

Los monólogos. Algunas notas para su análisis

Heraclia Castellón Alcalá

IPFA Almería - UNED Lorca
heracliacastellon@gmail.com

Resumen

Este trabajo es un acercamiento a una forma discursiva de creciente difusión, los monólogos. Las cuestiones principales sobre las que se detiene giran en torno a algunos aspectos enunciativos, discursivos, o a los mecanismos humorísticos que presentan, junto con algunos otros vinculados a la perspectiva del análisis del discurso o la pragmática.

Los monólogos han gozado de una gran expansión en los años recientes desde el medio televisivo en el que surgieron. Sus precedentes proceden de las llamadas “comedias de pie” estadounidenses, *stand up comedies*, y presentan una serie de características que los conforman. Se trata de textos, generalmente breves, interpretados en un estudio televisivo, o en un escenario, en los que se presenta una visión humorística sobre variados aspectos (sociales, cotidianos...), dirigidos a una audiencia cercana, lo que hace que mantengan también en el medio televisivo la cálida inmediatez del teatro.

En los monólogos se van enlazando asuntos a partir de la vida cotidiana del monologuista, quien asume el papel individual anónimo que encarna un colectivo: ciudadano, novio, hijo, conductor, espectador, comprador, etc., es decir, un rol genérico desde el que construye su mofa, generalmente amable. Los asuntos en torno a los que se desarrolla el monólogo abarcan desde la casuística de la vida diaria, las cuestiones sentimentales, problemas no trascendentes de la sociedad moderna, relaciones familiares, etc., desde el prisma del análisis jocoso.

El humor es en ellos un mecanismo constructivo esencial, por lo que conviene atender al modo en que cumplen el principio pragmático de cooperación, o bien se apartan de él, como -desde la formulación inicial de la teoría de Grice-, se ha venido entendiendo que ocurre con los enunciados como bromas, ironías, las “transgresiones o lenguajes no serios” (Reyes). A partir de aquí, se consideran los trabajos recientes de Attardo, quien por su parte sostiene que las bromas y chistes, en tanto que se aceptan como tales, no “violan” el principio de cooperación.

Entre los fenómenos que se tienen en cuenta en este acercamiento está, por supuesto, su disposición estructural, compuesta a partir de hilvanar varias secuencias que se suceden, se yuxtaponen en una cadena cuyos integrantes superpuestos tienen un valor equivalente, semejante.

En su enunciación cabe apreciar, como es obvio, una serie de propiedades caracterizadoras. Es muy marcado el uso habitual de las formas del diálogo; es normal la inclusión de voces de otros enunciadores, a los que generalmente se les da réplica, en un breve intercambio de debate y controversia. Así se ha constatado - Reyes, Priego-Valverde- que ocurre en los textos humorísticos, en que el juego discursivo de confrontar distintas voces enunciativas es, de modo natural, un procedimiento para producir humor.

Todas las observaciones se basan en el análisis de monólogos extraídos de entre los emitidos en televisión, o bien accesibles en determinados portales específicos en internet.

Palabras clave: Géneros discursivos. Comunicación humorística.

Resumé

Ce travail est une approche vers une forme discursive très récente, les monologues. Les sujets qu'on envisage sont liés à quelques aspects énonciatifs, discursifs, et aux mécanismes de l'humour, ainsi comme d'autres points qui appartiennent à l'analyse du discours et à la pragmatique.

Les monologues ont récemment disposé d'une grande expansion du milieu télévisé où ils sont apparus. Leurs précédents se remontent aux appelées en anglais “*stand up comedies*” des États Unis, et ils présentent une série de traits caractéristiques. Il s'agit de textes, en général brefs, joués sur un plateau de télévision, ou sur la scène d'un théâtre, où on présente une vision humoristique sur quelques aspects variés (sociaux, quotidiens...) adressés vers une audience proche, ce qui fait qu'ils gardent, même au milieu télévisé, la chaleur et la proximité du théâtre.

Les sujets se lient à partir de la vie journalière du monologuiste, qui prend un rôle individuel anonyme pour représenter un collectif: citoyen, fiancé, fils, conducteur, spectateur, acheteur, etc., c'est à dire, un rôle générique d'où il déroule la plaisanterie, en général aimable. Les sujets qu'on met en considération

vont des affaires de la vie de chaque jour, des questions sentimentales, aux problèmes pas graves de la société moderne, les rapports familiaux, etc. tout vu de l'angle de l'analyse plaisantin.

