



Onomázein

ISSN: 0717-1285

onomazein@uc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Ruiz Gurillo, Leonor

Eva Hache y El Club de la Comedia: del guión monológico al registro dialógico

Onomázein, núm. 28, diciembre, 2013, pp. 148-161

Pontificia Universidad Católica de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=134530174009>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

ONOMÁZEIN

Revista semestral de lingüística, filología y traducción



PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE LETRAS

Eva Hache y *El Club de la Comedia*: del guión monológico al registro dialógico¹

*Eva Hache and El Club de la Comedia:
from the monologic script to the dialogic register*

Leonor Ruiz Gurillo
Universidad de Alicante
España

ONOMÁZEIN 28 (diciembre de 2013): 148-161
DOI: 10.7764/onomazein.28.5



Leonor Ruiz Gurillo: Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura, Universidad de Alicante. España. Correo electrónico: leonor.ruiz@ua.es

Fecha de recepción: noviembre de 2012
Fecha de aceptación: agosto de 2013

28

**Diciembre
2013**

Resumen

El presente artículo muestra el análisis del registro de la cómica Eva Hache, presentadora del programa de televisión español *El Club de la Comedia* en 2011 y 2012. De acuerdo con la *Teoría General del Humor Verbal* de Attardo y Raskin (1991) y Ruiz Gurillo (2012), el trabajo se enmarca en el recurso de conocimiento denominado es-

trategia narrativa. La planificación, la inmediatez, la interacción cara a cara, así como la retroalimentación y el dinamismo con la audiencia son analizados en el guión escrito y en el monólogo dramatizado, con el fin de argumentar que los monólogos de Eva Hache son realmente diálogos con la audiencia.

Palabras clave: humor; monólogo; registro; dramatización.

Abstract

This article shows an analysis of the register of the comedian Eva Hache, the presenter of *El Club de la Comedia* (a Spanish TV program) in 2011 and 2012. In accordance with the *General Theory of Verbal Humor* of Attardo and Raskin (1991) and Ruiz Gurillo (2012), this analysis mainly focuses on the knowledge resource known as

narrative strategy. Planning, immediacy, face-to-face interaction, as well as the feedback or the dynamism with the audience are analyzed in the written script and in the dramatized monologue, in order to argue that Eva Hache's monologues are in fact dialogues with the audience

Keywords: humor; monologue; register; performance.

¹ Este artículo ha sido posible gracias al Proyecto I+D FFI2012-30941 “Innovaciones lingüísticas del humor: géneros textuales, identidad y enseñanza del español”. Para más información, consultese las direcciones <http://www.griale.es> y <http://humoria.blogspot.com>.

1. Introducción

En este artículo se analizan los monólogos de *El Club de la Comedia* en su última etapa, en concreto los textos producidos en la primera, la segunda y la tercera edición del programa emitido por el canal español de televisión LaSexta en 2011 y 2012. Parte de esos monólogos fueron publicados en 2011 en *El Club de la Comedia. (Presenta: Qué mal repartido está el mundo... y el universo, ni te cuento)* (en adelante, ECC, 2011). Del conjunto de monólogos registrados, se han seleccionado para este trabajo los de Eva Hache, la presentadora del programa en esta nueva edición.

Nuestra base metodológica la constituye la *Teoría General del Humor Verbal* (en adelante, TGHV), desarrollada por Victor Raskin y Salvatore Attardo, junto con las precisiones recogidas en Ruiz Gurillo (2012) para el estudio del humor en español. De los seis *recursos de conocimiento* propuestos por la TGHV nos centramos específicamente en la *estrategia narrativa* y, más concretamente, en los aspectos de registro implicados en la puesta en práctica del monólogo humorístico que lleva a cabo Eva Hache. Pretendemos demostrar que el llamado monólogo humorístico no lo es en realidad, pues su dramatización supone una interacción con el público, lo que lo convierte en algo diferente a un registro monológico.

La estructura del artículo es la siguiente. En primer lugar, presentaremos los aspectos relativos a *El Club de la Comedia* y a la idiosincrasia de los monólogos de su presentadora, Eva Hache (§ 2). Después pasaremos a observar cuáles son los rasgos que presenta un monólogo humorístico de *El Club de la Comedia* (§ 3). Esto nos permitirá contar con las bases necesarias para mostrar diferencias entre el guión escrito y el monólogo dramatizado que se lleva a cabo en el escenario (§ 4). La comparación entre los textos del guión

y los textos dramatizados (§ 5) nos facilitará un conjunto de diferencias entre ambos que permiten desmentir que se trate en realidad de un registro monológico (§ 6).

