

## STAND-UP POR DOQUIER

*Como arte del espectáculo liminal, la Stand-up Comedy se sitúa entre ciertas formas de arte popular y comercial, de las que surge el cómico profesional, y las formas de la vida cotidiana donde se caldea el histrionismo casero. Aquí una excursión a los rebeldes y los comedidos de la comedia, desde sus orígenes al escenario actual.*

POR LAURA CILENTO

*The joker as god promises a wealth of new, unforeseeable kinds of interpretation. He exploits the symbol of creativity which is contained in a joke, for a joke implies that anything is possible.*

Mary Douglas, “The Social Control of Cognition: Some Factors in Joke Perception” (1968)

*... Si de este modo el lector buscado no percibe que se enfrenta a literatura, la literatura producida tampoco permite percibir que ella ha sido construida en función estricta de un destinatario previamente seleccionado.*

Ángel Rama, “El sistema literario de la poesía gauchesca” (1977)

El “estilo informal” o casual imprime unas reglas que, vistas desde las tradiciones de control social de las costumbres, revelan ser muy tardías y de costosa adquisición. La paradoja de lo arduo que resulta llegar a la naturalidad cobra relieves de seriedad historiográfica cuando vemos que Peter Burke, al ocuparse de la trayectoria social del lenguaje hablado, pone en el centro del fenómeno el concepto de sentido común, que en definitiva —y siguiendo a Geertz—, es “un cuerpo relativamente organizado de pensamiento aceptado”<sup>1</sup> y por lo tanto muy poco espontáneo.

El sentido común y la informalidad suelen asociarse a un espectáculo como el de *stand-up comedy* (de ahora en más, SUC) que, a su vez, está asentado en el despliegue de la palabra frente al público, con todas las implicancias de buenas y malas costumbres que ese acto de sociabilidad trae aparejadas. Ocurre que la situación básica que identifica el género, tal como aparece en algunas de sus definiciones, pareciera replicar un fenómeno de comunicación social más que de ficción teatral y por lo tanto existe una mayor conciencia de la situación y sus implicados. Para Oliver Double, básicamente se define como un intérprete solo parado frente a una audiencia, hablándole a ella con la intención específica de hacerlos reír<sup>2</sup>; en Laurence Mintz se reiteran el solista, la intención humorística y la orientación hacia el público: se trata del encuentro entre un performer único y de pie, que se comporta cómicamente y/o dice cosas graciosas de manera directa a una audiencia, sin el sostén de ves-

tuario, accesorios escénicos, escenografía o vehículos dramáticos<sup>3</sup>.

La SUC se define por oposición al teatro convencional de representación (que incluye la comedia, mucho más elevada) y se emplaza como continuidad crítica de otro circuito y de otra tradición escénica, la de las artes del espectáculo ligadas al entretenimiento (music-hall, variedades, monólogos humorísticos, *one-man-show*), por definición antidramáticos. Sobre esta tradición preexistente, la SUC practica su propia vanguardia, su propio cambio radical, en un período de eclosión de actividades posvanguardistas.

Las representaciones inmediatas que sugiere este fenómeno corresponden a la falta de pretensiones de sus elementos identificatorios. Basta con asociar un actor<sup>4</sup> que parece practicar cierta forma franciscana de *humilitas* y prefiere sacarse un jean de bolsillos caídos con una remera para subir al escenario con un equipo igual al que tenía antes de cambiarse para actuar, con un es-



Malena Pichot - <https://www.youtube.com/watch?v=tg-4sLzqv6M>



Señorita Bimbo - <https://www.youtube.com/watch?v=Ovuy0a20-N4>

cenario despojado con fondo de pared de ladrillos, un micrófono y el asiento alto de bar que formaron parte de la puesta en los locales históricos, transformados en emblema e impostados en los “clubes de comedia” que se desarrollan actualmente en teatros a la italiana o lujosos estudios televisivos.

Como arte del espectáculo liminal, la SUC se sitúa entre ciertas formas de arte popular y comercial, de las que surge el cómico profesional de balneario, de night club, del humor nocturno de los shows televisivos, y las formas de la vida, las de la conversación cotidiana, el anecdotario del narrador espontáneo de salón acerca de las cosas conocidas, con una suerte de histrionismo casero.