L'humour en est un composant essentiel, c'est pour cela qu'il faut considérer la façon comme ils accomplissent le principe pragmatique de coopération, ou bien ils s'y éloignent. Comment après la théorie de Grice on a estimé que c'était le cas des blagues, des ironies, des "transgressions ou langages pas sérieux" (Reyes). À partir de là, on tient compte des derniers articles d'Attardo, lequel soutient que les plaisanteries et les blagues, en se prenant comme telles, ne désoberaient pas le principe de coopération.

Parmi les phénomènes qui sont inclus dans cette approche on trouve bien sûr leur disposition structurale, faite à partir d'intégrer différentes séquences qui se suivent, en faisant une chaîne dont éléments superposés ont une valeur semblable.

Il y a évidemment une série de traits rélevants au niveau énonciatif. Il est très signalé l'usage habituel des formes du dialogue; c'est normal l'inclusion des voix d'autres énonciateurs, auxquels en général on leur répond, dans un court échange de débat et controverse. On a constaté –Reyes, Priego-Valverde- que cela caractérise aux textes humoristiques, dont le jeu discursif de confronter des voix est un procédé pour produire l'humour.

Toutes les remarques sont basées sur l'analyse des monologues télévisés, ou bien des textes accessibles dans certains webs .

Mots clé: Genres discursifs. Communication humoristique. Analyse du discours.

Abstract

This paper is an approach to a discursive product with growing success, monologues. Some speech and discursive aspects are here considered, as well as humour mechanisms they present, and discourse analysis and pragmatics topics.

Monologues have been expanded in recent years from their tv appearance . Their origins come from *stand up comedies* in the US: they are texts -usually short- played on tv or on a stage , which contain a humour vision about different items (social, daily...), and their target is a close audience, which makes them so lively as theater shows.

Topics are being treated since the ordinary speaker's life; at the monologues, the showman adopts the individual anonymous profile that represents a certain community: citizen, boy friend, son, driver, viewer, buyer, etc, in other words, a generic role from which he builds his joke, usually a kind one. Topics that monologue deals with go from day life questions, the sentimental subjects, modern way of life problems, family relationship, etc, seen with a mocking vision.

Humour is here a key mechanism to build the monologue, that's why it should be studied if monologues fulfill Grice's Cooperative Principles (CP), or they don't. In fact, it has been said that in texts like jokes, ironic sentences, etc. the CP don't work (Reyes). But now recent Attardo's articles sustain that texts such as jokes convey information through their presuppositional basis, rather than their illocutionary value, through metamesages and suppressions of the violation.

A feature that is included in this paper indeed is the structural disposition, made by accumulating successive sketches, creating a chain which components have a similar value.

A range of essential peculiarities can be recognized in the way monologues are produced. Dialogue forms use is very relevant; several voices are included, and they have an answer, in a controversial exchange and debate. That's what some papers –Reyes, Priego-Valverde- have underlined that it happens in humour texts, where different speakers' voices are showed arguing in order to produce fun effects.

The whole remarks here presented are based in monologues coming from TV programs, or either available in some specific web sites.

Key words: Discourse genres . Humour communication. Discourse Analysis.

Tabla de contenidos

1. Introducción. Antecedentes
2. Disposición y elementos
3. El humor y el discurso
4. Otros rasgos expresivos
5. Referencias bibliográficas

1. Introducción. Antecedentes

Los monólogos constituyen un tipo de espectáculo de humor, primordialmente televisivo, que viene gozando desde hace algunos años de una gran aceptación, con preferencia entre espectadores jóvenes, como suelen serlo también quienes en ellos aparecen. Es pues un género relativamente reciente en nuestra televisión, y de ella se ha extendido a otros espacios escénicos, como teatros -más bien pequeños teatros-, pubs, y también en los distintos espacios de internet. Su público, al menos el inicial, suele ser también relativamente joven, un público de jóvenes adultos.

