

Humor, discurso y argumentación: Cuando el comediante es el filósofo



YANIRA B. PAZ
University of Kentucky, EE.UU
yanira.paz@uky.edu

Sociedad y Discurso
Número 30: 71-91
Universidad de Aalborg
www.discurso.aau.dk
ISSN 1601-1686

Resumen: Este estudio nace de la pregunta sobre si los textos humorísticos pueden servir como construcciones histórico-sociales de la verdad. Tradicionalmente, la comedia y sus derivados han sido confinados a la categoría de géneros menores. No obstante, aparte de su función catártica, los textos humorísticos pueden tener una función cognitiva y pragmática de primer orden. Este trabajo hace uso de valiosos marcos teóricos tales como la teoría sobre la narrativa oral (Labov y Waletzky, 1966; Labov 1979), el análisis crítico del discurso (Fairclough, 1995, 2001; van Dijk, 2000, 2011, Charaudeau, 2015), el valor discursivo de la argumentación (Alcaide Lara, 2000; Kreichman, 2000; de la Fuente García, 2005) y la teoría general del humor verbal (Raskin, 1985; Attardo, 1994, 2001; Ruiz Gurillo, 2012) para explicar la función lingüística y argumental del monólogo humorístico y con esto reevaluar su dimensión discursiva, cognitiva y pragmática. Para tal fin, se analiza un monólogo del comediante venezolano Emilio Lovera (1961), para quien la razón humorística puede explicar lo absurdo.

Palabras clave: monólogo humorístico, narrativa oral, argumentación, análisis crítico del discurso, teoría general del humor verbal, Emilio Lovera.

Abstract: This study explores the question of whether humorous texts can be taken as socio-historical constructions of truth. Traditionally, comedy and its derivate have been considered minor genres. Nonetheless, setting aside its cathartic function, these texts can have important cognitive and pragmatic functions. The present study employs several well-established theoretical frameworks such as critical discourse analysis (Fairclough, 1995, 2001; van Dijk ,2000, 2011, Charaudeau, 2015); argumentation and discourse (Alcaide Lara, 2000; Kreichman, 2000; de la Fuente García, 2005); and the general theory of verbal humor (Raskin, 1985; Attardo, 1994, 2001; Ruiz Gurillo, 2012) in order to explain the linguistic and argumentative functions of the stand-up comedy and to reevaluate its discursive, cognitive, and pragmatic dimensions. To this end, this analysis is based on a monologue by the Venezuelan comedian Emilio Lovera (1961), for whom comic reason can explain the absurd.

Key words: stand-up comedy, oral narrative, argumentation, critical discourse analysis, general theory of verbal humor, Emilio Lovera

Introducción

Al considerar Aristóteles en su *Poética* que “la comedia es reproducción imitativa de hombres viles o malos” (109) la condenará a ser vista como un género menor frente a la superioridad de la epopeya y, en particular, de la tragedia; consideración que ha prevalecido hasta nuestros días en la cultura occidental. En cuanto a su papel en la Modernidad, ésta - como lo indica Kreichman (2000) - no ha hecho sino ordenar al mundo “*según las políticas de verdad centrada en la razón...*” (1976) que igualmente tienden a execrar la función cognitiva del humor.

Sigmund Freud - en su obra clásica *El chiste y su relación con el inconsciente* (1905)¹— dejó sentados, no sólo la función catártica del humor del cual el chiste es su forma más ubicua, sino su valor cognitivo a través del levantamiento del control de lo consciente. Esta dimensión es de nuevo destacada en la Teoría Semántica del Humor Basada en Guiones de Victor Raskin (1985) y, en su complemento, la Teoría General del Humor Verbal (TGHV) de Salvador Attardo (1994, 2001). Según Ruiz Gurillo (2012), en estas teorías “*la construcción cognitiva supone una parcela estructurada de información que el hablante interioriza y que representa el conocimiento que éste tiene de una parte del mundo*” (24). Para esta autora, la lingüística cognitiva parte de dos criterios fundamentales: que el significado es una forma de conceptualización y que la estructura lingüística se basa en el uso no solo semántico sino pragmático (30). De igual forma insistirá en que “*el éxito del texto humorístico dependerá de la activación del conocimiento experiencial (cultural, social, etc.) que comparten hablante y oyente en un espacio discursivo concreto*” (30).

El propósito de este trabajo será estudiar el valor discursivo, cognitivo y pragmático del humor desde la perspectiva de los siguientes modelos teóricos: Análisis crítico del discurso (Fairclough, 1995, 2001; van Dijk, 2000, 2011, Alcaide Lara, 2000, Charaudeau, 2015), del método lingüístico para el análisis de las narrativas orales (Labov y Waletzky, 1966; Labov, 1979), la Teoría Semántica del Humor Verbal (TSHV) (Raskin, 1985 y Attardo, 1994, 2001) y su aplicación al humor en español (Ruiz Gurillo, 2012). Para tal fin, me baso en un monólogo humorístico en español del famoso actor y comediante venezolano Emilio Lovera² localizado en la popular plataforma digital YouTube.

¹ Para este trabajo se sigue la versión *Kindle*, la cual no contempla número de página. A fin de facilitar la ubicación de las citas se sigue la siguiente convención (loc. + número de localización en el documento digital).

² Emilio Lovera, (“El hombre de las mil caras”) es un conocido actor y comediante nacido en 1961 en la ciudad de Caracas, Venezuela. Se inició profesionalmente en 1981 en la muy popular (y tan censurada) *Radio Rochela* de Radio Caracas Televisión (RCTV). Se hizo de la fama en varios programas de radio y televisión tales como:

Corpus

El corpus para este estudio está conformado por un video de aproximadamente 23:38 minutos de duración, fácilmente localizable en YouTube. Al inicio, el video está identificado con el título “Es fácil. Épale ven. Venezuela”. La nota de YouTube indica que fue publicado en mayo 25, 2014. Para el momento de su última consulta (05/27/2016) había recibido 1.383.003 vistas, lo cual es evidencia de su popularidad.



El anterior fotograma inicial del video indica su título en la referida plataforma: “Completo Standup EMILIO LOVERA Sin Fronteras”. Un logo de Telemax aparece en la parte superior derecha de la pantalla y el de Tevetuiter en la parte inferior derecha. El monólogo fue transcrito directamente de la fuente digital mencionada sin seguir algunas de las convenciones para la transcripción de conversaciones ya que la cantidad de símbolos que éstas implican podría impedir una lectura más fluida del texto oral. Por lo tanto, la transcripción es ortográfica. No obstante, el propósito fue el de transcribir de la forma más fidedigna posible el monólogo. Con el propósito de facilitar la ubicación de secciones específicas, la transcripción

Pensión OEA, El nuevo show de Federrico, Gavimán, Las mil caras de Emilio Lovera, Humor a primera vista y otros. Representó a Venezuela en el Festival Internacional del Humor y en 2004 obtuvo el segundo lugar en el Campeonato Panamericano del Humor celebrado en Argentina. De gran popularidad también fue la serie animada Isla Presidencial (2010), parodia de la serie norteamericana Lost, y en la que los personajes son algunos de los presidentes latinoamericanos que naufragan en una isla desierta. Lovera hace las voces de todos ellos. Más recientemente ha tenido una participación especial en Comedy Central con su show Stand Up Sin Fronteras. Ha sido particularmente bien recibida por el público su cooperación artística con el también célebre comediante venezolano Laureano Márquez en Laureamor y Emidilio, un show “dedicado al amor que [cumplió] más de diez años en las tablas” y que fue clausurado por “operativo de revisión de deberes formales” de acuerdo a una nota titulada “Humor y poder” aparecida en www.talcualdigital.com (2015).

fue segmentada en minutos y segundos en correspondencia con el video. Normalmente, los cortes se producen durante las pausas más largas o cuando hay un cambio de tema.

