

El corpus FEMMES.UP: análisis pragmático de los estilos humorísticos en la comedia femenina

Esther Linares Bernabéu¹

Recibido: 27 de enero de 2022 / Aceptado: 13 de junio de 2023

Resumen. El presente estudio parte 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. Hemos analizado el corpus FEMMES-UP, que recoge un total de 15 monólogos humorísticos representados por 15 cómicas españolas. En concreto, cada una de las 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. Así pues, el corpus FEMMES-UP consta de 504, lo cual supone un total de 805 minutos y 97.749 palabras. Nuestros resultados revelan que 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.

Palabras clave: FEMMES.UP, monólogo cómico, estilo humorístico, marcas e indicadores.

[en] The FEMMES.UP corpus: a pragmatic analysis of humorous styles in female stand-up comedy

Abstract. The present study is based on the classification of styles proposed in the *Humor Styles Questionnaire* (Martin, et al. 2003). Taking a corpus of stand-up comedy performances, the analysis of the markers used in these examples of humorous discourse aims to reveal which humorous styles are adopted by comedians in performances, and what relationships these comedians have with their own speech styles and communicative intentions. The FEMMES-UP corpus comprises 15 humorous monologues performed by 15 Spanish female comedians. Each performance has been transcribed and divided into humorous sequences, a humorous sequence understood as a series of interventions on a given topic that are interrupted by laughter, applause, and even comments from the audience. In this way, FEMMES-UP yields 504 sequences, amounting to 805 minutes of comedy and 97,749 words. The findings show how female comedians make use of a variety of different humour markers, and distinctive comedic styles, as discursive tactics to represent their intentions as speakers.

Keywords: FEMMES.UP, stand-up comedy, humorous style, markers.

Sumario: 1. Introducción. 2. Marco teórico. 2.1. Estilos humorísticos. 2.2. El humor subversivo como tipo de humor en la comedia femenina. 2.3. Propuesta taxonómica de las funciones del humor subversivo feminista en el monólogo cómico. 3. Metodología. 4. Resultados. 4.1. Análisis cuantitativo de los efectos del humor subversivo en FEMMES.UP. 4.2. Análisis cualitativo de los estilos humorísticos. 4.2.1. Estilo humorístico afiliativo. 4.2.2. Estilo humorístico autodescalificativo. 4.2.3. Estilo humorístico agresivo. 4.2.4. Función reafirmativa. 5. Conclusiones. Agradecimientos. Referencias.

Cómo citar: Linares Bernabéu, E. (2023). El corpus FEMMES.UP: análisis pragmático de los estilos humorísticos en la comedia femenina, *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 96, 89-99. <https://dx.doi.org/10.5209/clac.91593>

1. Introducción

El monólogo humorístico es el ejemplo más claro de humor planificado en el que las cómicas pueden plasmar su identidad al seleccionar un determinado estilo cómico y abordar temas que implican una perspectiva de género. En este sentido, la presente investigación examina el humor subversivo y la identidad de género femenina de 15 cómicas españolas para observar cómo construyen el género a través de su estilo humorístico.

¹ IULMA- Universidad de Valencia.
Correo electrónico: Esther.Linares@uv.es
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7862-9840>

No cabe duda de que 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. En este sentido, sostenemos la hipótesis de que las humoristas construyen y deconstruyen su identidad de género por medio de una serie de patrones actitudinales y lingüísticos, ello se verá reflejado tanto en el tipo de humor que emplea como en su estilo humorístico.

De hecho, 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 aras de cumplir con nuestros objetivos de partida y responder a nuestra hipótesis inicial, en lo que sigue realizaremos una revisión de las teorías y conceptos más relevantes entorno a los estilos humorísticos y las funciones para el humor subversivo (epígrafe 2), seguidamente presentaremos el corpus FEMMES.UP, así como el proceso de compilación y análisis que hemos realizado sobre el mismo (epígrafe 3). A continuación, en el epígrafe 4 comentaremos algunos de los resultados cuantitativos y cualitativos más relevantes sobre el uso de los diferentes estilos humorísticos que emplean las cómicas españolas y, por último, el epígrafe 5 recoge las principales conclusiones extraídas de este estudio y sugerencias para posibles trabajos futuros.