Entre ambos, monologuista y público, ha de establecerse una sintonía de entendimiento y camaradería, una atmósfera informal de compañeros; el enunciador se dirige a su audiencia como lo hace a un grupo de amigos, de “colegas”, a los que tutea. Se van enlazando asuntos a partir de la vida cotidiana del monologuista, que asume el papel individual anónimo que encarna un colectivo: ciudadano, novio, hijo, conductor, espectador, comprador, etc. es decir, un rol genérico desde el que construye su mofa, generalmente amable, no hiriente en exceso. Los asuntos en torno a los que gira el monólogo abarcan la casuística de la vida diaria, las cuestiones sentimentales, problemas no trascendentes de la sociedad moderna, relaciones familiares, etc., desde el prisma del análisis jocoso. Suele empezar tratando alguna anécdota concreta, y a partir de ahí, se analiza el hecho, la situación, se glosan las actitudes de los citados, se valoran las situaciones.

En una página de internet sobre los monólogos, <http://www.elclubde lacomedia.com/>, al hablar del origen o punto de referencia para su desarrollo en España, se menciona a un cómico norteamericano, Jerry Seinfeld, como número uno de la *stand-up comedy*, que hace una “*reflexión cómica de la realidad, vista con distancia, [que] provoca la identificación y con ella la carcajada del público presente*”. Para explicar el surgimiento del club de la comedia, sus responsables se remontan a los precedentes no muy lejanos de EEUU:

“Hablar de ‘El Club de la Comedia’ supone hablar de la stand-up comedy, o comedia de pie, género de entretenimiento muy popular en Estados Unidos. Se suele ver en clubs nocturnos y cafés, donde el cómico, subido a un pequeño estrado, sentado en un taburete y con un micrófono en la mano, hace reír al público con un humor basado en el lenguaje y la gestualidad. Tradicionalmente, una noche en un club de comedia cuenta con la actuación de tres cómicos, que interpretan un monólogo cada uno, de unos diez, veinte y cincuenta minutos de duración respectivamente. Empieza el menos popular y acaba la estrella de la noche, el headliner. También es bastante frecuente ver actuaciones de este tipo en diferentes programas, o en espacios de televisión especializados en este género”.

Como magisterio más cercano reconocen, “*en alguna medida*”, la figura genial del humorista Miguel Gila, y del actor Pepe Rubianes, si bien encuentran muy escasos los antecedentes españoles para este género.

La mayoría de los textos de los monólogos recogidos se han obtenido en páginas de internet, sobre todo en las dos citadas en la bibliografía. En ellas, a veces se informa del monologuista, y otras no se indica su nombre, por lo que aquí no se puede citar a quién atribuirlo. Ésa es la razón de que sólo podamos conocer el título del monólogo.

Se entienden los monólogos, pues, como productos de ficción que se presentan oralmente a un público para su entretenimiento, por lo que, al igual que en la comunicación literaria, lo que aparecen no son actos de habla en sentido estricto, sino (Escandell Vidal 1993: 241) “*representaciones de actos de habla, no hay más que imitaciones de actos ilocutivos*”, y por esa razón no hay que aplicarles los criterios de verdad habituales.

A partir de ese distanciamiento de las pautas establecidas en la comunicación usual, se interpretan textos como el de este monólogo:

A mí Jesucristo es un tipo que me cae bien. Eso sí, con unas pintas que vaya, que te dan ganas de decirle:

- Aféitate, hazte una coleta, Jesu, tío.

Pero eso de que lo crucificaran estuvo muy mal. Dios no tenía que haberlo permitido; con que le hubiera quitado tres o cuatro superpoderes, hubiera valido.

Lecciones de historia, Dani Mateo

2. Disposición y elementos

Para reconocer lo que caracteriza a los monólogos, recordemos que Isenberg se refiere precisamente a la dicotomía monólogo / diálogo para justificar las diferencias en sus propiedades esenciales, en la planificación de sus secuencias textuales. (1987: 103): Calsamiglia y Tusón, al ocuparse (2001: 41) de las prácticas discursivas orales en las que una persona se dirige a una audiencia pública, colectiva, hablan de eventos comunicativos básicamente monogestionados, en los que la persona que habla tiene, en principio, gran control sobre lo que dice y cómo lo dice; sin embargo, advierten que aún así este evento monogestionado no deja de ser interactivo, y es fundamental estar pendiente de las reacciones de la audiencia.