Marco teórico

De acuerdo con Castellón (en Ruiz Gurillo) “*El monólogo humorístico es un tipo de espectáculo de humor, especialmente televisivo ... a partir del Stand-up Comedy americano*” (58). El marco contextual discursivo de este tipo de evento supone un actor/comediante que está de pie detrás de un micrófono y frente a un público. Por lo general, se representa en locales nocturnos y puede ser televisado. En ambos casos suele hacerse previamente una amplia promoción publicitaria. La decoración del escenario es ciertamente minimalista. Para el ejemplo que nos ocupa, solamente un telón de fondo de color azul con el nombre del comediante Emilio Lovera en letras blancas transversales. Éste lleva a cabo un monólogo de corta duración (unos 23:38 minutos aproximadamente). Tal como lo caracteriza Ruiz Gurillo, el monólogo humorístico es un género de “persona a audiencia” (59) el cual supone un discurso monológico, aunque bajo la apariencia dialógica por cuanto el comediante puede hacer preguntas de tipo retórico a la audiencia, la cual solamente se limita a responder bajo la forma aprobatoria de la risa o el aplauso. Aunque este monólogo es básicamente oral, va acompañado de una abundante producción gestual³ destinada a reforzar el contenido lingüístico. Su estructura fundamentalmente narrativa monológica no supone la exclusión de otras formas expresivas como la descripción o diálogos entre los personajes de las historias contadas, lo cual coadyuva al enriquecimiento del *performance*. Claramente resumido por Ruiz Gurillo, el monólogo humorístico forma parte del género epidíctico, el cual es de naturaleza celebratoria donde se “... *elogia o censura lo noble o lo vergonzoso [y] esta censura o elogio pretenden divertir a la audiencia*” (67).

Contrario a la creencia generalizada de que éste es un tipo de acto improvisado, Attardo (2001) nos indica que es meticulosamente planificado y ensayado y puede contener bromas y chistes que aparentan ser espontáneos, pero no lo son (62). De igual forma, este autor señala que el monólogo humorístico no es una simple sucesión de chistes, sino que se ciñe a una estructura narrativa organizada con elementos cohesivos textuales y co-textuales (Attardo,

³ El gesto es también parte de lo cómico. Recuérdese que Bergson en *Le rire* (1900) percibía el gesto de los payasos como caricatura de la naturaleza mecánica del cuerpo.

2001: 63 y Attardo, 1994: 294-295). En términos de Ochs (1979), esta forma de monólogo es, en efecto, una forma de discurso planificado (*planned discourse*).

Por lo general, el tipo de registro que predomina en estos monólogos es el informal con el fin de establecer una relación de franca solidaridad con la audiencia que conlleve a la hilaridad. No obstante, en el caso a analizar el comediante presenta una variación que incluye el uso de pronombres formales (Ud.) o informales (tú, ´mano, hermanito). De igual forma, tiende a usar la primera persona del plural a fin de implicar a la audiencia con lo que dice. Sería oportuno añadir que el monólogo está salpicado abundante y convenientemente de tacos o palabrotas. Véanse los ejemplos a continuación:

- (1) 0:00 Cuando Ud. entra a una piñata, Ud. ve una figura que está guindada.
- (2) 6:38 Es el nombre de uno, pero es de Ud. Es de Ud. también y gracias por tener esa habilidad porque yo sé que Ud. se lo va a enseñar a su familia.
- (3) 9:24 La habilidad que tenemos los venezolanos es para socializar con el alcohol.
- (4) 10:18 Estuvimos en España, fin de semana largo.
- (5) 1:30 “Y a mí qué coño me importa. Te metes adelante porque si no te voy a joder a coñazos en lo que llegue a la casa”.

Desde una perspectiva laboviana, el monólogo humorístico podría ser considerado como un tipo de narrativa y por tal se entiende “*un método de recapitular experiencias pasadas vinculando la secuencia de cláusulas verbales con la secuencia de eventos narrados*” (Labov, 1972: 359-360; mi traducción). Stahl (1977) y Linde (1986) coinciden en que esta narrativa es, por lo general, “*una historia oral contada en primera persona*” (185-186).

De acuerdo con Labov (1972: 362-375) una narrativa puede desglosarse en los siguientes componentes o funciones:

- **Resumen o compendio:** El hablante resume brevemente lo que ocurrió.
- **Orientación:** Se describe el lugar, los personajes o las circunstancias en las que los hechos se dieron.
- **Complicación de la acción:** Se cuenta una serie de hechos tal y como sucedieron (o como se cree sucedieron).
- **Evaluación:** La función más importante ya que el hablante justifica por qué la historia amerita ser contada. Puede haber evaluación interna (hecha por el propio hablante) o externa (cuando se busca que la audiencia la haga). En el caso del

monólogo, la evaluación externa se da normalmente en la forma de risas, aplausos y silbidos.

- **Coda:** Contiene observaciones o muestra los efectos de los eventos en el narrador.
- **Resolución:** Presenta el resultado de lo que finalmente ocurrió. La coda y la resolución pueden presentarse conjuntamente⁴.

Aunque estas funciones suelen darse en momentos específicos durante el desarrollo narrativo; por ejemplo, el *resumen-compendio* al inicio y la *coda-resolución* al final, las mismas pueden combinarse o intercambiarse y otras no aparecer dependiendo de la intención del narrador. Mi propósito será demostrar que los componentes descritos anteriormente están presentes en esta clase de monólogo y que ayudan a confirmar el carácter planeado de este tipo de discurso⁵.

En cuanto a la argumentación, el estudio de su estructura y funciones ha adquirido particular interés para el análisis del discurso. Alcaide Lara (basándose en S. Stari) la define como una “*estrategia por medio de la cual un hablante ... llega a sacar conclusiones válidas*” (2000: 2181) y de la Fuente García (con fundamento en el modelo pragma-dialéctico de Van Eemeren, Grootendorst y Kruijer 1987) la define como “... *una actividad social, intelectual y verbal que sirve para justificar o refutar una opinión, cimentándose en una constelación de afirmaciones con el propósito de obtener la aprobación de una audiencia*” (2005: 199; mi traducción). Este autor aclara que, aunque este tipo de estrategia comprende frecuentemente discursos dialogales, “*un conjunto de enunciados con un único emisor puede configurarse como un intento de refutación de una opinión expresada por otro interlocutor en otro discurso*” (200). En el caso del monólogo humorístico que se analiza, la argumentación se dirige al cuestionamiento de lo que se conoce como *common sense* (Fairclough, 2001: 64-65); esto es, a prácticas socialmente aceptadas y que según la óptica del comediante son la causa (o causas) de los problemas que aquejan a los venezolanos; tales como la violencia, la corrupción, el alcoholismo, la desigualdad social, las dificultades del venezolano como inmigrante (o “neoemigrante”, según Lovera). La pregunta a responder será si el humor puede participar en los procesos de significación social o, como lo plantea Kreichman, si estos discursos tradicionalmente “estigmatizados” como poco serios o a-científicos “... *pueden*

⁴ Para un ejemplo de la aplicación del análisis de narrativas a textos orales ver mi estudio publicado bajo el título *Oficio de tejedores: Oralidad y discurso en el español del Barrio El Empedrao (Maracaibo, Venezuela)* (2006).