2. Marco teórico

2.1. 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. Asimismo, 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.

Por otro lado, 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. Además, de acuerdo con Kotthoff (2006), este tipo de humor también contribuye en la creación de lazos de solidaridad, ya que bromear a costa de uno mismo enfatiza las similitudes, la igualdad y los lazos sociales (Kotthoff, 2006, p.15). 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. De hecho, en Linares Bernabéu (2021) identificamos una variedad de funciones en la autocritica 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, p.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, p.12; Gilbert, 2004, p.178).
- Refuerzo de los lazos sociales: es muy frecuente que las cómicas hagan autocritica 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, p.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).

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. En esta línea, 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



Figura 1. 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, p. 34). En concreto, trataremos los estilos humorísticos cuando analicemos el autohumor en y durante el análisis de las estrategias retórico-pragmáticas que se emplean en el monólogo humorístico subversivo. 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.

2.2. El humor subversivo como tipo de humor en la comedia femenina

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, 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, p.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, p. 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.²

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, p. 309). De acuerdo con Holmes y Marra (2002, p. 65), este tipo de humor está a la disposición de los oprimidos³ –o menos poderosos– como una forma aceptada socialmente para desafiar las relaciones de poder existentes, 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 sectores⁴.

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). Además, la idea de Holmes y Marra sobre qué es el humor subversivo también supone que este tipo de humor conlleva

² Traducción: El humor a menudo implica crítica, lograda al combinar elementos inesperados, lo que potencialmente proporciona nuevos conocimientos e impulsa el cambio. Por esta razón, a menudo se asocia con la subversión, la resistencia y la revolución.

³ Holmes (2000, p. 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”.

⁴ Holmes y Marra (2002, p. 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.

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 (2017), la crítica también puede ir dirigida a determinadas prácticas, creencias o situaciones, como veremos en nuestros resultados.

En este sentido, se comprobará 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.

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 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*21

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 (...)22

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/ fiu fiu niños/ chhchh ¿y a dónde vas tan solo?

PÚBLICO: RISAS

PAMELA PALENCIANO: la primera reacción del tío no creo que vaya a reaccionar así como *uuuh 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 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).

2.3. 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 ridiculizar permite, a la vez, disminuir el 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, p. 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”⁵.

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, p. 159; Everts, 2003, p. 369; Schnurr y Plester, 2017, p. 312).

Así lo expresamos en la figura 2:

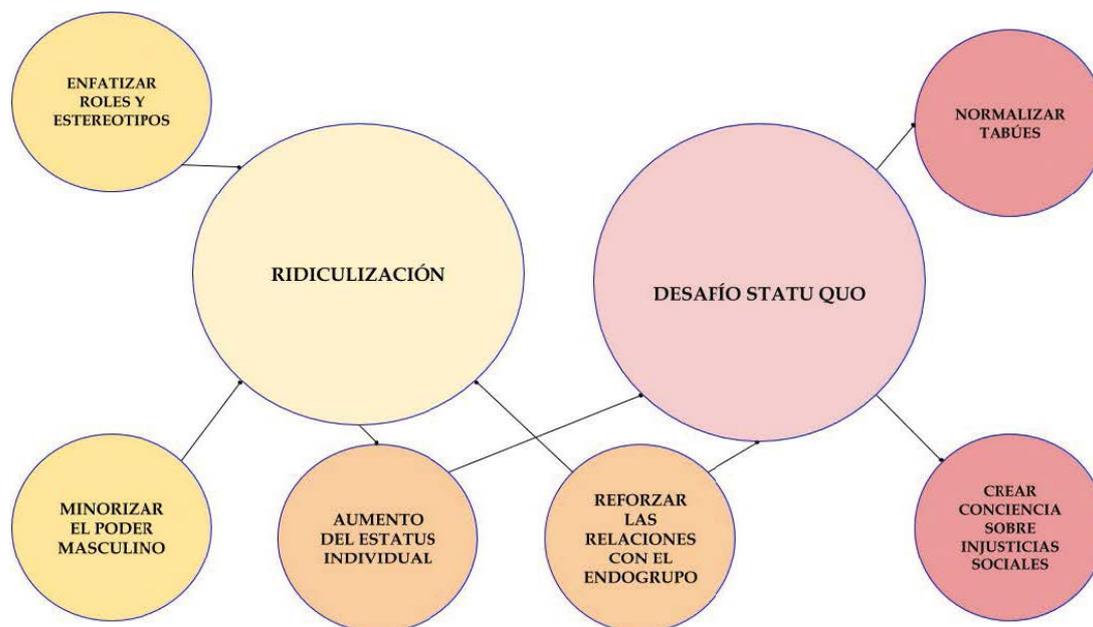


Figura 2. Propuesta de efectos en el humor subversivo feminista

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 ridiculización⁶. 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, pp. 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.

3. Metodología

Nuestra orientación metodológica busca cumplir con los objetivos propuestos, así como 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. Así pues, el presente trabajo se inició con la recogida y la transcripción del corpus, proceso que comenzó en septiembre de 2018 y 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

⁵ Desafiar algunas de las ideas, temas y valores que las personas individuales o grupos perciben como tabú o sagrado, o cuestionar las relaciones de poder existentes y el statu quo.

⁶ Estos estilos humorísticos estarían relacionados con los conceptos de *competencia* y *actuación*, que fueron introducidos en la lingüística moderna por Chomsky (1965); ya que el estilo humorístico forma parte de la competencia del hablante y se refleja en el habla a través del lenguaje.

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, acudimos 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 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.

En aras de ofrecer una visión completa de nuestro objeto de estudio –la representación de los estilos humorísticos en la comedia femenina–, es necesario contar con muestras contextualizadas y representativas de dicho fenómeno. Siguiendo las palabras de Cabré (2016, p. 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, 2017, p. 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.

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, pp. 22-23; Ruiz Gurillo, 2019). En este sentido, hemos transcrito 504 secuencias, siguiendo el sistema de transcripción de Val.Es.Co.61. Ello supone un total de 760 minutos –13 horas y 25 minutos de grabación– y 97.749 palabras transcritas.

En la Tabla 1 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 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.

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
Nuria Jiménez	38' 23"	3903	26
Pamela Palenciano	90'	12 612	35
Patricia Espejo	80'	13 083	56
Patricia Sornosa	90'	10 206	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'	11 170	64

Tabla 1. Datos del corpus FEMMES.UP

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 este trabajo, el número total de cómicas españolas del circuito de comedia español se sitúa alrededor de las 40 cómicas⁷, 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.

4. Resultados

4.1. Análisis cuantitativo de los efectos del humor subversivo en FEMMES.UP

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, p. 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.

Así, el gráfico 1 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. En el caso de las ocurrencias cómicas, es decir, aquellos chistes o comentarios ingeniosos y, en ocasiones, irónicos que parecen espontáneos o improvisados. Patricia Espejo utiliza 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 tabús. De este modo, los datos estadísticos confirmarían que nos encontramos con diferentes tipos de comedia femenina.

