letargo o anestesia en el corazón. La risa es correctiva y no nace de la estética, pero lo cómico sí tiene algo de estético. La teoría de Bergson está relacionada con la agresividad, y presupone que la comicidad manifiesta algún tipo de imperfección que necesita ser corregida. Aristóteles, en su *Poética*, ya hablaba de la comedia como una imitación de los hombres peores, de lo ridículo, de lo deforme. Según el autor, «El que ríe de otro afirma más o menos orgullosamente su yo».

Sobre la incongruencia hablan las teorías que parten de la base de que la risa surge en los momentos en que situaciones, conductas, actitudes o ideas concurren de

¹⁰ «Humorist was not originally a comical writer but a person with an extreme character» (Billig, 2005: 62).

¹¹ *La voluntad de poder* fue una obra proyectada que Nietzsche no llegó a terminar. Después de su muerte, Elisabeth Förster-Nietzsche, su hermana, y Peter Gast, uno de sus mejores amigos, publicaron una compilación de 1067 fragmentos tomados de las notas del autor.

forma insólita o desacostumbrada. Schopenhauer, precursor de esta corriente, en su capítulo dedicado a la teoría de la risa trató de aclarar sus causas:

La causa de lo risible está siempre en la subsunción o inclusión paradójica, y por tanto inesperada, de una cosa en un concepto que no le corresponde, y la risa indica que de repente se advierte la incongruencia entre dicho concepto y la cosa pensada, es decir, entre la abstracción y la intuición. Cuanto mayor sea esa incompatibilidad y más inesperada en la concepción del que ríe, tanto más intensa será la risa (1996: 68).

Finalmente, las teorías de la descarga, influenciadas por Freud, sostienen que la risa y el humor son una forma de liberación. Freud, que también se cuestionó la posición del humorista, distinguió tres manifestaciones del humor en función del tipo de energía descargada: el chiste, lo cómico y el humor.

A pesar de toda la teoría y estudios que ha generado el humor, ninguna corriente es capaz de explicar todos los casos en los que se produce. Como señalan McGraw y Warren (2010), algunas teorías resultan demasiado generales precisamente porque intentan explicar una gran variedad de tipos de humor. Por otro lado, las que se focalizan en solo un tipo de humor no se pueden aplicar al resto. Con el fin de describir diferentes tipos de humor desde una misma propuesta, estos autores desarrollaron la hipótesis de la *violación benigna*, partiendo de la idea de que el humor nace de una incongruencia o de una violación de la norma, siempre y cuando esa violación no se perciba como real o peligrosa. Según los autores, son tres las condiciones que provocan el humor: «A situation must be appraised as a violation, a situation must be appraised as benign, and these two appraisals must occur simultaneously» (McGraw y Warren, 2010: 1142). Es decir, una situación debe ser valorada como violación de una norma pero, además, una situación debe ser valorada como benigna y estas dos valoraciones deben ocurrir simultáneamente. Esa violación puede ser de muy diversos tipos —de una norma lingüística, moral, social, etc.— y cualquier cosa que sea amenazante para nuestro sentido de lo que *debe ser* puede resultar gracioso. Pero ¿qué hace que una violación sea percibida como benigna y, en consecuencia, sea divertida? En su estudio consideraron tres formas en las que esto puede ocurrir: que exista otra norma relevante que indique que la situación es aceptable, aunque otra norma haya sido violada; que exista un escaso nivel de compromiso con la norma violada; que exista una distancia psicológica con la violación de la norma. Ejemplifican su teoría con el siguiente chiste: «A man goes to the supermarket once a week and buys a dead chicken. But before cooking the chicken, he has sexual intercourse with it. Then he cooks the chicken and eats it» (McGraw y Warren, 2010: 1142). Evidentemente, en este chiste se violan normas morales y, por tanto, nos parece incorrecto. Pero, según su teoría, es inofensivo y aceptable porque, en fin, el pollo ya estaba muerto. Por otro lado, no todo el mundo comparte las mismas normas morales con respecto al sexo, al fin y al cabo, todos