⁵ Es conveniente agregar que Ruiz Gurillo hizo un análisis similar a monólogos del comediante español Miguel Gila. Mi contribución estará en asociar la estructura de la narrativa con el proceso de argumentación.

tener cierta eficacia en la construcción histórica de las significaciones sociales” (2000: 1976).

El análisis de la estructura de estos discursos parte del seguimiento del “encadenamiento argumentativo” (Ducrot en Alcaide Lara: 2182); es decir, de la relación entre un argumento y un resultado ($A \rightarrow r$). Normalmente, esto implica un proceso de *orientación* a una conclusión. No obstante, en el discurso pueden confluir tanto estrategias de *coorientación* como de *antiorientación*. En el primer caso, un enunciado orienta positivamente hacia una conclusión. En el segundo, sirve para orientar hacia la conclusión contraria. Dentro del primer tipo de estrategias se incluyen: 1) *la justificación o prueba*, 2) *el asentimiento o confirmación* y 3) *el refuerzo de conclusión o argumento*. En el segundo tipo se agrupan: 1) *la objeción*, 2) *la concesión*, 3) *la rectificación*, 4) *la contestación desacuerdo* y 5) *la crítica o reproche* (Stati en Alcaide Lara, 2000: 2189-2194). Otro aspecto del análisis tendrá que ver con el papel que juegan en este proceso los *indicadores o marcadores argumentativos*, por los cuales han de entenderse “*palabras o expresiones que dan pistas para identificar los movimientos argumentativos y las relaciones que se establecen entre ellos*” (de la Fuente García, 2005: 201). Conjunciones o locuciones como ‘porque’, ‘de hecho’, ‘prueba de ello’ marcarían un movimiento de *coorientación*, mientras que ‘pero’, ‘también es cierto... pero’, ‘no estoy de acuerdo’, evidenciarían un movimiento de *antiorientación*. Véase un resumen de los anteriores elementos en la siguiente figura:

ESTRATEGIAS	MARCADORES O INDICADORES
Coorientación $A \rightarrow r$	
<ul style="list-style-type: none"> • Justificación o prueba • Asentimiento o confirmación • Refuerzo de conclusión o argumento 	<i>porque, de hecho, prueba de ello en efecto, efectivamente es decir, o sea, por ejemplo</i>
Antiorientación $A \not\rightarrow r$	
<ul style="list-style-type: none"> • Objeción • Concesión • Rectificación • Contestación, desacuerdo • Crítica 	<i>pero, mas, sin embargo es cierto... pero mejor dicho no estoy de acuerdo, no entiendo, no comprendo Enunciados en forma de preguntas retóricas: ¿y es eso lo que queremos?</i>

Figura 1. Encadenamiento argumentativo: Estrategias y tipos de marcadores. Con base a Stati en Alcaide Lara (2000) y de la Fuente García (2005).

Análisis

El monólogo objeto de este análisis tiene una duración aproximada de 24 minutos y es representado en su totalidad por el actor/comediante Emilio Lovera. La estructura narrativa de este acto se articula en torno a los siguientes ejes temáticos: (1) la piñata como fiesta infantil (0:00-6:35), (2) el uso de celulares para la grabación no autorizada del espectáculo (6:38-8:48), (3) la belleza de la mujer venezolana (8:50-9:22), (4) la socialización mediante el alcohol (9:24-13:16), (5) venezolano, el neoemigrante, (6) el chiste de un venezolano que murió y se fue al cielo (14:52-20:10), (7) venezolano, el neoemigrante (20:12-23:38). La identificación de estos núcleos no quiere decir que se comporten como compartimentos estancos; por el contrario, el comediante va y viene entre temas estableciendo una estrecha relación entre ellos. Es, por ejemplo, el caso del chiste del venezolano que murió y se fue al cielo donde la resolución final tiene que ver también con el problema del inmigrante.

Los diferentes episodios o narrativas que componen este monólogo pueden ser desglosados en los diferentes componentes propuestos por Labov (1979). Tómese por caso, el primer episodio del monólogo:

(6) (0:00-6:35)

Resumen-Compendio: El comediante resume brevemente lo que ocurre y da pistas sobre el resto de la historia.

Estoy hablando en serio. Si Uds. han visto fiestas infantiles en otras partes del mundo saben a qué me refiero. Cuando Ud. entra a una piñata, Ud. ve una figura que está guindada, como ahorcada [risas].

Orientación: Aporta ideas sobre el lugar, los personajes o las circunstancias en las que los hechos ocurrieron.

Cuando Ud. entra a una piñata, Ud. ve una figura que está guindada, como ahorcada [risas].

Imagínese las fotos de Atlanta, Alabama, cuando los esclavos [risas].

Complicación de la acción: El hablante relata las acciones que suelen darse en la tradicional fiesta infantil con una piñata. La piñata está colgada > los niños le caen a golpes > la piñata se rompe > repartición no equitativa del contenido.

Imagínese las fotos de Atlanta, Alabama, cuando los esclavos [risas] ... de un árbol la guindan y por lo general es un personaje que Ud. hizo que su hijo adorara: la Sirenita, Batman, Superman, pero ahí está guindado y no solamente eso hay una fila de gente pa' caele a palos, a coñazos... a su ídolo.

Coda-resolución con evaluación interna: Conclusión de las acciones y comparación de la piñata con el tesoro nacional.

Eso causa cortocircuitos cerebrales en el niño, por eso somos así. Nosotros crecimos con eso. O sea para empezar, imagínese Ud. que la fiesta es como el país. La fiesta es el país. El tesoro nacional está guindando

[risas]. Lo que está dentro todo el mundo lo quiere para sí y lo puede obtener gratis, a coñazos [risas y aplausos].

El anterior episodio se articula con el que le sigue y el cual comienza con una nueva

evaluación interna:

(7) El niño viene reseteo. El niño viene en cero.

Complicación de la acción:

La madre le dice: “Métete en la fila, haz la línea para golpear a tu piñata”. Él no quiere golpear a la Sirenita; es su ídolo, pero tiene que hacerlo. Se ve obligado por la madre y cuando ve la fila se pone atrás y la mamá lo llama: “Ahí no, ponte adelante”.

Evaluación interna:

El niño viene reseteo.