Por su intención cómica, los monólogos se erigen, como simulacros de las formas básicas de los distintos textos, las cuales aparecen combinadas: argumentación, exposición, descripción, narración y diálogo. El marco estructural en que se instalan responde a dos modelos básicos: por un lado, a partir de supuestas experiencias vividas, de anécdotas y peripecias del monologuista, el texto va desgranando los comentarios – más o menos ácidos o amables- que su autor hace, va glosando los sucesos o situaciones presentadas. Por otro lado, el monólogo puede aparecer directamente como una disertación sobre numerosas cuestiones que merecen la atención del autor, sobre las que irá también formulando su punto de vista, como pretexto para la hilaridad, como el siguiente ejemplo con el que se inicia el monólogo:

¿Saben quién es para mí el tío que más daño ha hecho en el mundo a las parejas? El señor Erasmus. Sí, el cabrón este que en cuanto ve que te echas novia, va y le da una beca para que se vaya a estudiar al extranjero. ¡Qué manía de irse a estudiar fuera!

Erasmus, anónimo en El club de la comedia

Buenas noches.

Bueno, yo nunca he creído en la existencia de los milagros, pero hay algunos hechos que me han llevado a replantearme la posibilidad de que existan. Tales hechos son : uno, la existencia de Brad Pitt; y otro, que mi amiga Pili tiene novio

Monólogo de Blanca Romero en *El club de Flo*, La sexta

La transición de un asunto a otro es muy rápida, circunstancia obligada dada la brevedad del formato. Es convención del género la agilidad en el cambio de tema, en la fluidez en el cambio de asuntos. El discurso en su conjunto está integrado por la yuxtaposición de secuencias equivalentes de contenido; son como los eslabones de una cadena, que se suceden y se van ensartando. Cada secuencia estructural puede tener un tema, un tópico, y la sucesión de todos ellos es lo que constituye el monólogo, hilvanados mínimamente con las fórmulas textuales de inicio, transición, o cierre. O bien hay un tema global del monólogo, que se va desglosando en subtemas a lo largo de las distintas secuencias. En el primer caso, esto es, cuando el monólogo va “saltando” de un asunto a otro, los receptores aceptan esta “dispersión” del contenido sin dificultad; no se trata aquí de profundizar con rigor en un asunto, sino de presentar una serie de bromas más o menos afortunadas. La falta de continuidad no impide la comprensión del texto, sino que se asume que la variedad de contenido es rasgo del género, que los receptores aceptan implícitamente.

A tenor de las unidades de la conversación que Antonio Hidalgo (Hidalgo Navarro 2007: 3365-3366) establece (intervención, acto y subacto), la estructura global modular del monólogo equivaldría a la *intervención*, a la que se van añadiendo secuencias (“*actos*” y “*subactos*”).

Las modalidades enunciativas que se emplean son fundamentalmente la asertiva y la valorativa. Tanto una como otra llevan al extremo lo enunciado; lo que se asevera se lleva al terreno de lo hiperbólico:

Cuando nos ponemos al volante nos transformamos. Sufrimos una metamorfosis inversa a la de las mariposas: nos convertimos en capullos. Pero eso no es del todo cierto. Hay casos en que los conductores nos volvemos agresivos antes de entrar en el coche.

El mundo de los conductores y de los coches

Hasta ahora pensaba que la peor frase que te puede decir una tía es:

-Tenemos que hablar....

Pero no, la peor frase que te pueden decir es:

-Yo también te quiero..., pero sólo como amigo.

Ella te quiere como amigo. Pablo Motos

Es muy marcado el uso habitual de las formas del diálogo; se tiende a la inclusión de voces de otros enunciadores, a los que generalmente se les da réplica, en un breve intercambio de debate y controversia:

¿Han pensado alguna vez por qué los niños hacen tantas preguntas? Verán, el niño llega y te dice:

- Papá, ¿me compras un "teletubie"?

- No hay "teletubie".

La has fastidiado, porque ahí empieza ya su táctica.

- Papá, papá, ¿por qué el mar es azul?

- Pues mira hijo, el mar es azul porque se refleja el cielo.

- Ah... Y papá, papá, ¿por qué el cielo es azul?