2. *El Club de la Comedia* y Eva Hache

El programa español *El Club de la Comedia* se ha emitido en diversas cadenas televisivas desde 1999, emulando el *Stand-up Comedy* americano. Comenzó emitiéndose en Canal+ en codificado, pero luego pasó a Antena 3, si bien otras televisiones lo han programado también. En los últimos tiempos LaSexta ha recuperado el formato y ha puesto en pantalla dos temporadas. La primera de ellas consta de 16 programas que se emitieron semanalmente del 16 de enero de 2011 al 1 de mayo de 2011. Los programas habían sido grabados previamente en el teatro Calderón de Madrid. Del 4 de septiembre de 2011 al 22 de enero de 2012 se emite la segunda edición en el canal LaSexta. Los programas, en este caso, se han grabado en el teatro Coliseum de Madrid. Por último, el 19 de octubre de 2012 comienza la tercera temporada. De este modo, *El Club de la Comedia* consta de 9 temporadas. La presente investigación se ha centrado en los guiones publicados en ECC (2011) que recogen algunos de los textos de la primera temporada en LaSexta y en las grabaciones de la primera, la segunda y los programas que, en el momento de cerrar este artículo, han sido emitidos dentro de la tercera temporada. Por lo general, el programa en la primera y la segunda edición de LaSexta cuenta con cuatro monologuistas principales que llevan a cabo un monólogo de una duración de 8-10 minutos. Las intervenciones de estos invitados vienen precedidas por un monólogo más corto de alrededor de 4 minutos de Eva Hache, la conductora del programa, monólogo que sirve para presentar al cómico invitado. En la tercera temporada son cinco los monologuistas invitados².

En total, se han registrado 24 programas, de

² La información previa ha sido extraída de http://es.wikipedia.org/wiki/El_club_de_la_comedia_%28Espa%C3%B1a%29. (Fecha de consulta: octubre de 2012).

los que se han seleccionado los monólogos de Eva Hache que sirven para presentar a los invitados, con un total de 96 monólogos. Eva Hache, que ganó el cuarto certamen de monólogos organizado por *El Club de la Comedia* en 2003, es la primera mujer que presenta el programa. Ahora bien, ha desarrollado un *talante* propio muy cercano al público que la ha convertido en una de las mejores conductoras del programa. Como hemos defendido en Ruiz Gurillo (2012: 66) y de acuerdo con la propuesta de Greenbaum (1999), una buena humorista como es Eva Hache utiliza el *ethos*, o *talante*, para desarrollar y mantener la autoridad cómica y hacerla fiable y creíble; emplea el *kairos*, o *oportunidad*, para hacer o decir algo en el momento adecuado. Asimismo, construye su discurso cómico apoyándose en elementos de la tradición retórica, entre los que destaca el talento natural, la *praxis* y la *teoría*, y usa estas estrategias discursivas para acotar el espacio narrativo con el público al que desea persuadir. En suma, y gracias a sus dotes retóricas de *talante*, *oportunidad*, teoría, práctica y talento natural, Eva Hache construye día a día su autoridad cómica ante la audiencia, lo que la consolida, a nuestro juicio, como la mejor humorista de *El Club de la Comedia*.

3. Rasgos de los monólogos de *El Club de la Comedia*

Como ocurre en otros casos, los monólogos de *El Club de la Comedia* que han sido objeto en esta investigación han sido escritos previamente por un guionista³ como paso previo a su representación. De este modo, el texto está planificado y está pensado para ser dicho ante un público en la sala y ante una audiencia televisiva. Ello ocasiona unas repercusiones sobre el registro empleado y sobre la relación con el público de la sala (directa) y con la audiencia (mediática). Además, el cómico dramatiza e improvisa sobre el texto original, por lo que este varía en cuanto

a rasgos primarios de la comunicación como la planificación, la retroalimentación, la inmediatez, el que se encuentre cara a cara con el público o el dinamismo con la audiencia. Con el fin de ordenar los aspectos de registro que afectan a los monólogos del corpus y de acuerdo con Briz (2010) y las investigaciones sobre el español coloquial del grupo de investigación Val.Es.Co.⁴, se diferenciará entre el marco espacial, los participantes en la interacción y la relación que los une, y los rasgos del registro.