Si aún se hace más reconocible en nuestro medio sudamericano el término *stand up comedy* que sus alternativas posibles “comedia de pie” o “comedia en vivo” tal vez no resulte inconveniente rescatar la vasta tradición norteamericana, así como algunos datos históricos para

localizar en ese escenario los orígenes. Fue (según amplios consensos) el espacio de la cultura underground neoyorkina donde pequeños empresarios de clubes de jazz habilitaron a cómicos que provenían del circuito de shows comerciales a hacer actuaciones más informales, un humor más arriesgado que terminó reconociéndose como *sick comics*. The hungry ‘i, hacia 1953, fue propicio para ese lanzamiento. El caso del local The Improv también resulta paradigmático de la futura ubicuidad del género: fundado en 1963 por Budd Friedmann, no se prestigió por sus instalaciones, sino por sus artistas visitantes (de una larga lista se destacan Richard Pryor, Bill Cosby, Billy Crystal, Steve Martin, Joan Rivers y Jerry Seinfeld); a partir de 1974 abrió un segundo local y luego otros más a modo de franquicia; en 1982 fue la locación original de la serie televisiva *An evening at The Improv* (por el canal A&E); en 2009 constituyó la productora LEG (Levity Entertainment Group). Espacio de práctica de cara a los *talk shows* televisivos



Roberto Moldavsky - <https://www.youtube.com/watch?v=SNIEr54-GrU>

(paradigmáticamente en el ciclo *The Tonight Show*), los clubes de comedia son la señal de reconocimiento de toda una propuesta de espectáculo informal, casi literalmente hablando. La intermedialidad corrió pareja, a lo largo de su eclosión en las décadas siguientes, con el rudimentario espacio despojado de un salón de barrio.

En ese fundacional salto del espectáculo comercial del contador de chistes al club suburbano, los estandaperos tomaron como rasgo de identidad artística la absorción de la tarea de producción de sus propios materiales, y de esta forma devinieron —a diferencia del cómico predecesor— en artistas que producen su propio contenido; simultáneamente, retuvieron algo de la tradición popular y se transformaron en artistas idiosincrásicos, como prefieren destacar los críticos: son lo más autóctono de la cultura norteamericana, como el Jazz y el Expresionismo abstracto, marcaron la modernidad suburbana de la cultura neoyorkina, y se ensancharon hasta abarcar toda una “Stand-up Nation”<sup>5</sup>.

Desplazado del comediante clásico, el intérprete de SUC se subalternizó en el ambiente underground amparándose en el desafío artístico y político de la autoexpresión y se comercializó, para usar el boleto de vuelta a lo comercial que incluía ese viaje y poder subir a los escenarios de la televisión, los estadios y el servicio de streaming.

Será difícil no calcular que tanta ductilidad generó una variedad importante de humores, así como no puede olvidarse que no hay humor progresista que destierre el conservador y fascista<sup>6</sup>, y esta paleta de la incorrección se ve especialmente afilada cuando se trata de un tipo de espectáculo que hace más que conscientes los participantes y sus roles.

Es decir que idiosincrasia y contexto generan una poética espectacular de franca actividad entre estandapero y público y, de hecho, su proliferación trasciende el localismo nacional hacia una escala global, tal como se genera en ciudades europeas y latinoamericanas. Da-



Dalia Gutman - <https://www.youtube.com/watch?v=-Ab4bBCOKBE>

das estas regularidades, a continuación un breve repaso por esos elementos constitutivos de la relación interna al espectáculo para luego ver qué contratos humorísticos son posibles en la gama de la incorrección.

### Comunidad

El público no es, de manera previa al show, una comunidad, sino un conjunto de individuos espectadores que se reúnen por un propósito prefijado y orientado por el entretenimiento. El cómico necesita, de todos modos —forma parte de su entrenamiento, está en la concepción misma del espectáculo— construir deliberadamente la interacción y la integración del espacio escenográfico (esto es, el conjunto del escenario y del espacio de los espectadores), mediante la creación de identidades más o menos homogéneas.