- Pues mira, hijo, el cielo es azul porque... porque...son cosas de la estratosfera.
- Papá, papá, ¿qué es la estratosfera?
- Pues mira hijo, qué es la... o sea, ¿me estás preguntando que qué es la estratosfera?
- ¡Yo no sé qué os enseñan ahora en el colegio, hombre! Anda, anda, toma mil pesetas y cómprate el "teletubie" ese.

Las preguntas de los niños . Manel Fuentes

O bien se reproduce un diálogo determinado para exponer algún asunto del que la secuencia dialogal forma parte, en el que se integra junto a otras secuencias:

Cuando tu novia se ha ido con una beca Erasmus, las conversaciones [telefónicas] con ella son muy dolorosas. Porque hay un ligero contraste; ella no para de contarte cosas superemocionantes:

- Pues ayer estuve en la segunda piscina más grande del mundo.

Y tú:

- Pues... yo... no. Yo quedé con Emiliano.
- Y entre todos los chicos me tiraron desde el trampolín, ¡más brutos!

Y aquí ya te cabreas:

- ¿Ah, sí? Pues ¿te acuerdas de que, cuando te fuiste, Emiliano sólo llegaba a la 'ñ'? Pues ahora ya dice el alfabeto entero con eructos. ¡Ése sí que es bruto!

Erasmus, en El club de la comedia

La aparición de varios enunciadores es sin duda una operación discursiva prototípica de los textos humorísticos. Graciela Reyes (1990: 142), de hecho, afirma que la intención irónica, para ser reconocida por el interlocutor, debe ser ostensiblemente polifónica.

Como forma de discurso, se puede relacionar con el género llamado en la tradición retórica "epidíctico", del cual Perelman (1989: 95) explica que se daba con un orador solitario, que se contentaba con hacer circular su composición, sobre temas de los que no sacaba ninguna consecuencia práctica; los oyentes sólo desempeñaban el papel de espectadores. Dichos discursos constituían una atracción destacada en las fiestas. Los teóricos de la retórica lo hacen depender más de la literatura que de la argumentación. El orador procura crear una comunión en torno a ciertos valores reconocidos por el auditorio, sirviéndose de los medios de que dispone la retórica para amplificar y valorar:

Este es un día triste, pero alguna vez tenía que llegar... ¡No quedan temas para los monólogos!... ¡Los han hecho ya todos!... Así que les voy a hablar de los monólogos y este será el último de la historia... Es una pena, pero lo bueno de que se hayan acabado es que el coleccionable saldrá muy pronto... "Monólogos del Mundo"... Con el primer fascículo "Monólogos de Gila", de regalo "Monólogos populares Bosquimanos" y la primera pieza del micrófono.

Pero por favor, no me lloren por el fin de los monólogos... No me digan que no se veía venir... ¿No?... ¿Ni siquiera cuando vieron a Urdaci haciendo monólogos vieron que el fin estaba cerca?... ¡Vamos hombre!... ¡Si estaba cantado!... ¡¡Era como las señales del apocalipsis!!...

Monólogo sobre los monólogos, Petronio

Los tipos de textos que se presentan en los monólogos son expositivos, o expositivo-descriptivos, y argumentativos, entre los que se intercalan, como se ha visto, fragmentos

dialogados o bien narrativos, incorporados y supeditados al rango general del texto expositivo o argumentativo. Se trata de presentar de un modo chusco, mordaz, alguna cuestión de la vida cotidiana, que se plantea para subvertirla a través del humor. Se abordan así las opiniones generales aceptadas, las creencias, los conocimientos, las costumbres. Véanse si no los asuntos que ocupan los siguientes monólogos tal como reflejan sus títulos: *Lecciones de historia*, *Tengo un amigo tuno*, *Los juguetes de playa*. Se les da la vuelta, se los contempla desde la perspectiva de la sorna, para convertirlos en motivos cómicos en los que se van insertando agudezas y chistes.