En cuanto al marco espacial, el programa se emite en diferido, aunque ha sido grabado previamente en un teatro ante un público. En el escenario se sitúa el monologuista de pie, sobre el que se enfoca una iluminación directa. Pocos elementos forman parte del atrezo: un taburete y un micrófono, que por lo común los monologuistas de estas últimas ediciones del programa no emplean, ya que usan un micrófono inalámbrico. Al fondo del escenario aparece un logotipo de *El Club de la Comedia*. Por lo general, el cómico suele vestir de colores neutros, como blanco o negro, aunque algunos de los que participan asiduamente, como Ernesto Sevilla o Joaquín Reyes, se caracterizan precisamente por su vestimenta. El monólogo se introduce con una melodía enlazada que, de igual modo, cierra el monólogo.

Por lo que afecta a los participantes, se trata de un género de *persona a audiencia* (Calsamiglia y Tusón, 1999: 39), por lo que supone un discurso ±monológico como una conferencia, una charla o una clase. De este modo, el monologuista se dirige, por un lado, al público presente en la sala y, por otro, a la audiencia televisiva. En el primer caso, se trata de una interacción directa, ya que está atento a sus reacciones (risas, aplausos); en el segundo, se habla de una interacción indirecta o mediática. Habitualmente, la intervención del monologuista es interrumpida por las risas y los aplausos del público. Normalmente, el monolo-

3 Los guionistas que figuran en el ECC (2011) son los siguientes: Gabriel García-Soto, Eloy Salgado, Ángel Ayllón, Amando Cabrero, Amador Moreno, Enrique Herrero, Marta González de Vega, José A. Pérez, Roger Rubio y Tomás Fuentes.

4 Véase en especial Briz y grupo Val.Es.Co. (2002 y 2003).

guista no responde a tales reacciones, aunque en ciertos casos puede llevar a cabo una intervención para dar las gracias, puede hacerle alguna pregunta al público o puede reaccionar de modo no verbal (con miradas de asombro o de complicidad, por ejemplo). De este modo, y atendiendo a las unidades de la conversación descritas por el análisis conversacional, el monólogo de humor tiene la estructura de una secuencia de historia: intervenciones largas de un participante que es reconocido como hablante, e intervenciones breves por parte del público, habitualmente no verbales (risas o aplausos), que manifiestan que el humor ha causado el efecto que perseguía. Ello supone que no se trata estrictamente de un monólogo, sino de un diálogo entre el cómico y su público, como intentaremos demostrar en § 5 y § 6.

El registro empleado, por otro lado, es oral, y aunque se utiliza el *teleprompter*⁵ para poder leer los textos, una buena monologuista como Eva Hache ha ensayado el texto para lograr sus objetivos principales, causar risa y persuadir a la audiencia. Por tanto, siguiendo la tipología de Gregory y Carroll (1986), es un texto oral no espontáneo para ser dicho como si no estuviera escrito. Según la técnica y la pericia del cómico, es decir, según sus dotes retóricas, el monólogo se despegará más o menos del texto que le sirve de base y que ha sido escrito previamente por un guionista. Por lo tanto, es planificado, aunque la inmediatez y el encontrarse cara a cara con el público conlleva una mayor o menor planificación sobre la marcha. El fin que persigue es, como consecuencia, interpersonal, pues se espera causar risa. El tono elegido es, por lo común, informal, lo que tiñe todo el registro de muchos de los rasgos propios de lo coloquial (léxico informal o de argot, fraseología, etc.). El participante desarrolla un discurso acerca de un tema general, que, por lo tanto, es conocido por la comunidad a la que se dirige.

Como explicaremos más tarde, el hecho de que esté dirigido a un público conlleva cierto dinamismo en su desarrollo, por lo que en ciertos momentos puede ser -planificado, +retroalimentado y +dinámico. La figura 1 resume los aspectos observados:

FIGURA 1

Marco espacial, participantes y registro en el monólogo humorístico

MONÓLOGO HUMORÍSTICO

Género de persona a audiencia

MARCO ESPACIAL

Escenario

Monologuista, de pie

Iluminación directa

Música enlatada

Duración breve

PARTICIPANTES

±monológico: estructura de secuencia de historia

1. De persona a público (interacción directa)
2. De persona a audiencia (interacción indirecta)

REGISTRO

Oral no espontáneo para ser dicho

como si no estuviera escrito

+planificado / -planificado

-retroalimentado / +retroalimentado

-dinámico / +dinámico

inmediato

cara a cara

fin interpersonal

tono informal

tema no especializado

4. Guiones y dramatizaciones

Como hemos apuntado en § 3, algunos de los rasgos primarios observados en los monólogos de *El Club de la Comedia* y, en concreto, en los de Eva Hache tienen un carácter gradual, ya que los rasgos del guión escrito se adaptan a la situación comunicativa que supone escenificar

5 El *teleprompter* o *telescript* es un mecanismo electrónico que facilita la proyección de un texto en una pantalla, de modo que este va pasando a la vez que el usuario lo lee.

dicho texto ante un público. Ello ocurre porque el guión de un monólogo de humor está pensado para ser dramatizado. Por ello, las diferencias entre el guión y el texto dramatizado son evidentes; los *ganchos*⁶ leídos no tienen el mismo efecto que los oralizados; las marcas tipográficas escritas no suplen la función de las orales (esto es, de elementos no verbales como los gestos, o paraverbales, como las pausas, los alargamientos o la intensidad).