Complicación de la acción:

“Es que ellos llegaron primero”. “Y a mí qué coño me importa. Te metes adelante porque si no te voy a joder a coñazos en lo que llegue a la casa”.

Evaluación interna:

Allí empieza a transformarse el cerebro infantil.

Complicación de la acción:

Se pone adelante y empieza a darle a lo que no le quiere dar y después de él toda la fila. Coñazos con esa piñata. Coñazos y él ve destruirse. Y poco a poco se le van cayendo... Y van mutilándola y van jugando con los restos. Sin embargo, estoica, aguanta la palazón hasta que llega un dictador. El dictador suele ser un tío borracho [risa] que es el más alto de la fiesta. Porque uno tiene un tío alto y un tío bajito. El tío alto se encarga de algo y el bajito se encarga de jalar la cuerda de la piñata [risas y aplausos]. Siempre. No sé por qué a los bajitos siempre nos da por hacer tareas de gente alta. Pero digamos que... convenientemente con el episodio que está sucediendo y con el ambiente que hay él tiene un vaso de wiski y un cigarrillo [risas] y está [hace los gestos de jalar la piñata mientras hace gestos de beber y fumar al mismo tiempo]. “Dale pues; no le vas a dar”. Uno crece con esa imagen [risas]. Y el tío alto le dice: “Déjala arriba, déjala arriba”. Y viene y se pone el cigarro aquí [mientras hace gestos de alcanzar la piñata despedazándola]. Y raja la Sirenita por abajo [risas]. Y empieza a darle así [haciendo gestos de rotación]. Más que todo para que caiga todo donde están sus hijos que están de este lado [haciendo gestos de lanzar el contenido de la piñata de un determinado lado] [risas].

Evaluación interna:

Ahí empieza la repartición. Ahí empieza la verdadera piñata. Ahí empieza lo que estamos viendo en cada uno de nuestros países.

El episodio siguiente se inicia con una *evaluación interna* que refuerza la que acaba de indicarse para luego continuar con otra *complicación de la acción* rematada con una *evaluación interna* que pareciera englobar todas las indicadas a continuación, reforzando la posición de autoridad del comediante como crítico de la sociedad:

(8)

3:44 **Evaluación interna:** Cae la riqueza y agarren. Agarren lo que puedan y como puedan. **Complicación de la acción:** Siempre hay unos, como yo, que se quedan fuera de la vaina mirando así [gestos] [risas] [pausa breve] y no agarramos un coño [risas]. Pero están los otros y está la coña esa en el centro y el niño gordo [haciendo gestos de querer apropiarse de todo] que aparta a todos y se lo agarra todo para él. Y los dos niños llorando [gestos de niños llorando]. Ahora pa' pelear por qué. Unos muñequitos de mierda [risas]. Unos soldaditos que la escoria del plástico es más grande que el mismo juguete. Unas peloticas. Una cosa ahí. Unos caramelos de lo más baratos [risas], **Evaluación interna:** pero se guindan. ¿Por qué? Porque es gratis [risas].

4:38 **Complicación de la acción:** Está entonces la madre del niño que llora, que le da una patada al niño gordo [risas] y le quita lo que está y lo reparte entre los demás. Se va segmentando la riqueza, pero para ese lado. Le reparten una bolsita chiquita que dice "Bienvenidos a mi fiesta" y un payasito con unos globitos [gestos imitando al payasito], pero el niño gordo saca una bolsa negra de esas de basura [gestos] [risas] para poderse llevar todo [énfasis]. **Evaluación interna:** Nosotros crecimos con eso. Esa mentalidad se queda. Eso no lo entienden nuestros padres sino hasta que un humorista se los explica.

La larga secuencia del episodio del venezolano que murió y subió al cielo se inicia con un *resumen-orientación*. La elección de los verbos "morir" y "subir al cielo", aparte de resumir todo el episodio orientan, de igual manera, hacia la *complicación de la acción* que se suscitara y donde el *common sense* permite imaginar todas las comodidades celestiales, la presencia de San Pedro y el disfrute de una vida tranquila para toda la eternidad. El episodio culminará con una *función evaluativa* (y una advertencia para el público) sobre la diferencia entre turismo e inmigración.

(9)

14:52 **Resumen-orientación:** Hay un chiste que habla de un venezolano que murió y subió al cielo. Bueno es un chiste. Puede pasar cualquier vaina [risas]. **Complicación de la acción:** Cuando Dios lo vio le dijo: "Eh, eh, aquí no [haciendo gestos de negación con el dedo índice]. "No, no venezolano, no venezolano, no. Vámonos, vámonos, circulando, la cola" "Pero yo tengo. Aquí tengo el tique" [gestos de leer algo]. ¿De dónde sacaste esto?" [risas]. "A mí me lo dieron" [cambiando de tono]. "No, no, ponlo ahí" [tono grave]. [haciendo gestos de revisar el ticket a través de mecanismos de seguridad]. Luz roja, infrarroja, triple roja. El bolígrafo [con señales de hacer una marca]. "Ah bueno, pasa. Disculpa, disculpa la molestia. Disculpa la sospecha. Lo que pasa es, mano, que aquí no recibimos venezolanos mucho. El último fue José Gregorio... echále bola" [risas]. "Estas son las instalaciones del cielo [risas]. Mira aquí te vamos a poner. Este es el pin-

pon, el squash, pelota vasca, jaialai, bowling, el cafetín dietético, piscina olímpica, nado sincronizado. De este lado está el parque de pasear los perros. Este es el cielo, para toda la eternidad. Puedes estar aquí no hay frío. No hay calor. Aquí nadie se mete con nadie. Todos son felices para toda la eternidad”. Y el tipo se lanza a disfrutar su eternidad. A los siete días está sentado en la plaza así [haciendo gestos de aburrimiento] [risas]. “¿Algún problema?” “Oye, disculpa, no, la grosería, pero esta vaina es una ladilla, vale” [risas]. “Perdón” [risas]. “Es un fastidio. Aquí no hay nada que hacer”. “Tuve una semana jugando pin-pon con un chino que no sé si me lo cambian porque el tipo no se cansa” [risas]. “Pero bueno esto es lo que tú querías tranquilidad y paz”. “No, no... pero... tú no me entiendes”. [risas] Yo vengo de Venezuela, de Caracas, una ciudad congestionada. Uno está todo el día ahí pendiente... O sea, uno tiene, coño... ¿Cómo es el infierno?” [risas]. “¿Tú quieres ir pa’l infierno?” [cambiando a tono grave] [risas]. “Aunque sea pa’ ve” [risas]. “Bueno hay un full day” [risas]. “Móntame ahí pues” [risas].

17:16 Lo montan en el full day, pisa el ascensor. 666. Tres horas bajando el ascensor y cuando se abre [haciendo sonidos de música]... siete diablitas. Bien buenas todas y dice: “Coño. ¿Qué pasó hermanito? ¿Cómo está eso? Mira aquella máquina está cantando, ¿oíste? La número ocho... Agarra estos mil dólares ahí que aquél no se dio cuenta. Vete a jugá pa’ quel lado. Allí hay un reservado. Aquí hay wiski dieciocho. Los cigarros que dan risa... y el tipo dice “Coño esto es lo mío” [risas]. Gozó un puyero como hasta las seis de la mañana que sube con aquella rasca [movimientos imitando un borracho] [risas].