3 El humor y el discurso

Al tratar del carácter discursivo de los monólogos, destaca en un primer momento su intención humorística. Para entender este tipo de textos, los textos humorísticos, algunos autores han formulado algunas explicaciones acerca de su carácter específico; hemos por tanto de referirnos a lo que Graciela Reyes denominaba como “*transgresiones y lenguajes no serios*” (1990: 72): “*Hablar irónicamente, ..., inventar diálogos posibles y, en general, ‘no hablar en serio’, son actividades que parecen desafiar las normas de cooperación lingüística, pero que realmente las presuponen y refuerzan*”. Este tipo de mensajes exigen la participación intelectual y emocional del lector y oyente. Para explicarlos, Reyes remite a un tipo de violación de las máximas que Grice denomina *flouting*: “*el hablante ‘se burla’ de la máxima usando, por ejemplo, expresiones figuradas. Así por ejemplo la violación deliberada de la máxima de cualidad da lugar a la metáfora, la ironía, la hipérbole*”.

El mecanismo al que responden íntegramente los monólogos es al de la construcción irónica del contenido. Elegir la ironía como vector discursivo produce una intensificación de las relaciones entre los interlocutores, según Booth; el empleo de la ironía como pauta relevante en el mensaje permite (1986: 57) que se estreche la vinculación entre el autor y el destinatario del texto: “*La emoción dominante al leer ironías estables suele ser la de un encuentro, un hallazgo y una comunión con espíritus afines*”. Cita Booth la afirmación de Kierkegaard en su trabajo sobre la ironía¹ de que la ironía “*mira por encima del hombro, por así decirlo, al habla normal y corriente que todos pueden entender de inmediato; viaja de riguroso incógnito... Se da principalmente en los círculos superiores*”.

Lo irónico requiere un receptor más dinámico y comprometido (Booth 1986: 75), más activo a la hora de interpretar e mensaje, de descubrir su coherencia. A ese mecanismo discursivo de la ironía responden ejemplos de monólogos como el siguiente:

*Los romanos se despistaron y entonces entraron unas tribus del norte de Europa, con pinta de grupos heavy, muy bastos. Hubo uno, Atila, del que decían que por donde él pasaba no volvía a crecer la hierba. ¡Lo que debía fumar el tío ese, que no se ponen de acuerdo en si era mongol o si iba con el globazo todo el día!
Atila aquí no llegó, por lo menos hasta al descampado de detrás de mi bloque, que menudo está de hierba.*

Lecciones de historia, Dani Mateo

¹ El ensayo de Kierkegaard que Booth menciona es “*El concepto de ironía, con especial referencia a Sócrates*”. Ahí sostiene el filósofo que “en una tertulia de ironistas hay tanta unidad social como honradez en una banda de ladrones”.

Algunos artículos abordan el estudio del humor a partir del enfoque pragmático, como los del profesor Attardo . Attardo sostiene que pese a que los enunciados humorísticos incumplen las máximas del principio de cooperación de Grice, gozan sin embargo de valor comunicativo: “*Jokes are Cooperative-Principle-violating texts, and yet they are found to convey information*” (Attardo 1993: 541). Attardo se ha manifestado contrario a la teoría de Grice y de los autores posteriores que entienden que los chistes, o los enunciados irónicos, tienen que relacionarse con violaciones de las máximas de la cooperación; para él, estos mensajes no suponen realmente una violación de las máximas de cooperación (1993: 544). Según Attardo, para que un texto humorístico transmita información, en tanto que textos de ‘no buena fe’, hay que tener en cuenta la base de presuposiciones -aunque esto no es exclusivo de los textos humorísticos-, los metamensajes y la eliminación por el receptor de la violación. Considera Attardo (1993: 553) que un texto humorístico contiene un metamensaje:

Interaction in which the joke text is produced. By uttering a joke, say at a social gathering, one not only expresses the metamessage ‘this is play’ (regardless of explicitly doing so), but also a number of inferences can be drawn: thus ‘this is play’ implies ‘I think it is appropriate to joke here, now, about this subject’, ‘I am in the mood to joke’, etc. Thus, the utterance of a joke will inform its audience about the teller, his/her perception of the context, etc.