El primer hecho que cabe mencionar es que el monólogo en papel, publicado en ECC (2011)⁷, está pensado para ser leído; en cambio, el monólogo dramatizado, para ser dicho, para ser escuchado y para ser visto. Ello ocasiona que el monólogo se transforme en una interacción en la que el público adquiere una clara función comunicativa; responde a las intervenciones del monologuista con risas o con aplausos que el monologuista respeta y a los que, en ocasiones, responde. En consecuencia, desencadena unas repercusiones sobre el registro que se enuncian seguidamente:

— Aunque el guión está planificado, el monólogo dramatizado está sujeto a factores como la relación con elementos externos como la música enlatada y otros medios físicos de la escenografía (como el taburete y el micrófono). También guarda relación con otros como la profesionalidad del humorista y la relación que establece con el público de la sala.

— La situación comunicativa en la que se desarrolla el guión escrito no tiene en cuenta la presencia aquí y ahora del escritor y su destinatario. Se desarrolla, por tanto, como cualquier cuento o novela. En cambio, el

monólogo dramatizado es inmediato con el público que se halla en el teatro, y no inmediato con la audiencia que ve en directo o en diferido la representación.

— El guión publicado está pensado para un lector que disfruta en privado del texto; el monólogo dramatizado solo se entiende cara a cara ante un público (directo) y ante una audiencia (indirecta) que lo sigue.

— El guión no presenta retroalimentación; hay alusiones al público y, aunque se calcula el efecto humorístico que causará determinado gancho o remate sobre la audiencia, no se retroalimenta de las reacciones del público, cosa que aprovecha hasta el extremo el monólogo dramatizado.

— En cuanto al dinamismo conversacional, está ausente en el guión, texto propiamente monológico, pero puede aparecer en el monólogo dramatizado, pues el monologuista le adjudica el papel de hablante al público cuando responde a sus intervenciones no verbales (risas y aplausos), con frases como *muchas gracias* o cuando pregunta *¿lo habéis visto?*

El resto de los rasgos del registro mencionados (fin interpersonal, tono informal, tema no especializado) se mantienen en ambas manifestaciones: su finalidad es divertir; se ha construido en un tono preferentemente informal que recuerda al registro coloquial⁸, y el tema no es especializado, por lo que a menudo se recurre a noticias generales y conocidas por todos, principalmente de carácter político o social. En suma, los rasgos de planificación, inmediatez, cara a cara, retroalimentación y dinamismo son los que más varían del guión escrito al monólogo drama-

6 De acuerdo con la propuesta de Attardo (2001 y 2008), los *ganchos* (*jab lines*) son enunciados humorísticos que pueden darse en cualquier lugar del texto y están completamente integrados en la narrativa en la que aparecen. Por su parte, el *remate* (*punch line*) cierra el texto humorístico.

7 Pese a que se emitió una segunda edición del programa y en el último trimestre del año 2012 comenzó a ofrecerse la tercera edición dentro del canal LaSexta, no se ha publicado hasta el momento ningún libro más con los guiones que le han servido de base.

8 Acerca del humor en la conversación coloquial, puede consultarse Ruiz Gurillo (2012: 97-114) y Alvarado (2012).

tizado, como muestra la figura 2:

FIGURA 2

Diferencias de registro entre el guión escrito y el monólogo dramatizado

+planificado	-planificado
-inmediato	+inmediato
-cara a cara	+cara a cara
-retroalimentado	+retroalimentado
-dinámico	+dinámico