tenemos nuestras parafilias y la necrofilia podría ser una de ellas. Finalmente, el escenario parece hipotético y, como consecuencia, psicológicamente distante. Sus conclusiones pueden resumirse en que las teorías del humor que lo describen como una emoción estrictamente positiva están equivocadas, pues consideran que las violaciones benignas causan emociones mixtas de diversión y asco a la vez¹². Esta teoría quizá sirva para aclarar el conflicto de una espectadora que calificaba a través de las redes sociales el espectáculo de Luis Álvaro como «de mierda moralmente, da todo el puto asco pero me hace gracia, no lo entiendo», o nos sirva para entender por qué las valoraciones que recibe el monologuista en el portal *Atrápalo* oscilan entre los extremos de «Humor de baja categoría moral» y «Orgasmo cómico».

Sin embargo, estas teorías siguen siendo insuficientes por sí solas. Teniendo en cuenta que la risa es humana y lo cómico es cultural, y entendiendo el monólogo cómico como «un discurso retórico cuya finalidad persuasiva es la aceptación del público de su humor desde la risa» (Gómez, 2017: 88), para hablar de humor y de monólogo cómico debemos tener en cuenta, además de las teorías en torno al humor, la Retórica Cultural propuesta por Tomás Albaladejo (2009, 2013, 2016), que se fundamenta en la relación entre la retórica y la cultura y en la conexión de ambas desde la base del propio proceso comunicativo:

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

Siguiendo los principales postulados de la Retórica Cultural, entre los que se encuentran la poliacroasis, la cenestesia comunicativa, el espacio de juego, el código comunicativo retórico-cultural y el motor metafórico, podemos aproximarnos a una Retórica del Humor o Retórica Cultural del Humor (Fernández y Navarro, 2018: 192). Aunque existe siempre una respuesta individual relacionada con nuestra propia manera de ver el mundo (Fernández y Navarro, 2018), solo si tenemos en cuenta las claves y procesos culturales colectivos podemos comprender el humor. La Retórica Cultural, por tanto, es imprescindible para el entendimiento tanto del humor como del monólogo cómico que, al fin y al cabo, es un producto cultural.

¹² Esta idea de que el humor provoca emociones mixtas ya la encontramos en Platón (dolor y placer). Por otro lado, tampoco es novedosa la idea de la violación de la regla, pues está en el origen mismo de la comedia. Diversos autores, como Umberto Eco, han desarrollado teorías sobre la relación de la violación de la norma y lo cómico.

4. LUIS ÁLVARO. *DALÍ DE LA COMEDIA Y ZUMBADO ENTRAÑABLE*¹³

¿Por qué la comedia de Luis Álvaro es diferente? Para responder a esta cuestión, primero tendríamos que aclarar qué hay y qué es lo habitual en el panorama español de *stand-up*. Martínez Alés, partiendo de la idea de que «toda clasificación es un fraude», establece una tipología del monólogo cómico. En ella no se limita a clasificarlo, como es habitual, partiendo de los tres manidos colores de la comedia — blanco, verde y negro—, sino que parte del esquema clásico de la comunicación y establece la siguiente propuesta:

—Según el emisor, es decir, el lugar en el que se posiciona el monologuista para originar comedia. En esta categoría surgen categorías puras y afines. Las puras comprenderían el monólogo observacional, epistemológico, de la catarsis, de personaje, de comedia alternativa y de denuncia. En las afines encontraríamos el monólogo de imitación, de música y de magia.

—Según el receptor. Encontramos aquí el monólogo clásico, blanco, *ad hoc* —por encargo o corporativo—, de batalla, televisivo, metamonólogo y de improvisación.

—Según el tipo de mensaje. En esta categoría los tipos más destacados son el monólogo de la línea, el conceptual, de símil y de exageración.