Generalmente los primeros minutos introductorios consisten en la puesta en la superficie verbal y visual de

una condición social tanto del estandapero como del público: la mención de un rasgo idiosincrásico como el género sexual, la religión, la clase social a través de una anécdota, o de la ropa, o de la mención de algún dato autobiográfico (corroborable fácilmente) sirve para una estereotipia instantánea y, si el estandapero inicia conversación con el público, le reclamará algún tipo de declaración más o menos recíproca: el bando de los hombres casados, las mujeres emancipadas, los empleados públicos, los villeros, entre otras posibilidades de pertenecer a un grupo con el que identificarse provisionalmente, saldrán de esos “voceros” del público. El argentino Roberto Moldavsky se encarga de situarnos en su identidad judía con instantáneas referencias al barrio de Once y a las mañanitas de los comerciantes, especialmente, porque se necesita afeitar, disparar alguna pequeña sátira donde el blanco pueda ser el grupo al que también pertenecerá alguno de los presentes. Dalia Gutman en *Cosas de minas* privilegia la experiencia fe-



## EL HUMOR REQUIERE *ESTABILIZAR* LA PROPIA PERSONA DEL ESTANDAPERO, CREAR CONTEXTOS LIGADOS A ESTILOS DE VIDA, ACTITUDES Y CREENCIAS.

vivialidad del banquete y el simposio antiguos, según recuerda Florence Dupont<sup>13</sup>, que fueron las experiencias en vivo de la literatura antes de que los patrones abstractos de creación y los eventos descontextualizados tiñeran de opacidad el elemento físico de la fiesta en favor de rituales mediados por reglas y alejados de la experiencia real. Si bien el teatro conservó rasgos de esa mítica convivialidad originaria, “el encuentro de un grupo de hombres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo”<sup>14</sup>, la producción de una capacidad de ficción dramática volvió lo representativo en burbuja autonómica de eventos/otros y personajes no relacionables con el sujeto que los interpreta en ese espacio-tiempo perceptible.

La SUC comparte esta matriz teatral del convivio, pero sin proyección poética de ficción dramática. Siendo por naturaleza cómicohumorístico, un espectáculo de SUC se organiza en torno de variables teatralistas y de convenciones autoconscientes que buscan una interactividad permanente entre el actor y su público, una idea de “espectáculo en vivo” que muestre permanentemente activos los canales, las conductas, los efectos de lo que sucede en escena. Lo importante es lo que ocurre entre los participantes del acontecimiento.

### Conversación

Si antiguamente *conversatio* remitía a la idea de intimidad, el intercambio de esta era de humor hedonista y autorreferencial, como lo presenta Lipovetsky<sup>15</sup>, crea una intimidad exhibicionista, ruidosa, necesitada de una respuesta aprobatoria a la medida del gesto de ex-

posición de contenidos incorrectos presentados como pensamiento propio y auténtico del humorista standapero.

Con peculiar asimetría, el público es invitado a participar en algunos casos entablando intercambios personales reales y en otros, como colectivo enunciador, con la respuesta evaluativa y aprobatoria que da la risa. Las intervenciones de la risa marcan la influencia de la convivialidad consciente de la SUC en una dirección más que en la otra (el público no es interlocutor expuesto al juicio aprobatorio del standapero con la misma frecuencia en que es emplazado como juez de su eficacia humorística) y también como modo físico y mensurable. La risa se mide, se intercala de manera definitoria en el decurso del espectáculo, lo cual se extraña cuando no ocurre, tanto porque requiere del efecto off de risas si el acto no se produce ante público presente o bien porque el formato de difusión en las redes lo omite, aunque se infiere en los hiatos que produce en el discurso del standapero, quien necesita desplazarse temáticamente en su discurso y no tiene a otro/s que le den pie para el giro conversacional (notable en el caso del argentino Martín Pugliese al filmar su monólogo para el sitio [www.standupvillero.com](http://www.standupvillero.com): su mirada a cámara pasea en el aire al menos algunos segundos, para contemplar el *timing* de la respuesta del público que no está pero de todos modos sigue operando como separador temático).

Los extremos son admitidos. Luis Piedrahita, en *Las amígdalas de mis amígdalas son mis amígdalas* (Buenos Aires, Teatro Liceo Comedy, 2018), informalmente dialoga con algunas personas (mayoritariamente elegi-