5. Los monólogos dramatizados de Eva Hache

Atendiendo a la figura 2, se observan a continuación diferencias entre el guión escrito y el monólogo dramatizado⁹. Nos apoyamos principalmente en uno de los monólogos del corpus, *Soy de campo*¹⁰, si bien se emplearán también otros ejemplos. Se analizan fragmentos de dicho monólogo, con el fin de observar diferencias entre el monólogo escrito y su dramatización. Eva Hache introduce el monólogo diciendo que quiere comprarse un coche y que por eso está observando los anuncios de coches. Comenta a continuación las particularidades que tienen diversos anuncios que ha visto. El guión publicado tiene una extensión mucho mayor que el monólogo dramatizado, ya que en él se relatan otros temas relacionados con ir al campo y hacer barbacoas. Sin embargo, este fragmento del guión no se ha dramatizado en este monólogo y se ha utilizado para presentar a otro cómico en el programa emitido el 3 de abril de 2011. Por otra parte, el monólogo dramatizado constituye el segundo

monólogo de Eva Hache en el programa de la noche del 20 de febrero de 2011. Con el objeto de ilustrar las diferencias de planificación, inmediatez, cara a cara, retroalimentación y dinamismo, colocamos primero el ejemplo (a), que pertenece al guión escrito, y a continuación el ejemplo (b), que contiene la transcripción del monólogo dramatizado. En los fragmentos transcritos del texto oral se han empleado las claves utilizadas por el grupo Val.Es.Co¹¹. Obsérvese, además, que se mencionan determinados rasgos lingüísticos y extralingüísticos para ilustrar la dinamicidad de estos rasgos, como las pausas, la intensidad, los gestos, el discurso directo o las alusiones al público. Ha de entenderse, en consecuencia, que tales fenómenos se gradúan en relación a los rasgos primarios con los que se relacionan, si bien no están supeditados a ninguno de ellos.

5.1. La planificación

De modo general, el texto planificado desarrolla una estructura en la que se insertan los mecanismos humorísticos, esto es, los *ganchos* (*jab lines*) y el *remate final* (*punch line*)¹². Así, el texto ha sido previamente planificado para causar humor, por lo que no puede alterarse esta estructura. Si bien es cierto que para lograr los efectos perseguidos han de mantenerse los ganchos y el remate final, la humorista puede introducir ciertos elementos que manifiestan una menor planificación, como alargamientos vocálicos, una mayor intensidad de la voz, pausas que no estaban establecidas en el guión o determinados marcadores de control del contacto, como *oye* o *¿no?* Así se manifiesta en (1.b):

9 No todos los humoristas que intervienen en el programa muestran una interacción con el público similar a la que se describe a continuación. Así por ejemplo, los textos de Leo Harlem, uno de los humoristas asiduos al programa, se producen en situación de monologación. No disponemos hasta el momento de datos fiables relativos a otros cómicos, por lo que los argumentos que se ofrecen seguidamente se han de entender aplicados a los monólogos de Eva Hache. Acerca de la dinamicidad de los rasgos para los monólogos de Andreu Buenafuente, véase Ruiz Gurillo (en prensa).

10 El guión de dicho monólogo se encuentra en ECC (2011: 73-76). Los programas de *El Club de la Comedia* emitidos en 2011 y 2012 han sido grabados, por lo que forman parte de nuestra biblioteca audiovisual. El programa donde se dramatizó dicho monólogo se emitió el 20 de febrero de 2011 en el canal LaSexta.

11 Las claves de transcripción empleadas por Val.Es.Co. pueden consultarse en Briz y grupo Val.Es.Co. (2002: 29-31), así como en la dirección <http://www.valesco.es/sistema.pdf>.

12 Para la explicación de ganchos y remates, véase la nota 6.

TABLA 1Planificación en *Soy de campo*

PLANIFICACIÓN	Guión escrito	Monólogo dramatizado
	<p>(1.a)</p> <p>¿Por qué los coches de hoy en día hacen cosas tan raras en los anuncios? Hay un coche que por donde pasa saltan las tapas de las alcantarillas y surgen fuentes de colores que parece que en lugar de ponerle gasolina le han puesto un tripi. (ECC, 2011: 73).</p>	<p>(1.b)</p> <p>Eva Hache: ¿qué les pasa a los coches de los anuncios que hacen cosas tan raras?¹³ Público: RISAS</p> <p>Eva Hache: últimamente estoy viendo mucho uno↑/ de uun coche que segúun por donde va pasando↑ SALTAN las tapas de las alcantarillas [y salen como=] Público: [RISAS]</p> <p>Eva Hache: unas fuentes chorro de colores/ lo habéis visto ¿no? que yo me pregunto ¿qué le echan a ese coche/gasolina↑ diesel↑ o tripis?¹⁴ Público: RISAS Y APLAUSOS (“Soy de campo”, <i>El Club de la Comedia</i>, LaSexta, 20 de febrero de 2011).</p>

De este modo, los alargamientos, la intensidad y el marcador de control del contacto (*¿no?*) constituyen elementos que corroboran la oralización del texto y que transmiten, además, una menor planificación.