Además, añade otra categoría donde incluye otros tipos de monólogo: de contraste, de sexo, del absurdo, costumbrista, léxico, de actualidad, cultural, metafísico e idiosincrático.

También señala Martínez Alés que un mismo texto puede pertenecer a varias categorías, y lo ejemplifica con el monólogo *Los americanos* de Goyo Jiménez que representaría distintos tipos de comedia según el emisor, el receptor y el mensaje.

Luis Álvaro destaca por generar un espectáculo diferente, estructurado de forma original y con unas características y una puesta en escena únicas. Siguiendo la clasificación anterior, el *show* de Luis Álvaro, si atendemos al emisor, dentro de las categorías puras se situaría en la comedia alternativa —aunque, repetimos, no nos convence este adjetivo—, en la que el cómico busca nuevas formas de expresión, experimentales, donde juega con los límites y las fronteras y se aleja de lo convencional. No encontramos en Luis Álvaro la narración autoficcional ni el tono confesional típico del *stand-up*. Su monólogo no es una historia como tal, con principio, nudo y desenlace, sino que se presenta como un *collage* compuesto de diferentes tipos de texto y estilos de humor. En sus rutinas hay humor negro, absurdo, greguerías, surrealismo, juegos de palabras, chistes encadenados, canciones... Precisamente la inserción de números musicales en su espectáculo lo sitúa también dentro de la categoría del monólogo de música. Aunque en el monólogo de música

¹³ Opiniones de usuarios de *Atrápalo* sobre Luis Álvaro.

las canciones son «un recurso de ejemplificación y ampliación del monólogo cómico, más que un ente autónomo» (Martínez-Alés, 2016: 269), esto no sucede así en el caso de Luis Álvaro, porque, como veremos, los cambios de tema son constantes y es normal que, después de contar un chiste, sin existir siempre una vinculación temática, introduzca una canción, bien tocando el piano, bien la guitarra (esto es lo más habitual en los espectáculos de *stand-up*, puesto que los locales no suelen disponer de un piano). Como ejemplo, su colaboración en el programa *La Resistencia*¹⁴ en junio de 2019, donde el cómico dice que ha escrito un musical para la Gran Vía sobre un hombre que tiene un accidente y queda en coma. La canción en cuestión es la siguiente:

Al llegar a urgencias entendiste mal/No estoy en planta, estoy vegetal/Ya no puedo comer soy más centro de mesa/ Soy como una flor que se riega encima y se abona/Porque estoy en coma, estoy en coma/Estoy muerto en broma/No mandéis más flores a la habitación/Que no quiero competir por ser el centro de atención/Estoy en modo avión, estoy en modo ahorro/Esta habitación es un invernadero y yo soy una fresa/Estoy en coma y no paso hambre/Como por un tubo.... de goma/Pero no me entierren estando vegetal/Que me habrían sembrado y saldrá otro igual.

Las canciones de Luis Álvaro planean entre el humor cínico y el absurdo, el humor negro y el surrealista, construidas con juegos de palabras y a modo de chiste largo sobre un tema. Lo musical está tan presente en su espectáculo que puede plantarse en el escenario con un guitarrista y un violinista profesional para cantar una canción, como hizo en 2015 para el programa *Sopa de Gansos*¹⁵, o hacer un dueto para cantar *La balada de la paloma (que muere atragantada por un chicle)*¹⁶. En internet, incluso, podemos encontrar algún videoclip editado, como el de *La canción que Hitler habría enviado a Eurovisión*¹⁷, canción que, según explica él mismo — Luis Álvaro, no Hitler—, era el final de una grabación para Comedy Central, pero la directiva del canal decidió no incluirla porque podía traer «más problemas que alegrías». Posiblemente, ya que una canción sobre un tema más baladí, *Pelirrojos*¹⁸, en la que incluía chistes como «¿Qué es un pelirrojo? Es un alvino tinto», provocó que recibiera mensajes muy poco agradables de algún espectador. Pelirrojo, claro. Humor negro, humor absurdo y también sexual: en *¡Oh, mamá!*¹⁹ entona «Me crío soltera mi mamá gracias a un negocio liberal/Y escogió mi nombre estando con dos hombres: Luis delante y Álvaro detrás».