Martín Pugliese - <https://www.youtube.com/watch?v=iSWJmoOj5RA>

das entre las mujeres) a las que pregunta por hábitos personales y pide que se identifiquen por su nombre de pila; un tiempo más tarde vuelve sobre esas mismas personas de las que —sorprendentemente— recuerda el nombre, aun cuando las retome desordenadas. Este efecto hiper-personalizado de tratamiento del público en un espectáculo derriba la supuesta subestimación del cómico clásico y también, en este caso, nos recuerda cuán magníficamente está dotada la memoria del comediante (que no casualmente se dedica en paralelo a la magia). El norteamericano Andy Kaufman utilizó la expectativa del público standapero en el emblemático local The Improv, para hacer su rutina de 6 minutos de duración consistente en comer helado ante una mesa alterando dos condiciones habituales de la SUC: la autoficción (él crea personajes, no se representa a sí mismo) y la verbosidad (su rutina es muda; come el helado ruidosamente y compitiendo con el ritmo sincopado que produce un aparato de radio que tie-

ne junto a él y enciende cuando comienza su ingesta), pero logra un diálogo con esas mismas peculiaridades actorales cuando en una de sus rutinas más famosas dedica veinte minutos de escenario y de vivo, a tomar un ejemplar de *El gran Gatsby* de Scott Fitzgerald y leerlo en voz alta.

### Connivencias humorísticas

La agenda de la SUC es libre y abierta, “como la vida misma” reza el cliché, aunque ese registro infinito aparece regulado por las necesidades autoexpresivas del humorista-actor quien, al recortar el universo, está creando un público posible: las reglas de la sociedad de consumo que están detrás de nuestras opciones de vestimenta, de comidas; la operación manipuladora de la publicidad; los estándares de clase, sexo y género; la perversión intrínseca a ciertos vínculos familiares (con los hijos, con los padres...) pueden atraer a un público





Luis Piedrahita - [https://www.youtube.com/watch?v=f6hyK\\_AI09c](https://www.youtube.com/watch?v=f6hyK_AI09c)

más idiosincrásico que los conflictos armados en medio oriente o la política de Trump hacia China y Rusia.

La pregunta es acerca de qué grado de incorrección aparece posible en el horizonte de la SUC en relación tanto con esas agendas como con el sentido común como capital cultural compartido sobre el que se asienta la intimidad espectacular del show en vivo. Oliver Double, el standupero que creó su propia cátedra de SUC y su manual de estilo, ensaya siempre una definición más precisa del género, y arriesga en la siguiente: “una forma de arte que deposita un yo privado en una exhibición pública y autoriza que el material tomado de la vida real sea transformado en material risible”<sup>16</sup>, una alianza posible entre la forma artística y el asunto reidero, que trasmuta el dato real y crudo en algo hilariante. Para esta misión requiere que el humor garantice el elemento reconocible, costumbrista e idiosincrásico, para aplicarle un tratamiento estético desrealizante:

*... querría defender una doble exigencia: 1) que las diminutas explosiones de humor que llamamos chistes nos devuelven a un mundo corriente, familiar, de prácticas compartidas, los significados implícitos en el trasfondo de una cultura, y 2) señalar que esas prácticas podrían transformarse o perfeccionarse, que las cosas podrían ser de otra manera.*<sup>17</sup>

o en términos de Robert Escarpit, una dialéctica que procede de “poner en inmediato contacto el mundo cotidiano con un mundo deliberadamente reducido al absurdo”<sup>18</sup>.

Como de una pretensión estética compartida se trata, para observar el arco humorístico de la SUC se hace necesario pensar qué ocurre cuando se atraviesa el umbral de lo reconocible y se concreta el efecto humorístico, es decir qué connivencias pueden generar las variantes del humor en el terreno de la desrealización y el momentá-



Eva Hache - <https://www.youtube.com/watch?v=-4x64pr8rOM>

neo extravió del sentido común. Patrick Charaudeau<sup>19</sup> habla de *connivencia* para analizar el tipo de efecto que genera la química enunciativa entre un locutor humorista, unos destinatarios de su mensaje y el blanco, aquello acerca de lo que se predica algo. Y descubre que el humor es algo más que las tensiones “técnicas” hacia la sátira y la parodia, que en esa relación triádica locutor/destinatario/blanco el segundo término puede asociarse como cómplice con el locutor o bien —en el otro extremo— ser él mismo el blanco al que apunta el ataque simbólico del locutor y que esa dinámica de control de la violencia puede conducir a diversos humores.