5.2. La inmediatez

El texto escrito no es inmediato: no se da en el aquí y el ahora. En cambio, el monólogo dramatizado se representa ante un público. Ello ocasiona el empleo intencionado de gestos y el

uso de añadiduras improvisadas sobre la marcha que colaboran en el humor, como “una especie de ROBOT poligonal que empieza→/ *chunkun chunkun chunkun* ↓” y “esa transformación de coche a Cyborg” que vemos en (2.b). Tales añadiduras rellenan lo que en el guión aparece como puntos suspensivos. De este modo, manifiestan, como apuntábamos en § 2, el *talante* de la humorista que, programa a programa, se consolida como la mejor cómica de la nueva edición de *El Club de la Comedia*:

TABLA 2Inmediatez en *Soy de campo*

INMEDIATEZ	Guión escrito	Monólogo dramatizado
	<p>(2.a)</p> <p>Otro que va por una carretera de plastilina. Uno que se transforma en una especie de robot poligonal y empieza a bailar bakalao... que el seguro te tiene que costar una fortuna. (ECC, 2011: 73).</p>	<p>(2.b)</p> <p>Eva Hache: hay otro que va por CARReteras de plastilina Público: RISAS</p> <p>Eva Hache: hay otro que se transforma en una especie de ROBOT poligonal que empieza ahí→/ <i>chunkun</i> [chunkun chunkun]¹⁵ que empieza a bailar bakalao↓ ¿lo habéis visto ¿no? Público: [RISAS Y APLAUSOS] Público: APLAUSOS 3”</p> <p>Eva Hache: esa transformación de coche a Cyborg es- esoo yo pien- pienso ¿cuán- cuánto vale el seguro de eso? Público: RISAS</p> <p>Eva Hache: no¹⁶ me lo compro (“Soy de campo”, <i>El Club de la Comedia</i>, LaSexta, 20 de febrero de 2011).</p>

¹³ Hace un gesto con las manos.

¹⁴ Pone cara de sorpresa.

¹⁵ Con las manos y el cuerpo hace gestos que emulan la transformación del coche en robot.

¹⁶ Acompaña el *no* con un gesto de negación con el dedo índice.

La representación que lleva a cabo Eva Hache de los gestos que hace el coche transformado en robot, en la que colaboran también ciertos fragmentos añadidos, forma parte de la representación del monólogo y poco tiene que ver con lo que contiene el guión escrito.

5.3. La interacción cara a cara

La dramatización del monólogo se realiza

cara a cara con el público que asiste a la representación. Tal y como ocurría con el rasgo anteriormente analizado de la inmediatez, los gestos resultan muy rentables, debido al hecho de que Eva Hache se encuentra frente al público. Principalmente interesa observar la kinésica que sirve para apoyar lo dicho, ya que estos elementos desempeñan un importante papel en la puesta en práctica del monólogo. Así lo vemos en (3.b):

TABLA 3

Cara a cara en *Soy de campo*

CARA A CARA	Guión escrito	Monólogo dramatizado
	(3.a) Ah, y el mejor de todos, uno que si te lo llevas para darte el filetazo se oyen campanitas y aparece Raphael ¹⁷ cantando... ¿Lo habéis visto? (ECC, 2011: 73).	(3.b) Eva Hache: hay otro que- que para mí es de momento el que- el que má- más me está convenciendo/ me subyuga totalmente Público: RISAS Eva Hache: que es un coche que a primera vista parece un coche normal↓ un utilitario Público: RISAS Eva Hache: que si te lo llevas a un descampao ↑ ¹⁸ Público: RISAS Y APLAUSOS 7" Eva Hache: ¿a qué te lo vas a llevar a un descampao? ¿a hacer arqueología? no ↓ a pegarte el filete lógicamente ("Soy de campo", <i>El Club de la Comedia</i> , LaSexta, 20 de febrero de 2011).

A los gestos analizados en (2) se unen ahora los de complicidad con el público, lo que facilita la risa y, en consecuencia, el logro de los objetivos humorísticos.