18:04 **Evaluación interna:** Recuerden Uds. que el borracho latinoamericano es absolutamente diferente al borracho europeo. El borracho europeo se rasca para desinhibirse completamente y hacer de ese día el día más feliz del año [risas, mirando al público]. Nosotros lo practicamos todos [énfasis] los días [risas]. Entonces nosotros sabemos ser borrachos. El borracho venezolano... [imitando diferentes tipos de borrachos]. El europeo se encorva; el venezolano se yergue [risas]. Mientras más caña más alto [risas]. **Complicación de la acción:** “San Pedroooo. ¡Abe, abre la puerta, San Pedro!” [risas]. “¿Tú no eres el que te fuiste pa’l infierno?” “Sí. Sí. Ábreme. Es más ni siquiera la abras. Toma tu tique [risas]. Yo no vuelvo pa’ca. Yo me voy pa’ bajo”. “Mire que si se va no vuelve...” “Y quién va a vení pa’ esta vaina? Allá es que está el sabor. Chao, chao, Dios te bendiga, bueno él te bendiga a ti [risas]. Chao, bueno nos vemos...” “Si se va...” “No importa, chao” [risas]. Y se vuelve a ir. Cuando se abre otra vez el piso 666, ya no es lo mismo. Una paila hirviente. Cinco diablitos dando coñazos paticonfú. Lo mandan pa’ la paila, latigazos... un lanzallamas [imitando ruidos de un lanzallamas]. “¡Coño esa vaina quema! Eso es peligroso. No juegues con...” [más ruidos de lanzallamas] ¡Coño, esta vaina está caliente! Este no es el piso. Este no es el piso. Me equivoqué”. “¡Cállate la boca!” [cambiando a tono de voz grave]. “Diablo por fin apareciste. Yo estaba aquí esta tarde, pero esto era bonito. Esto era chévere. Aquí había unas mujeres. Aquí había plata. Aquí había juego. Aquí había caña. Aquí había wiski, pero ahora me están jodiendo”. **Evaluación interna:** “Eso es para que tú aprendas que una cosa es turismo y otra inmigración” [risas, aplausos, silbidos]⁶.

⁶ Recuérdese que las risas, aplausos y silbidos son formas de evaluación externa del público a lo dicho por el comediante.

Los ejemplos (6) al (9) permiten comprobar que efectivamente el monólogo humorístico está formado sobre la base de una articulación de narrativas cuya estructura puede descomponerse según el esquema laboviano clásico para el análisis de narrativas orales. A continuación, se verá cómo y en qué porción de la narrativa se desarrolla el proceso de argumentación. Sin embargo, sería importante primero aclarar que, si bien la argumentación se ha visto típicamente como un proceso dialógico, De la Fuente García ha indicado que discursos monológicos pueden ser también argumentativos (2005: 200). Para el caso de este análisis, la *refutación o contestación* no va dirigida a un interlocutor definido, sino a contenidos ideológicos tradicionales que se materializan en prácticas sociales consideradas por el comediante como problemáticas.

Tomando como base el ejemplo (6), el comediante en las funciones de *resumen* y *orientación* coloca al público en el tópico: la piñata. Desde el punto de vista argumentativo, la función que predomina es la *coorientación* mediante la cual se quiere guiar a una conclusión o resultado (r): el propósito de esta práctica es romper la piñata y disfrutar de su contenido. El tipo de estrategia manejada es el *refuerzo de conclusión* mediante el uso de marcadores como “o sea”, “por ejemplo”, “imagínese Ud.”. Evidentemente hay dos imágenes que se contraponen: la de la piñata (como práctica cultural) y las fotos de los esclavos negros en Atlanta. Para la celebración de la piñata se cuelgan figuras antropomórficas con valor comercial añadido como la Sirenita, Batman y Superman y los niños son inducidos a caerles a palos, remitiendo a la audiencia a los horribles linchamientos en el Sur de los Estados Unidos. Esto lleva a una conclusión (*evaluación interna*): “Eso causa cortocircuitos cerebrales en el niño, por eso somos así”. De inmediato, se da el *refuerzo de conclusión* mediante los marcadores “o sea”, “imagínese Ud.” para mover el argumento hacia su segundo componente: “Imagínese Ud. que la fiesta es el país. La fiesta es el país. El tesoro nacional está guindando [risas]. Lo que está dentro todo el mundo lo quiere para sí y lo puede obtener gratis, a coñazos [risas y aplausos]”. Después del marcador “imagínese Ud.” se suceden cinco enunciados que son *refuerzo argumentativo* de la fiesta es el país y el tesoro nacional es la piñata.

A → r	
<i>fiesta infantil</i> <i>piñata</i> <i>dar golpes</i> <i>disfrute gratis de baratijas</i>	<i>país</i> <i>tesoro nacional</i> <i>caer a coñazos</i> <i>peculado y corrupción</i>

Figura 2. Elementos del refuerzo argumentativo

Como puede observarse, el *refuerzo de conclusión* tiende ubicarse en la *coda-resolución* y correspondería a lo que el marco laboviano denomina *evaluación interna* donde, según este modelo, el narrador razona sobre el porqué de la narración. A su vez, también ocurre una *evaluación externa*, expresada en la forma de risas y aplausos por parte del público asistente. Respuesta aprobatoria, confirmación que la relación entre los elementos de la argumentación se ha decodificado. Esta reacción está basada en que el productor del texto, a través de la argumentación va dejando “trazas” que el receptor debe interpretar, para lo cual se fundamenta en sus propias asunciones y expectativas a fin de contribuir a la interpretación del texto. En este sentido, la interpretación del texto es una interpretación de una interpretación (Fairclough, 2001:67; mi traducción). Por otra parte, hay que entender que la risa, como lo ha reiterado Bergson, es un gesto a la vez social y estético. Es social porque el chiste es siempre para el otro; necesita al otro (incluso en el monólogo). No ríe quien cuenta un chiste, sino quien lo escucha. Es estético, puesto que “*lo cómico se origina cuando la sociedad y el individuo ... se ven a sí mismos como obras de arte*” (Bergson, 10; mi traducción)⁷

Ahora bien, ¿dónde se origina del humor? Aunque se podrían ponderar varios factores, éste se genera fundamentalmente en la incongruencia, la cual es un tipo de recurso retórico de uso común en los textos humorísticos y el cual está basado en la violación de la “*regla cognitiva*” (Ruiz Gurillo, 2012: 17). Es el “*disparate cómico*”, en términos freudianos (1905: loc. 7664). Sería conveniente preguntarse por qué se puede reír cuando el proceso argumentativo se basa sobre la refutación de prácticas culturales, en apariencia inocentes, que como la piñata prepara a los niños para ser ciudadanos que acepten el asalto a golpes (“coñazos”) al tesoro nacional. Freud ha indicado que “[I]a risa es el resultado de un proceso automático ...hecho posible por el alejamiento de nuestra atención consciente” (loc.6648). En otras palabras, en la celebración de este tipo de actos, la audiencia es capaz de aceptar juicios

⁷ La obra original de Henri Bergson, *Le rire*, fue publicada en 1900. Se sigue aquí la versión digital en inglés de *Kindle*. El número de página corresponde a esta versión y no con el de la publicación original.

valorativos que posiblemente no aceptaría en otras circunstancias, aunque el comediante haya advertido en la apertura de su monólogo: “Estoy hablando en serio”. No obstante, el propósito no consiste únicamente en la aceptación de la crítica al *common sense*, sino también en la asunción del oyente como “*agente social*” (Ruiz Gurillo, 31).