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=eOUe9v4YKk4>

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=HNTcDPqqRKg>

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=FhjTYRJvxHI>

¹⁷ https://www.youtube.com/watch?v=ekVRWoT_tls

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=bnUi71YHyb4>

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=dj6CtHrfsvE>

Lo musical en Luis Álvaro no solo está relacionado con incluir una canción en sus espectáculos, sino que también tiene que ver con la propia construcción del texto. Más de una vez se ha dicho que sus monólogos son un desconcierto, que no hay coherencia y que podrían describirse como una sucesión de chistes sin relación alguna entre ellos. Lo han definido incluso como «Maravilloso caos»²⁰. Nada más lejos. Es cierto que su discurso se estructura a partir de piezas cortas, como pequeñas pinceladas, pero enlazadas de forma rítmica: su *timing* tiene que ver con lo musical. A veces introduce un chiste como contraste del anterior, o engarza una secuencia de frases que mantienen un parecido formal. Por otro lado, él entiende el cambio de tema también como un momento cómico. El ritmo hace que el texto funcione, y esa estructura aparentemente caótica, esa intención, está desde el mismo título de sus monólogos: *Desorden puto vida mi un es*. Moldea los textos de forma casi musical: «[...]para mí solamente un bloque está acabado cuando... cuando siento que la canción funciona. Que lo cantas. Que lo dices y... suena bien. Tiene una melodía interna»²¹.

Luis Álvaro no es un consumidor de comedia *stand up*, opina²² que esta es demasiado cerebral y, por eso, se preocupa en hacer lo que a él realmente, como espectador, le gustaría ver. En una entrevista comenta:

En realidad, yo no soy fan de los monólogos, sino que gustaba más la comedia en el cine. Esa gente que hace referencia a Miguel Gila, por ejemplo, no lo entiendo. No me siento identificado con un humor hecho por un tío hablando. Luego si me he hecho fan de algunos cómicos de fuera y de dentro, pero no soy un fanático. Las influencias son más de cine y de música que de comedia en sí. Por ejemplo, grupos que me inspiran por su estética o su propuesta o directores como Luis Buñuel²³.

Con respecto al tipo de mensaje, el espectáculo de Luis Álvaro es el del monólogo de la línea o *onliner*. Su texto se construye encadenando y conectando aforismos, chistes breves, greguerías, comparaciones, etc. En varias entrevistas, Luis Álvaro ha comentado que, cuando empezó en la comedia y vio actuar a J. J. Vaquero, le suscitó envidia que hiciera chistes tan cortos y que la risa llegara enseguida: «Qué envidia, hace chistes cortos y acaba pronto». Por otro lado, afirma que «El tema del *onliner*, básicamente, no es una decisión. Estoy sujeto a mi dicción. Mi dicción es limitada y necesito acabar pronto las frases para no trabarme. No es elegido». Como

²⁰ Crítica de un espectador en Atrápalo.

²¹ <https://www.caninomag.es/entrevista-luis-alvaro-la-risa-no-amiguismos/>

²² Entrevista realizada por Alberto Olmos a Luis Álvaro en el V Congreso Nacional de Comedia celebrado en la UAM, 28-29 de marzo de 2019.