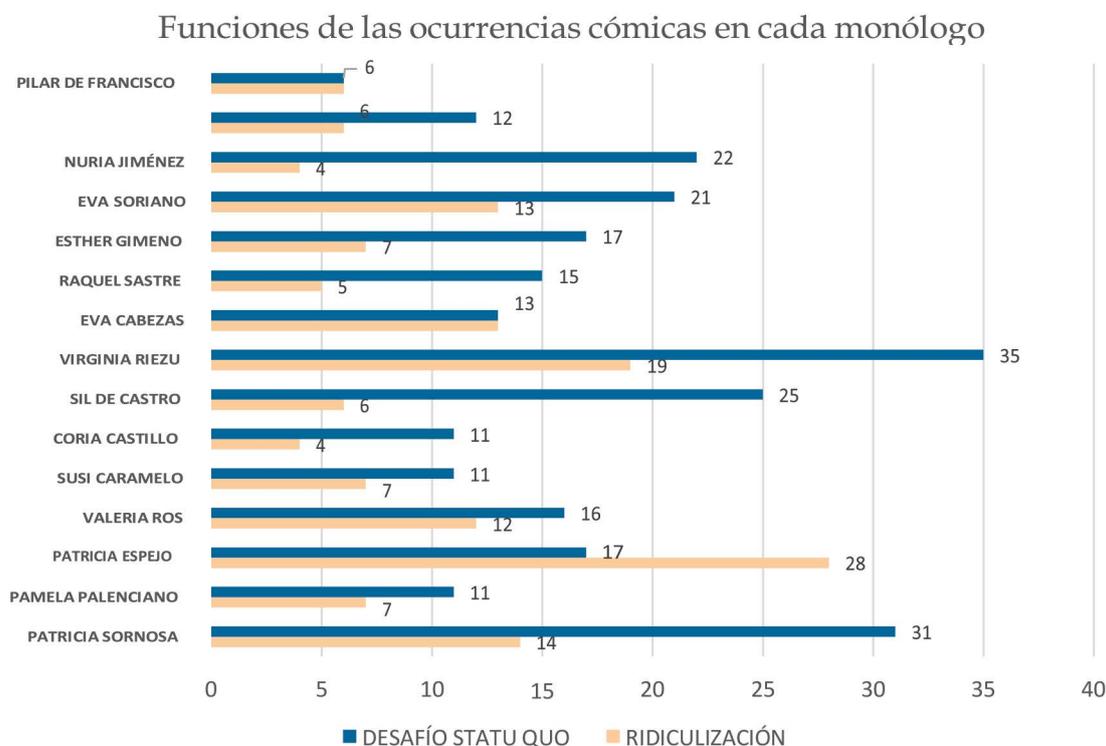


Gráfico 1. Efectos del humor subversivo en FEMMES.UP

⁷ El tuit en el que pedía ayuda para descubrir a todas las cómicas que actúan en España recibió 35 respuestas, muchas personas del círculo de la comedia me ayudaron a descubrir a las cómicas Carolina Noriega, Elsa Ruíz, Sara Escudero, Belén Rubio, Vera Montessori, Penny Jay, Rocío Monasterio, Henar Álvarez, Jessika Rojano, Maru Candel, Nerea Pérez de las Heras, 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 Seira, Maika Jurado, Goize Blanco, Isa Calderón, Pathy Diphusa, Cristina Gómez, Dolors Boatella, Palo Capilla, Ana López, Cris Cámara, Irene Meneguzzi, Vivy Lin.

4.2. Análisis cualitativo de los estilos humorísticos

4.2.1. Estilo humorístico afiliativo

En el ejemplo 2, 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 masculino⁵. 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 2

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: ¿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: 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)) *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 quee sé yo que se te va a pasar→ haz algo/ HAZ ALGO/ mmuévelo/ fóllatelo/ haz algo con el arroz* **PÚBLICO:** RISAS
Secuencia PS3

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

4.2.2. Estilo humorístico autodescalificativo

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 auto-crítica 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).

Así pues, 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 3, 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 3

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 hipérbolas —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.

4.2.3. *Estilo humorístico agresivo*

Asimismo, 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 4

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 femineidad 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.

4.2.4. *Función reafirmativa*

Además, durante el estudio del corpus FEMMES.UP 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.

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 5, 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 5

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.

5. Conclusiones

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 este trabajo hemos argumentado que ello se refleja tanto en el tipo de humor que emplea como en su estilo humorístico. Así pues, nos hemos centrado en 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.