Siguiendo con el ejemplo (6), al *refuerzo de conclusión* que se acaba de analizar le sucede otra *evaluación interna*: “Allí empieza a transformarse el cerebro infantil” que como evaluación es *refuerzo* de la línea argumental que se ha venido analizando. A esto sigue una *complicación de la acción* hasta llegar a otra *evaluación interna* al final de esa secuencia que funciona igualmente como *refuerzo argumental*: “Ahí empieza la repartición. Ahí empieza la verdadera piñata. Ahí empieza lo que estamos viendo en cada uno de nuestros países”. El uso del deíctico espacial “ahí”, repetido tres veces, sirve para darle concreción al argumento: fiesta = país; piñata = tesoro nacional. Nótese el uso del verbo y del adjetivo posesivo en primera persona del plural: “estamos viendo”, “nuestros”, creando un efecto inclusivo. El problema es uno que no afecta solamente a un país, sino que es generalizado: “nuestros países”.

La siguiente secuencia supone una *evaluación interna*: “Cae la riqueza y agarren. Agarren lo que puedan y como puedan”. A esta rapiña metafórica sigue una *complicación de la acción* que incluye una estrategia *antiorientadora de objeción* enmarcada por el indicador “pero”: “Siempre hay unos, como yo, que se quedan fuera de la vaina mirando así [gestos] [risas] [pausa breve] y no agarramos un coño [risas]. Pero están los otros y está la coña esa en el centro y el niño gordo [haciendo gestos de querer apropiarse de todo] que aparta a todos y se lo agarra todo para él. Y los dos niños llorando [gestos de niños llorando]”. Con esta estrategia, el comediante asume una autoridad moral. Mientras los “otros” y “el niño gordo” se benefician del reparto, otros como “yo ... se quedan afuera... y no agarramos un coño”. Esta autoridad de “no agarrar” permite hacer la crítica propuesta. Esta *antioorientación* se afianza en otra que corresponde a la de *crítica* mediante el uso de enunciados en forma de preguntas retóricas: “Ahora pa’ pelear ¿por qué?”. Como respuesta se valdrá de nuevo de la *coorientación* en la forma de *justificación* señalada por el marcador “porque”: “Porque es gratis”.

Esta sección del monólogo rematará en una *coda* con una nueva *evaluación interna* aplicable a toda la sección: “Nosotros crecimos con eso. Esa mentalidad se queda. Eso no lo entienden nuestros padres sino hasta que un humorista se los explica”. El movimiento argumental es de *coorientación* en la forma de *asentimiento o confirmación*. Aunque no se

use explícitamente un marcador como “en efecto” o “efectivamente”, los enunciados revelan esa intención.

Los proponentes de la Teoría Semántica del Humor Verbal (TSHV), entre ellos Raskin (1985), Attardo (1994, 2001) y Ruiz Gurillo (2012) han insistido en el valor cognitivo del humor, en especial del humor verbal. Fairclough, en *Language and Power*, hace hincapié en que el productor de un texto lo construye como una interpretación del mundo y que los elementos formales del texto son claves para su interpretación por el intérprete (67, mi traducción). Por su parte, Paz (2016), en su estudio sobre el humor editorial de la caricaturista venezolana Rayma, destaca cómo esta artista en el Foro de Oslo (mayo 26, 2015) admite que la “*caricatura es una manera de entender el mundo*” y que la caricaturista se ve a sí misma como “*una filósofa*”. De igual manera, el comediante concibe el monólogo (o el chiste) como una forma de interpretación del mundo y él mismo también se define como un humorista/filósofo. En una entrevista que Daniel Fermín (2015) le hiciera para el diario *El Universal* pero que fue “sacada de la edición”⁸, Emilio Lovera lamenta la tardanza en reconocer la importancia social del humor y de cómo su uso puede “*hacer palpable muchos problemas*”, insistiendo al periodista que “*Venezuela ... necesitaría de una figura que trate de explicarnos el país que tenemos hoy, que intente analizar hechos cotidianos cercanos al absurdo ... un narrador que nos lleve a una política o un lineamiento*”. En otras palabras, el absurdo de la cotidianidad solamente puede ser interpretado mediante el humor. Asumiendo lo que Max Weber (en Charaudeau) denomina “*la ética de la convicción*” (2015: 9), el comediante encarna ese papel de narrador-filósofo.

La sección del monólogo referida al venezolano que murió y subió al cielo comienza en una función de *resumen* y *orientación*: se indica desde el inicio de qué va a tratar la narración y ubica al público en el contexto y los participantes. Esta parte, aunque está basada en la forma expresiva narrativa, incorpora una buena porción de diálogo entre los personajes que participan en la historia: el venezolano, Dios, San Pedro y el diablo. La estrategia argumentativa usada es la *coorientación* de *refuerzo argumental*, aunque no esté enmarcada por un indicador específico como “por ejemplo”. Todos los enunciados que engloba son evidencias de las bondades del cielo. Cuando el venezolano comienza a aburrirse de esta rutina celestial, emerge la *antioorientación* del tipo *objeción* marcada con el uso de “pero”:

⁸ Finalmente fue publicada por el diario *Tal Cual*.

“Oye, disculpa, no, la grosería, pero esta vaina es una ladilla, vale” ... “Es un fastidio. Aquí no hay nada que hacer”. “Tuve una semana jugando pin-pon con un chino que no sé si me lo cambian porque el tipo no se cansa” [risas]. A este tipo de *objeción* se le aúna otra por parte de Dios: “Pero bueno esto es lo que tú querías tranquilidad y paz”. A partir de este punto se genera una *complicación de la acción* sobre las “ventajas” que el venezolano haya en el infierno en su primera visita y que determinan su decisión de notificar a San Pedro que ha decidido irse allí. Lo cual hace, pero para su desconcierto, la situación (en una segunda vuelta) no es la misma: “Cuando se abre otra vez el piso 666, ya no es lo mismo. Una paila hirviendo. Cinco diablos dando coñazos paticonfú. Lo mandan pa’ la paila, latigazos... un lanzallamas [imitando ruidos de un lanzallamas]. “¡Coño esa vaina quema! Eso es peligroso. No juegues con...” [más ruidos de lanzallamas] ¡Coño, esta vaina está caliente! Éste no es el piso. Éste no es el piso. Me equivoqué”. En este caso, la estrategia de *antiorientación* del tipo *objeción* es “ya no es lo mismo”. Como se observa cada cambio en la narración, está dado por una estrategia de *antiorientación de objeción*. Tal como ha sido tipificado en el modelo laboviano, la *coda* remata la narrativa y hay una función de *evaluación interna*, la cual coincide, desde el punto de vista de la argumentación, con un *refuerzo de conclusión* por parte del diablo: “Eso es para que tú aprendas que una cosa es turismo y otra inmigración”. La *evaluación externa* por parte de la audiencia se da en la forma de risas, aplausos y silbidos.