²³ <https://mijajadas.hoy.es/gente-cercana/noticias/201801/18/luis-alvaro-mordaza-comicos-20180118195250.html>

ya hemos señalado en otros trabajos (Navarro, 2017), estas construcciones se basan en una estructura de *set up + punch line*, es decir, la premisa crea un patrón y un contexto y en el remate se rompen las expectativas del receptor, produciendo la gracia. Se origina así un desplazamiento inesperado en la referencia para conseguir un efecto cómico, pero, evidentemente, para que eso ocurra el referente debe ser compartido por el emisor y los receptores. Por otro lado, estas construcciones también pueden construirse a partir de premisas absurdas o surrealistas que sitúan al receptor en un contexto imprevisible o impensable. Además, en el humor de Luis Álvaro también encontramos frases en las que la gracia no está en el mensaje, sino en su retórica: recurre a los juegos lingüísticos, las figuras y los tropos demostrando, en muchos casos, un gran dominio de la lengua.

Luis Álvaro intenta romper la cuarta pared al máximo y generar una experiencia tridimensional en la que el público sienta que el espectáculo puede cambiar en cualquier momento, en el que la tensión sea constante (reconoce que es admirador de Biosca, el Cómico Suicida). En este sentido, se define como un punk de la comedia:

El punk ¿qué es? Energía, diversión y protesta, en general. El punk también es una propuesta estética. Desorden. Imperfección. Y, sobre todo, libertad. Porque puedo meter alguna pulla, pero no necesito meter pullas todo el rato. Hago lo que quiero.

Creo que mi humor es muy visual. Creo imágenes, y eso me hace conectar mejor. Es todo lo contrario al fútbol. Es más eso que una cuestión de empatía o energía. Por eso intento compensarlo metiendo más energía en el escenario. Como sujetar una amapola con un guante de béisbol.

«Como sujetar una amapola con un guante de béisbol»: esta frase refleja muy bien el tipo de imágenes que es capaz de crear, entre las que encontramos

[...] greguerías («Una pinza es un pellizco portátil/Un anacardo es un cacahuete en posición fetal»), parte a veces de refranes, dichos, sentencias o frases hechas para darles la vuelta o modificar totalmente su significado («La energía no se crea ni se destruye, se transforma en facturas»), domina los juegos de palabras («Pasar el invierno en New Jersey y el verano en Bermudas»), juega con las onomatopeyas («Yo vuelo más seguro en un Boeing porque siento como que si cae rebota»), con los dobles sentidos («¿Tú ves porno subtítuloado o prefieres que se las coman dobladas?»), se nutre de leyendas urbanas y creencias populares («Si está vivo es pez, si está muerto es pescado. Es como el gato: si está vivo es gato y si está muerto es cerdo agridulce/ Los yonkis ponen ratones debajo de la almohada para que les traigan dientes») y, sobre todo, destaca en el ámbito del humor negro («El hombre inventó la rueda en el Neolítico y la silla en el Paralítico») (Navarro, 2017: 130-131).

Su puesta en escena tampoco pasa desapercibida: se mueve frenéticamente sin apenas mirar al público, se revuelve el pelo casi con movimientos coléricos y llega a contar los chistes con los ojos cerrados. La combinación de texto y puesta en escena hace que lo hayan descrito como:

Un Ramón Gómez de la Serna puesto de speed (“Un pelirrojo es un albino tinto”), Un Kaspar Hauser que acabase de aprender a hablar, un tren bala del autismo a la logolalia (“Las lesbianas suizas hacen la tijera y 99 cosas más”). Un Diógenes punk que pagara su odio por los hombres haciéndoles reír, un *outsider* en el centro del escenario (“El enano es la metadona del pedófilo”)²⁴.

Las opiniones del público²⁵ sobre su espectáculo, además de las que hemos mencionado antes, lo definen muy bien: «Hiperactividad. Hipercreatividad», «Comedia diferente y underground», «La comedia hecha Verbo», «Una ametralladora de chistes». Y nuestra favorita: «Actor de gran talento o... enfermo mental. Sea lo que sea, es original y muy bueno». Esta valoración sintetiza muy bien lo que transmite Luis Álvaro, porque, es cierto, la primera vez que uno asiste a su monólogo, atraviesa, durante los primeros minutos, un tiempo de incertidumbre: ¿Qué le ocurre? ¿Se ha tomado algo? ¿Qué está pasando? Pero, una vez que subes a bordo, ya es imposible bajar.