En este sentido, nuestros resultados demuestran que 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. En este sentido, 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. Así, por ejemplo, hemos observado cómo el estilo autodespreciativo o autohumor refleja la alta autoestima de la cómica, quien es capaz de producir humor sobre sus imperfecciones. Además, se trata de un estilo humorístico altamente empleado en el corpus FEMMES.UP con 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.

Igualmente, hemos visto que el porcentaje en que cada humorista utiliza determinados elementos lingüísticos y estrategias retórico-pragmáticas depende de distintos factores, como su propio estilo humorístico, el contexto situacional en el que actúa, el origen social del público, los temas que trata y el grado de informalidad. Además, las creencias de los hablantes sobre el género y su sistema de valores sociales, así como el conocimiento compartido con el público, afectan a la producción del discurso humorístico subversivo.

En este sentido, una futura vía de investigación en este campo que podría arrojar resultados muy interesantes sería explorar los diferentes estilos humorísticos de habla que utilizan hombres y mujeres al representar su identidad en el escenario. Sin duda, una comparación de cómicos y cómicas en este ámbito sería una buena investigación complementaria a este estudio. Además, es necesario que la investigación actual abra el horizonte y analice los patrones de género de la producción de humor desde una perspectiva más amplia, teniendo en cuenta otras formas no normativas de género.

Agradecimientos

Esta investigación cuenta con la financiación del proyecto PID2019-104980GB-I00 “El humor interaccional en español. Géneros orales, escritos y tecnológicos” (MCIN/AEI/10.13039/501100011033)

Referencias

- Attardo, S. (2017). The general theory of verbal humor. En Attardo, S (Ed). *The Routledge handbook of language and humor*, pp. 126-142. New York: Routledge <https://doi.org/10.4324/9781315731162>
- Bell, N. D. (2017). Failed Humor. In Attardo, S. (Ed.) *The Routledge Handbook of Language and Humor* (pp. 356-370). New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315731162>
- 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.
- 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.
- Chiaro, D., & Baccolini, R. (Eds.). (2014). *Gender and humour: Interdisciplinary and international perspectives*. Routledge.
- Chomsky, N. (1965). *Aspects of the theory of syntax*. Cambridge.
- 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.
- Cooper, C. (2008). Elucidating the bonds of workplace humor: A relational process model. *Human Relations*, 61(8), pp. 1087-1115
- Everts, E. (2003). Identifying a particular family humor style: a sociolinguistic discourse analysis. *Humor* 16 (4), pp. 369-412
- 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. (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.
- 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.
- 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.
- Hay, J. (2001). The pragmatics of humor support. *Humor – International Journal of Humor Research*, 14 (1): pp. 55–82, ISSN (Online) 1613-m3722, DOI: <https://doi.org/10.1515/humr.14.1.55>
- Holmes, J. (2000). Politeness, power and provocation: How humour functions in the workplace. *Discourse studies*, 2(2), pp. 159-185.

- Holmes, J., & M. Meredith. (2002): «Over the edge? Subversive humor between colleagues and friends. *Humor*, 15(1), pp. 65-88.
- 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
- Kotthoff, H. (2006a). Gender and humour: The state of the art. *Journal of pragmatics*, 38(1), pp. 4-25. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2005.06.003>
- 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.
- Lauzen, M. (2014). The Funny Business of Being Tina Fey: constructing a (feminist) comedy icon. *Feminist Media Studies*, 14(1), pp. 106-117.
- Linares Bernabéu, E. (2021). *El monólogo humorístico subversivo en español: pragmática, humor verbal y construcción discursiva del género*, Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- 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
- 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.
- 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. <https://doi.org/10.1080/0740770X.2012.685394>
- 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
- Ruiz Gurillo, L. (2019). *Humor de género del texto a la identidad en español*. Madrid: Iberoamericana Vervuert
- 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).
- 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
- Tannen, D. (1984). *Conversational style: Analyzing talk among friends*. Oxford University Press.
- Walker, N. A. (1988). *A very serious thing: Women’s humor and American culture* (Vol. 2). U of Minnesota Press.