El tópico del venezolano engrosando las cifras de inmigrantes en el mundo es uno que preocupa sobremanera a Lovera. Entiende las causas que originan esta situación, pero también quiere prevenir sobre las dificultades del proceso de adaptación a la vida en otros países y las secuelas que esto puede traer, para el propio inmigrante y al país de origen. De igual forma, quiere advertir que “*the grass is always greener on the other side the fence*” [el césped es siempre más verde del otro lado de la cerca], aludiendo con esto a los estereotipos que los venezolanos tienen sobre la vida en Europa o los Estados Unidos como países de una inagotable prosperidad y bonanza. Durante una entrevista en 2016, el comediante manifestó a la periodista Elizabeth Araujo que: “*Fuimos por mucho tiempo un país que recibía a los extranjeros perseguidos en sus tierras; y hoy nos ha tocado lo contrario y no terminamos de adaptarnos a esta condición de neoemigrantes, si se me permite el término*”. El problema del neoemigrante es una constante en sus monólogos y su perspectiva está sintetizada en la respuesta del diablo: “una cosa es turismo y otra inmigración”. El turista tiene una visión superficial de los sitios que visita. El inmigrante tiene que enfrentarse a las duras realidades de países que no hablan su lengua o su cultura, a la realidad de la discriminación.

No es el propósito de este estudio el de analizar todas las secciones del monólogo. Sin embargo, quisiera hacer referencia a una sección en especial y la cual pareciera una digresión en medio del monólogo. En el minuto 6:38, está haciendo uso de una estrategia de *antiorientación* del tipo *crítica* basado en enunciados en forma de preguntas retóricas: “Ahora yo me pregunto [gestos cavilando]: “¿Será eso lo que nos tiene a nosotros jodidos? Porque nosotros tenemos cosas que son muy buenas. O sea los latinoamericanos tenemos cosas bonitas... mujeres”. Esta estrategia está relacionada con la sección anterior que corresponde a la piñata y a la comparación entre el cumpleaños de los norteamericanos, de los europeos y el de los venezolanos. De forma inusitada, se pasa a lo siguiente: “Nosotros tenemos la habilidad de pensar que con uno comprar un celular, por ejemplo, que pueda grabar un espectáculo. Venir a un espectáculo con su celular. Desoír absolutamente toda advertencia que se lo dan desde que entra para allá [risas]. Pasa por aquí. Viene George Harrison y dice: ‘No, apaguen el celular y tal vaina’ [risas] y decir: ‘Este celular lo compré yo y yo grabo con él lo que me dé la gana aquí’ [mira a alguien específico del público, cambiando tono de voz] ¿Ah, ya lo guardaste? [risas y aplausos]”. El comediante reacciona fuertemente al hecho de que alguien en la audiencia está grabando el espectáculo con su teléfono celular. El tono sarcástico llama la atención sobre el hecho de violentar la propiedad intelectual de los artistas, pero también tiene el efecto persuasivo y pragmático de hacer guardar el celular y respetar el espectáculo.

Conclusión

Si bien la tradición heurística ha tendido a clasificar la comedia como un género menor, en este trabajo se ha visto cómo el monólogo humorístico puede ejercer no solamente un efecto catártico en la audiencia, sino que también tiene una función cognitiva; es —en efecto— una visión del mundo, una interpretación del mismo y puede, en su afán persuasivo, llevar a la audiencia a asumir una determinada ideología (Ruiz Gurillo, 65) o modificar un tipo de conducta. Se pudo ver cómo el comediante se basa en la crítica a una práctica cultural aparentemente inocua (la piñata infantil) para, de forma alegórica, alertar sobre el origen de la violencia y a la tendencia a la apropiación de los bienes públicos mediante su uso. O sobre su preocupación por la suerte del venezolano como “neoinmigrante” y la sobrevaloración de otras culturas con minusvalía de la propia.

El tipo de monólogo analizado es una forma de discurso planificado, aunque pueda incorporar chistes o situaciones en apariencia espontáneos. Está basado en la narración como forma expresiva y como tal puede descomponerse en la estructura arquetípica propuesta por

Labov (1972) de: *resumen, orientación, complicación de la acción, evaluación interna y externa, cada, resolución.*

Si bien la función de argumentación como vía retórica que conduce a un resultado se ha analizado en discursos dialogales y, especialmente, en el discurso político, se ha visto cómo la argumentación es usada de manera exitosa en este tipo de discurso humorístico. Para lograrlo convergen las estrategias de *coorientación* (dentro de ella las técnicas más utilizadas fueron la de *justificación o prueba* y la de *refuerzo de conclusión o argumento*) y la *antiorientación*, estrategia empleada para llevar a la audiencia a un resultado no esperado, reforzada muchas veces por el uso de la incongruencia, la cual supone la violación de la regla cognitiva que origina el “*disparate cómico*”. En ésta los mecanismos a que más se recurre son al de la *objeción* y a la *crítica*. La explicación del papel de la argumentación en estos textos depende del trazado del encadenamiento argumentativo, el cual supone la identificación de las estrategias argumentales (a las cuales se acaba de hacer referencia) y los tipos de marcadores. Dentro de la *justificación* predomina el uso de “porque” y en el *refuerzo de conclusión*, “o sea”, “por ejemplo” e “imagínese Ud.”. En la *objeción*, “pero” es el más utilizado y en la *crítica* se incorporan preguntas retóricas como: “Ahora pa’ pelear ¿por qué?” (ejemplo 8). Si bien la estrategia de *refuerzo de conclusión o argumento (coorientación)* puede darse en diferentes momentos de la narrativa y su función principal es aportar ejemplos que sirvan de evidencia de lo que se argumenta, la de *justificación o prueba* tiende a coincidir con la *evaluación interna* normalmente en la *coda-resolución*. De igual manera ocurre con la *objeción* y la *crítica*, las cuales concuerdan con la *evaluación interna* en la *coda*. No obstante, la *evaluación interna* en la *coda* puede servir de orientación para ampliar o introducir otro argumento como en la *evaluación interna* entre los ejemplos (7) y (8): (7) “Ahí empieza la repartición. Ahí empieza la verdadera piñata. Ahí empieza lo que estamos viendo en cada uno de nuestros países.” (8) “Cae la riqueza y agarren. Agarren lo que puedan y como puedan”. Dentro de la teoría general del humor verbal, esto está relacionado con la tendencia a la ubicación de estos remates (*punch lines*) al final de la narrativa. La violación de la regla cognitiva produce hilaridad.