5. REMATE

El humor en nuestra cultura ha estado siempre muy presente. De hecho, la oferta de comedia, de espectáculos de humor, goza de buena salud: contamos con propuestas de todo tipo. Sin embargo, hablar de comedia *alternativa* y, sobre todo, de monólogo cómico *alternativo* es difícil. En primer lugar, porque lo *alternativo* es inherente a la comedia y, además, cuando lo *underground* tiene un determinado público, pasa a ser *mainstream*. Segundo, porque algunas de las propuestas consideradas *alternativas* en realidad cuentan ya con una lista considerable de precedentes que las alejan de lo novedoso, de lo experimental, de lo *underground*. Y tercero, porque el monólogo cómico se ha consolidado ya como un género bien definido y reconocible, por lo que ciertas propuestas que no cumplen con los rasgos básicos del *stand-up*, no pueden ser analizadas bajo esa perspectiva. Sin embargo, atendiendo a las diferentes teorías sobre el humor, a la definición del género y a la Retórica Cultural, sí podemos clasificar algunos *shows* de *stand up* como diferentes o *underground*.

²⁴ Crítica de David Leo García para *Le cool Madrid*, en <https://madrid.lecool.com/event/luis-alvaro/>

²⁵ Recogidas de Atrápalo.

En cualquier caso, el humor en nuestro país es peculiar. *Spain is different*. Quizá ese eslogan nos define más de lo que nos gustaría. El humor aparenta ser algo inseparable de nuestra cultura, pero, al contrario que los anglosajones, parece que siempre llegamos tarde. O, a lo mejor, es que no nos ponemos de acuerdo. Porque en lo que a comedia se refiere, tenemos todas las armas. Levántense del sofá de Ikea y vayan a una sala, club o bar «diferente». Asistan a la Misa Patológica, a *open mics*, al bar Jema, al espectáculo de Fernando Moraño, al Microteatro por dinero. Lancen unos tomates en la Sala Mirador, visiten la Chocita del Loro, enseñen los pezones en el espectáculo de Ignatius, sigan a Dani Alés en Instagram, conozcan a Susi Carmelo, y a Asaari Bibang... tenemos barra libre de humor. Y, sobre todo, cuando Luis Alvaro muera, sigan sus indicaciones: «Quiero que me entierren. Y como soy cómico, que me pongan: estoy sembrao».