5.4. La retroalimentación

Los aspectos de retroalimentación y dinamismo conversacional constituyen los rasgos primarios de la interacción que más cambios suponen entre el guión escrito y el monólogo dramatizado. La retroalimentación se entiende como la progresión de la interacción, donde los participantes superan la estructura formulística del saludo, por ejemplo, para desarrollar una verdadera interacción donde tienen en cuenta las reacciones del resto de los participantes. En este

sentido, el guión contiene algunas, aunque escasas y poco importantes, alusiones al público. Sin embargo, el monólogo dramatizado está lleno de dichas alusiones. Por otra parte, el guión contiene una mayor presencia del estilo narrativo escrito, lo que supone una mayor frecuencia del discurso indirecto. En cambio, el monólogo dramatizado transforma algunos de estos fragmentos de discurso indirecto en discurso directo, mucho más cercano a la situación comunicativa con el público y más vivificado¹⁹. Ello ocasiona que, por ejemplo, aparezcan numerosos fragmentos en discurso directo donde se representan las voces del discurso. Como ocurre en (4), dicho discurso directo ni siquiera aparece en el guión y es, por tanto, la monologuista la que improvisa sobre

17 Raphael es un famoso cantante español.

18 Hace numerosos gestos de complicidad.

19 El empleo del discurso directo en la conversación coloquial ha sido analizado en Ruiz Gurillo (2006: 78-113).

el guión para hacerlo más cercano al público y, en consecuencia, causar humor. Obsérvese que representa tanto la voz de Raphael como la suya propia en la situación en la que se le apareció el cantante. Asimismo, gestiona las pausas para

lograr los efectos humorísticos perseguidos: nótese, en concreto, cómo añade cudas tras las risas y los aplausos del público (*cansino*, *nos has cortado to'l rollo*). De este modo, todo el discurso se retroalimenta de las reacciones del público:

TABLA 4Retroalimentación en *Soy de campo* (I)

RETROALIMENTACIÓN	Guion escrito	Monólogo dramatizado
	(4.a) Se oyen campanitas y aparece Raphael cantando... ¿Lo habéis visto? (ECC, 2011: 73).	(4.b) Eva Hache: bueno pues de repente tú estás ahí a lo tuyo/ a la investigación [yy aa-] Público: [RISAS] Eva Hache: suenan unas CAMPANITAS ↑/ aparece Raphael ↓ ²⁰ YO TE AMO CON LA FUERZA DE LOS MARES YO/ ¡Dios! Público: APLAUSOS Eva Hache: ¡qué susto por Dios!/ Raphael! ¿ya no hay mirones como los de siempre? calladitos? Público: RISAS Eva Hache: ¿qué haces aquí Raphael/ chiquillo? ¿no tendrás cosas que hacer tú en tu casa? Público: RISAS Eva Hache: cansino Público: RISAS Eva Hache: nos has cortao to'l rollo Público: RISAS ("Soy de campo", <i>El Club de la Comedia</i> , LaSexta, 20 de febrero de 2011).

En (4.b) la intensidad de *CAMPANITAS*, la entonación ascendente y la pausa son elementos gestionados por la humorista. Asimismo, la voz de falsete para emular la voz del cantante Raphael es uno de los aspectos paralingüísticos más destacados en la construcción del humor²¹.

Junto con la narración en discurso directo favorecen una mayor cercanía con el público.

Las alusiones y la complicidad con el público se demuestran en (5), cuando Eva Hache baja al primer nivel del escenario para dirigirle al público esta confesión:

TABLA 5Retroalimentación en *Soy de campo* (II)

RETROALIMENTACIÓN	Guion escrito	Monólogo dramatizado
	(5.a) Tengo una teoría: la culpa de que los anuncios de coches sean tan raros la tiene... la Ley Antitabaco. (ECC, 2011: 74).	(5.b) Eva Hache: ²² tengo una teoría ²³ Público: RISAS 4" Eva Hache: la CULPA↑/ de que los coches de los ee- de los anuncios estos sean tan raros↑ la tiene la Ley Antitabaco ("Soy de campo", <i>El Club de la Comedia</i> , LaSexta, 20 de febrero de 2011).

20 Usa voz de falsete para representar la voz de Raphael.

21 Acerca del papel de los elementos suprasegmentales y paralingüísticos en el humor, véase Hidalgo (2011).

22 Hace un gesto con el dedo índice.

23 Baja los escalones para estar más cerca del público.

La estrategia de contar su teoría a un supuesto destinatario, convertido en el único interlocutor en lugar de a todo el público de la sala o a la audiencia televisiva, favorece igualmente la inmediatez. Se trata de representar la situación de interacción habitual en las conversaciones espontáneas, donde el hablante se dirige a un destinatario concreto²⁴.