En cuanto a la última circunstancia, la de que el oyente parta de aceptar que no se da violación, que se ha suprimido la violación, Attardo indica que entonces el oyente estima que con el texto humorístico se recuperan implicaturas e inferencias que normalmente están suspendidas:

If the hearer decides that the violation of the maxims is non existent, the text reactivates all of its inferences; in addition, the hearer can infer that the speaker was trying to be indirect, to ‘sneak one by him/her’, and behave accordingly. In other words, by taking the joke seriously the hearer decides that all the inferences and implicatures that would normally have been suspended in the joke are active

En los guiones de los monólogos, el humor procede del análisis irónico, cómico, que se hace sobre la realidad, los usos y costumbres, las actitudes, etc., no tanto por presentar situaciones en sí mismas risibles, insólitas o hilarantes; por el contrario, es la reflexión que se hace sobre ello lo que conlleva la comicidad:

A Dios le pasa lo que a todas las buenas personas, da la mano y le cogen el brazo. Ahí están los babilonios, se ponen a construir la torre de Babel para ponerse al nivel de Dios. ¿Pero qué falta de respeto es ésa? Ya lo dice el refrán: "Cada uno en su casa, y Dios en la de todos" ¡Y no al revés!

Claro, Dios se enfadó:

- Por vuestra ambición os condeno a que a partir de ahora, si queréis entenderos, os tendréis que dejar el sueldo en fascículos para aprender idiomas. Eso sí, con el número uno, recibiréis las tapas de regalo.

¡Y es que hasta enfadado era buena gente!

Acerca de Dios, Enrique San Francisco

En textos como el del ejemplo precedente, el humor se produce por asociar elementos que producen asombro, extrañeza, que corresponden a esferas alejadas entre sí. En general, entre los monólogos que se emiten en televisión, lo que predomina es un humor más bien inofensivo, amable, más que de tipo ácido o sarcástico.

4 Otros rasgos expresivos

Junto a la ironía, la hipérbole es otra de las claves constructivas de los monólogos, al igual que metáforas, juegos de palabras y dobles sentidos. Así se puede ver en los siguientes monólogos:

Para hacer monólogos es imprescindible una banqueta lo más incómoda posible. Es importante que sea de diseño, pero de diseño cabrón... Ha de ser la silla que habría diseñado el Marqués de Sade en un día malo... No se puede hacer un monólogo si estás cómodo porque el público está pensando "yo en una butaca de mierda y el cabrón este tiene mejor sofá que el de mi casa"... La silla ha de ser alta, incómoda, fea y un poco peligrosa... ¡Vamos, como Rossy de Palma, pero en silla!...

Monólogo sobre los monólogos, Petronio

Reyes ha habido toda la vida, de siempre, menos en la prehistoria. Bueno, en la prehistoria había uno que se llamaba Tiranosaurus, Tiranosaurus Rex. La diferencia es que en vez de salir en la tele por Navidad, o de ir en moto, éste si te pillaba despistado de un bocado te arrancaba la cabeza. Eso que hemos ganado. Por eso todos los diplodocus eran republicanos. ¡Así les fue! [...]

Los egipcios son los descubridores de los deportes de riesgo. Moisés, por ejemplo, era muy aficionado al rafting, y al surfing. El mismo Dios le regaló dos tablas, dedicadas.

Lecciones de historia, Dani Mateo

Es especialmente efectiva para la intención humorística la inadecuación expresiva, es decir, el deliberado desajuste del registro expresivo que se supone que se acomoda al asunto que se aborda; la aparición del registro coloquial en medio de un asunto histórico, filosófico, científico, etc, conlleva el efecto humorístico :

Dios tenía un sentido del humor tremendo. Un día habló con Noé y le dijo:

-Oye, construye una barca, que voy a inundar todo esto.

Y Noé se lo creyó, y se puso a construir un barco en medio del desierto. Que no veas el cachondeo de los vecinos:

-Pero, Noé, ¿tú estás tonto? ¡Si aquí no hay playa! ¿Quién te crees que eres? ¿Chanquete?

Acerca de Dios, Enrique San Francisco

En todo momento, a lo largo del monólogo, se hace patente la interpelación a la audiencia. Perelman (Perelman y Olbrechts-Tyteca 1989: 282) recuerda que, en determinados procedimientos retóricos tradicionales como las denominadas "figuras de comunión", el orador se esfuerza por crear o confirmar la comunión con el auditorio. Entre ellas están el apóstrofe, la interrogación retórica, o también el enálage de la persona, en el que se reemplaza "yo" o "él" por "tú" para que el oyente se vea en medio

de lo presentado. No es por tanto en absoluto extraño que el monologuista recurra a la segunda persona para verter sus comentarios.