BIBLIOGRAFÍA

- Albaladejo, Tomás (2009), «La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la Retórica cultural», *Castilla. Estudios de Literatura*, 0, pp. 1-26. Disponible en <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/1/1> (fecha de consulta: 20/08/2019).
- Albaladejo, Tomás (2013), «Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario», *Tonos Digital. Revista electrónica de Estudios Filológicos*, 25, pp. 1-21. Disponible en http://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-03-retorica_cultural.htm (fecha de consulta: 20/08/2019).
- Albaladejo, Tomás (2016), «Cultural Rhetoric. Foundations and perspectives», *Res Rhetorica*, 1, pp. 17-29. Disponible en <https://resrhetorica.com/index.php/RR/article/view/2016-1-2/0> (fecha de consulta: 20/08/2019).
- Barba, Andrés (2016), *La risa canibal. Humor, pensamiento cínico y poder*, Barcelona, Alpha Decay.
- Baudelaire, Charles (1988), *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor.
- Bergson, Henry (2016), *La Risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, introducción y traducción de Guillermo Graiño Ferrer, Madrid, Alianza Editorial.
- Billig, Michael (2005), *Laughter and Ridicule. Towards a Social Critique of Humour*, Sage Publications.
- Breton, André (1994), *Antología del humor negro*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- Costa, Jordi (2014), «El fenómeno Miguel Noguera pulveriza la mecánica del chiste», *El País*, disponible en https://elpais.com/cultura/2014/05/19/babelia/1400496926_728688.html (fecha de consulta: 02/09/2019).
- Costa, Jordi (2018), «Prólogo», *Una risa nueva. Posthumor, parodias, y otras mutaciones de la comedia*, Madrid, Lengua de Trapo, pp. 7-11.
- Domenech, Tony (2017), «La necesidad del villano», en Alés, Dani y Rosa M^a Navarro Romero (coords.), *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 203-214.
- Fernández Rodríguez, M^a Amelia y Rosa M^a Navarro (2018), «Hacia una Retórica Cultural del humor», *Actio Nova. Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada, Monográfico* 2, pp. 188-210. Disponible en <https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/view/10504> (fecha de consulta: 29/09/2019).
- Gervais, Mathew & David S. Wilson (2005), «The evolution and functions of laughter and humor: A synthetic approach», *Quarterly Review of Biology*, 80 (4), pp. 395-430. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/7259215_The_evolution_and_functions_of_laughter_and_humor_A_synthetic_approach (fecha de consulta: 03/10/2019).

- Gómez Alonso, Juan Carlos (2017), «Retórica y ética del monólogo cómico», en Alés, Dani y Rosa M^a Navarro Romero (coords.), *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 87-98.
- Gómez de la Serna, Ramón (1930), «Gravedad e importancia del humorismo», *Revista de Occidente*, 84, pp. 348-391.
- Gruner, Charles (1997), *The game of humor: A comprehensive theory of why we laugh*, New Brunswick, NJ: Transaction.
- Martínez-Alés García, Daniel (2016), *El monólogo cómico español como género autoficcional: apuntes para una Poética*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/671224/martinez_ales_garc%c3%ada_daniel_eduardo.pdf?sequence=1&isAllowed=y (fecha de consulta: 29/09/2019).
- McGraw, A. Peter & Caleb Warren (2010), «Benign Violations: Making Immoral Behavior Funny», *Psychological Science*, 21(8), pp. 1141-1149. Disponible en <https://ssrn.com/abstract=1592027> (fecha de consulta: 02/10/2019).
- Mingote, Antonio (1988), *Dos momentos del humor español*. Discurso de recepción en la Real Academia Española. Disponible en https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_de_ingreso_Antonio_Mingote.pdf (fecha de consulta: 20/09/2019).
- Navarro Romero, Rosa M^a (2017), «Si fuera oneliner sabría cómo titular esto. O, por lo menos, tendría gracia», en Alés, Dani y Rosa M^a Navarro Romero (coords.), *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 127-138.
- Nietzsche, Friedrich (2000), *El gay saber o Gaya ciencia*, edición y traducción de Luis Jiménez Moreno, Madrid, Espasa Calpe.
- Parkas, Víctor (2018), «El fin de la comedia», *Una risa nueva. Posthumor, parodias, y otras mutaciones de la comedia*, Madrid, Lengua de Trapo, pp. 245-257.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2017), «De lo simpático a lo patético: Leo Harlem e Ignatius Farray», en Alés, Dani y Rosa M^a Navarro Romero (coords.), *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 107-117.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2019), «Los cómicos invaden radios y televisiones: quién, cómo y por qué», *The Conversation*, en <https://theconversation.com/los-comicos-invaden-radios-y-televisiones-quien-como-y-por-que-120309> (fecha de consulta: 29/09/2019).
- Rodríguez Santos, José M^a (2017), «Imagen social e identidad en el monólogo cómico», *Actio Nova. Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada*, 1, pp. 51-68. DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2017.1> (fecha de consulta: 02/10/2019).
- Schopenhauer, Arthur (1996), *El mundo como voluntad y representación*, Barcelona, Planeta.