. Algunas connivencias son particularizantes, como las que denomina de crítica y las de irrisión o burla: un blanco identificable es descalificado y propone polémicamente una denuncia del pretexto falso de virtud que oculta valores negativos; si sostiene la cordialidad de la argumentación y se manifiesta como caricatura, será crítica; si, por el contrario, la descalificación es brutal, será

de burla. En el caso de que el público ingrese como blanco, será rozado por la provocación directa; si no, gozará de la vigencia del sentido común y de la complicidad y ambos podrán disfrutar del ataque a un blanco externo. Cuando Lenny Bruce, en alguno de los monólogos que fueron penalizados con detenciones y juicios, increpaba al público asociándolo al blanco político (“Do you people think yourselves better, because you burn your enemies at long distances with missiles?”), la irrisión llegaba al límite tolerable y podía no haber contrato humorístico, lo que evidentemente no ocurrirá cuando otros monologuistas como el irlandés Dave Allen recuerden en común con el público cuánto sufríamos de niños para adaptarnos a la doxa practicante de la religión (circula tanto en YouTube como en la red Whatsapp su monólogo conocido como “First contact with God”).

La connivencia puede carecer de un alcance particularizante, y ofrecer una capacidad (una segura capacidad) generalizadora, donde el blanco sea universalmente ne-

## "NO PRETENDAS NUNCA SER MÁS SABIO O MÁS ILUSTRADO QUE EL RESTO DE LOS CIRCUNSTANTES"

gativo y difuso, regenerable, o bien universalmente agradable, como respectivamente ocurre con la connivencia cínica, la de broma o la lúdica. Cínica es la connivencia que insinúa el inglés Ricky Gervais cuando, en su show nada casualmente titulado *Humanity*, desarrolla los argumentos para repudiar la continuidad de la concepción; la agresividad es alta —dice Charaudeau (2006: 37)— porque busca hacer compartir rebajamiento de los valores que la norma social considera positivos y universales, y en esa desacralización extrema se aísla en su juicio, aunque el efecto que persiga requiera un público que pueda aceptar humorísticamente los padecimientos que ofrecería la vida con hijos alrededor. Si Andy Kaufman intenta hacernos creer por un momento que va a leer en vivo la novela completa de Scott Fitzgerald, desmiente su intención, confiesa no actuar en serio, y al simular abandonar el libro vuelve a retormarlo, produce la risa sorprendida, habrá instalado una connivencia de broma: el público aceptará ser estafado por parte de alguien que no va a usar el escenario para hablar. El caso de Piedrahita, el mago y guionista español que en un reemplazo escénico casual descubrió que podía actuar como estandapero, tiene algunas particularidades y elementos diferenciales. Sus monólogos, que lo hicieron conocido en su país como “El rey de las cosas pequeñas”, despliegan predicados idiosincrásicos apelando no solo a una complicidad con el destinatario humorístico incluido en la memoria descriptiva, sino a su capacidad lúdica de volver a imaginar los elementos cotidianos como dotados de vida propia, incluso hablando con ellos. Es un costumbrismo surrealista, blanco y tan universalizado que Piedrahita parece desaparecer como demiurgo, detrás de los objetos que cobran vida propia e invisibilizan la habitual autobiografía humorística. Algunos de sus monólogos

crean una épica de lo microscópico, como aquel en el que cuenta las desventuras de un yogur que fue abandonado en una caja de supermercado fuera de la góndola de los lácteos y debe sobrevivir entre otros productos más agresivos, como la máquina de afeitar, que lo interroga y lo intimida. Allí Piedrahita recrea el recurso del “instant character” y pone a dialogar a los productos en un registro parecido al de los cuentos de hadas.

### Colofón

Tal vez más de lo que aparenta, especialmente por el contrato de comunidad que necesita, o por la naturaleza hiperconvivial (consciente, hiperactiva) que nos remite a su matriz teatral, la SUC se atenga bastante comedidamente a esa máxima de la conversación que se sostuvo a lo largo de la modernidad temprana, época de manuales que aconsejaban: “No pretendas nunca ser más sabio o más ilustrado que el resto de los circunstantes”, porque “toda cosa de importancia ha sido dicha antes por alguien que no la descubrió” —dixit Burke<sup>20</sup>.

A pesar de que un fenómeno tan masivo y tan homogeneizante como la SUC tiene unas deudas respecto de su legitimación artística, parece interesante pensar que ese vínculo con el público tiene multiplicidad de connivencias humorísticas para explotar, y por lo tanto la posibilidad de rescatarse de su propia tendencia a la réplica y la autoparodia epigonal. De todos modos, parece haber una lógica propia de los espectáculos tan deudores de la aprobación convivial o mediática, de los consensos y del sentido común, de que mientras más exhibido sea el contrato menos agresiva (e ideológicamente desafiante) será la connivencia.