Raquel Kreichman en su artículo “Humor: deconstrucción y dialogicidad” (2000) se pregunta: “¿quién hoy podría aseverar que la diversidad de producciones humorísticas son pura ficción, entretenimiento y nada tiene que ver con las construcciones histórico-sociales de la verdad?” (1979). Al iniciar su diálogo, el comediante previene a su audiencia: “Estoy hablando en serio” y él mismo ha insistido en el curso de diversas entrevistas que

posiblemente la única interpretación al absurdo (en clara referencia a la realidad venezolana) es la razón humorística. Como lo explica Charaudeau, el acto humorístico construye un “ethos de inteligencia” con participación de la audiencia y esta “connivencia” permite la subversión de los valores en cuestión (139; mi traducción). No obstante, esto no parece ser suficiente y el comediante debe trabajar esforzadamente un proceso significativo con la audiencia. Debe “hacer su discurso oportuno y encontrar las necesidades de [ella]... ser capaz de resaltar su autoridad cómica y mantener el control de la sala” (Ruiz Gurillo, 66). Esta autoridad es la que se impone cuando increpa al público: “Nosotros crecimos con eso. Esa mentalidad se queda. Eso no lo entienden nuestros padres sino hasta que un humorista se los explica”.

Bibliografía

- ARAUJO, E. (2016). Emilio Lovera: El humor es la única maleta que no me revisan en Maiquetía. <http://www.talcualdigital.com/Nota/126464/emilio-lovera-el-humor-es-la-unica-maleta-que-no-me-revisan-en-maiquetia> Consulta 28 de mayo 2016.
- ARISTÓTELES. (1970). *Poética*. Versión directa, introducción y notas de Juan David García Bacca. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- ALCAIDE LARA, E. R. (2000). Estructuras y funciones argumentativas en el discurso político en José Jesús Bustos Tovar et al. (Ed.) *Lengua, discurso, texto. (I Simposio Internacional de Análisis del Discurso)*. Vol. II. Madrid: Visor. pp. 2181-2195.
- ATTARDO, S. (1994). *Linguistic Theories of Humor*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter.
- ATTARDO, S. (2001). *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter.
- BERGSON, H. (1900). *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. Versión Kindle.
- BUSTOS TOVAR, J. J. et al. (Ed.) (2000). *Lengua, discurso, texto. (I Simposio Internacional de Análisis del Discurso)*. Vol. I y II. Madrid: Visor.
- DE LA FUENTE GARCÍA, M. (2005). *La argumentación en el discurso periodístico sobre la inmigración*. Tesis doctoral. Universidad de León.
- CHARAUDEAU, P. (Ed.) (2015). *Humour et engagement politique*. Condé-Sur-Noireau, France: Lambert-Lucas.
- CHARAUDEAU, P. (Ed.) (2015). L’humour de Dieudonné : le trouble d’un engagement en *Humour et engagement politique*. Condé-Sur-Noireau, France: Lambert-Lucas : pp.135-182.

Completo Standup EMILIO LOVERA sin Frontera.

<https://www.youtube.com/watch?v=QGqtbHxZMl4> Consulta 27 de mayo 2016.

FAIRCLOUGH, N. (1995). *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. Harlow, England: Longman.

FAIRCLOUGH, N. (2001). *Language and Power*. Harlow, England: Longman.

FERMÍN, D. (2015). La entrevista de Emilio Lovera que censuró El Universal. <http://www.talcualdigital.com/Nota/116895/la-entrevista-de-emilio-lovera-que-censuro-el-universal>. Consulta 28 de mayo 2016.

FREUD, S. (1905). El chiste y su relación con lo inconsciente. Versión Kindle.

KREICHMAN, R. F. (2000). Humor: deconstrucción y dialogicidad en J. J. Bustos Tovar et al. (Ed.) *Lengua, discurso, texto. (I Simposio Internacional de Análisis del Discurso)*. Vol. II. Madrid: Visor. pp. 1975-1986.

LABOV, W. and J. Waletzky. (1966). Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience. *Essays on the Verbal and Visual Arts. Proceedings of the 1966 Annual Spring Meeting*. June Helm (Ed.). American Ethnological Society. Seattle: U of Washington P. pp. 12-44.

LABOV, W. (1972). *Sociolinguistic Patterns*. Philadelphia: U of Pennsylvania P.

LABOV, W. (1979). *Language in the Inner City*. Philadelphia: U of Pennsylvania P.

LINDE, C. (1986). Private Stories in Public Discourse. *Narrative Analysis in the Social Sciences. Poetics*, 15. pp. 183-202.

LOMBARDI BOSCÁN, A. (2015). Humor y poder en *Tal Cual*. 05-03-2015.

<http://www.talcualdigital.com/Nota/113910/humor-y-poder>. Consulta 18 de mayo 2016.

LOVERA, E. Página Web. <http://emiliolovera.com/>. Consulta 18 de mayo 2016.

OCHS, E. (1979). Planned and Unplanned Discourse. *Syntax and Semantics. Discourse and Syntax. Vol XII*. Talmy Givon (Ed.). New York: Academic P. pp. 51-80.

PAZ, Y. (2006). Oficio de Tejedores: Oralidad y discurso en el español de barrio El Empedrao (Maracaibo, Venezuela). Puebla, México: BUAP. Dirección de Fomento Editorial.

PAZ, Y. (2016). El tarot como discurso de contestación en la caricaturista venezolana Rayma. *Revista Latinoamericana de Estudios de Discurso. ALED*. Vol. 16 (1): pp.83-96.

STAHL, S. K. D. (1977). The Oral Personal Narrative. *Fabula*, 18. pp. 18-39.

RASKIN, V. (1985). *Semantic Mechanisms of Humor*. Reidel: Dordrecht.

Rayma Suprani: Drawing a line (Oslo Freedom Forum)

https://www.youtube.com/watch?v=hZWyk5Lhz4&eBC=ANyPxKqrgbz8f-IekErcjPQVXHeTiFERWM-8XVMwClwoA_dbsJ4byax-PzMZI37ZUDpE6TpELq69apGmKLUGy52fbRafOu_GNw

RUIZ GURILLO, L. (2012). *La lingüística del humor en español*. Madrid: Arco/Libros.

VAN DIJK, T. (Ed.) (2000). *Discourse as Social Interaction*. London: Sage.

VAN DIJK, T. (2011). *Ideología y discurso*. Barcelona: Ariel Lingüística.

Datos sobre la autora

Licenciada en Letras Hispánicas por la Universidad del Zulia (Venezuela), con Maestría en Lingüística (University of Florida, EE.UU) y Doctorado en Español (University of Kentucky, EE.UU). Actualmente es profesora titular en la Universidad de Kentucky donde ejerce la investigación y la docencia en pregrado y posgrado. Sus áreas de investigación son: Sociolingüística, Análisis del discurso, Lingüística y literatura y Enseñanza del español como primera y segunda lengua, áreas sobre las cuales ha publicado en revistas arbitradas. De igual forma, ha participado como ponente en congresos, coloquios y seminarios a nivel nacional e internacional. Entre sus publicaciones principales se destacan: *Oficio de tejedores. Oralidad y discurso...* (México: BUAP, 2006) y *En busca de una gramática poética: Reflexiones sobre el lenguaje en la literatura hispanoamericana contemporánea* (Madrid/México: EDAF, 2015).