Un elemento determinante en el éxito que el monólogo puede obtener estriba por supuesto en la puesta en escena, en la actuación que lleve a cabo el monologuista. Aparte del propio texto, del guion del monólogo, esta fase final corresponde a lo que en la retórica tradicional se consideraba la *pronuntiatio* o *actio* de la oratoria.

La escenografía estándar con que los monólogos suelen aparecer parte de focalizar al monologuista en medio del escenario, generalmente iluminado con un cañón de luz; no se recurre a otros medios de apoyo, sino al de un breve acompañamiento musical de refuerzo, o demarcativo. El vestuario responde también a la sobriedad y sencillez; nada es aparatoso ni llamativo. El interés debe centrarse expresamente en el monólogo, en su contenido y en la habilidad del monologuista para ejecutarlo. No hay despliegue de recursos televisivos, ni escenográficos; el vestuario tampoco hace alardes, no hay movimientos en el escenario. Se puede apreciar que la atención está centrada sobre el cómico que desgrana el monólogo, y en ello se puede reconocer el origen del entorno en que los actuales monólogos encuentran su referente: el de los locales de espectáculos, donde un humorista desarrollaba su actuación, con sobriedad de medios, sin grandes parafernalias. Se mantiene en ese estilo, aun al pasar al formato televisivo. También por mantenerse cercano a su forma original es habitual que la presencia del público sea característica, y que el monologuista se dirija más a ese público del estudio que a la audiencia televisiva, que es más bien un público “indirecto”; el monólogo parece requerir el contacto, la proximidad entre el que lo presenta y unos receptores presentes, un público que reacciona, y con el que puede interactuar, cuyas reacciones le llegan de inmediato. Tiene en esto la calidez, el latido del teatro.

Este diseño escenográfico se mantiene más o menos constante; es, como ya se ha dicho, lo relativo a la *actio* de la retórica clásica, a la puesta en escena. Apuntan Calsamiglia y Tusón 2001: 48 que en ella se llegan a considerar elementos proxémicos o espaciales, cinésicos, y por supuesto los puramente vocales. Sobre este último componente, señalan estas autoras algo que también es aplicable a bastantes de los monólogos, como es el predominio en el uso público de la voz masculina, grave, más valorada que la voz aguda; subrayan estas especialistas que ha sido la voz grave, típicamente masculina, la que en la historia ha ocupado los espacios sociales públicos.

Últimamente los científicos tienen acojonado al mundo con el agujero negro. ¿Por qué? Si es algo abstracto, ¿cómo sabes que es negro? Si se traga todo podemos llamarle “agujero hijo de puta”. Aunque mejor no demos ideas, porque son capaces de llamarlo “agujero hijo de puta negro”.

¿Por qué todo lo negro es malo?

Referencias bibliográficas

- Attardo, Salvatore. (1993). «Violation of conversational maxims and cooperation: The case of jokes». En *Journal of Pragmatics* 19. North-Holland, págs. 537-558.
- Booth, Wayne C. (1986). *Retórica de la ironía*. Taurus. Madrid. Trad. Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito.

- Calsamiglia Blancafort, Helena y Amparo Tusón Valls. (2001). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona. Ariel Lingüística.
- Escandell Vidal, María Victoria (1993). *Introducción a la pragmática*. Barcelona. Anthropos.
- Hidalgo Navarro, Antonio (2007). «Las unidades de la conversación. *Acto y subacto* como segmentos menores del análisis». En *Actas del VI Congreso de Lingüística General, III. Santiago de Compostela*. Arco Libros, Madrid, 3365 – 3380.
- Isenberg, Horst. (1987). «Cuestiones fundamentales de tipología textual», en *Lingüística del texto*, págs. 95 – 129, Madrid. Arco Libros . Trad. Luis Acosta.
- Perelman, Chaïm. y Lucie Olbrechts-Tyteca (1989). *Tratado de la argumentación*. Madrid. Gredos.
- Reyes, Graciela. (1990). *La pragmática lingüística*. Barcelona. Montesinos.
- Van Dijk, Téun. (1984). *Texto y contexto*. 2ª edición. Madrid. Cátedra.

Portales de internet:

<http://www.elalmanaque.com/humor/comedia.htm>

<http://www.elclubdelacomedia.com>