5.5. El dinamismo con la audiencia

Como consecuencia de todo ello, existen diferencias en cuanto al dinamismo conversacional. Las escasas alusiones al público del guión aumentan en el monólogo dramatizado, donde aparece una gran presencia de respuestas al público, por medio de gestos de asentimiento, de simples señales fáticas ("sí") o de intervenciones más elaboradas, como se ve en (6): tras haber intentado pronunciar *meteoróloga* varias veces seguidas sin equivocarse, recibe una gran ovación del público. En dos ocasiones, acepta las respuestas del público: en el primer caso, dando las gracias, y en el segundo, lanzando una pregunta al público que alguien de la sala responde:

(6)

Eva Hache: ¿sabéis-
Público: APLAUSOS 3"
Eva Hache: gracias por este aplauso pero no me
había ahogado
Público: RISAS
Eva Hache: gra- ¿sabéis lo que hay que estudiar
para ser meteoró- chica del tiempo?
Público: RISAS²⁵
Público: no// NOO
Eva Hache: hh²⁶
Público: RISAS
Eva Hache: hay que estudiar/ FÍSICA²⁷

Público: RISAS

Eva Hache: ²⁸yo me quedé exactamente igual ¿FÍSICA? ("Meteoróloga", *El Club de la Comedia*, La-Sexta, 19 de octubre de 2012).

Las respuestas emitidas por la humorista suponen que la participante en esta interacción ha reconocido el papel de hablante de la audiencia. En concreto, al preguntar si conocen qué hay que estudiar para ser meteoróloga y esperar la respuesta del público, la intervención del público se ha convertido en una unidad conversacional social, un turno²⁹, por lo que la situación monológica se ha transformado en una interacción dialógica.

6. Conclusiones

Los aspectos observados permiten extraer algunos datos interesantes en cuanto al papel de la planificación, la inmediatez, el rasgo de cara a cara, la retroalimentación y el dinamismo con la audiencia y, en consecuencia, sobre los rasgos de registro de los monólogos de Eva Hache, como se representa en la tabla 6.

En consecuencia, la dramatización de un monólogo humorístico, como ocurre en concreto con los de Eva Hache dentro del formato de *El Club de la Comedia*, supone la gradualidad de algunos de los rasgos primarios que intervienen en la comunicación. Principalmente, el texto dramatizado no está planificado como el texto escrito y, aunque se mantienen los ganchos y el remate final en el monólogo, necesarios para lograr los objetivos humorísticos, otros rasgos de la oralidad, como los alargamientos vocálicos, las pausas, ciertos elementos suprasegmentales o el uso de marcadores de control de contacto,

24 Esta estrategia también la emplea el cómico Buenafuente, como se describe en Ruiz Gurillo (en prensa).

25 La humorista mira mientras tanto a un lado y a otro del teatro buscando la respuesta.

26 Hace un gesto con las manos que indica calma.

27 Pone cara de sorpresa.

28 Hace un gesto de sorpresa.

29 Dentro del modelo de unidades de la conversación desarrollado por el grupo Val.Es.Co. (véase en especial Briz y grupo Val.Es.Co., 2003), el turno se define como "unidad social, responsable de la progresión conversacional, caracterizada por ser un lugar de habla llenado con emisiones informativas aceptadas por los interlocutores mediante su atención manifiesta y simultánea" (Briz y grupo Val.Es.Co., 2003: 20). Ello supone que el emisor de dicho turno se convierte en un hablante reconocido socialmente.

TABLA 6

Análisis del registro de los monólogos de Eva Hache

	Guión escrito	Monólogo dramatizado
PLANIFICACIÓN	+ planificado Los ganchos y el remate están en los lugares del texto decididos previamente para lograr su objetivo.	- planificado Los ganchos y el remate están en los lugares del texto decididos previamente para lograr su objetivo, pero se observa una mayor improvisación en: - Alargamientos vocálicos. - Intensidad. - Pausas. - Uso de marcadores de control del contacto.
INMEDIATEZ	- inmediatez	+ inmediatez - Gran presencia de elementos kinésicos. - Añadiduras improvisadas.
CARA A CARA	- cara a cara	+ cara a cara - Uso frecuente de gestos que apoyan lo dicho y que contribuyen a la dramatización.
RETROALIMENTACIÓN	- retroalimentación - Menores alusiones al público. - Mayor presencia de estilo narrativo escrito: frecuencia de discurso indirecto. - No gestión de las pausas.	+ retroalimentación - Abundantes alusiones al público. - Mayor presencia de estilo narrativo oral: transformación del discurso indirecto en discurso directo (dramatización). - Gestión de las pausas para causar risa.
DINAMISMO	- dinamismo - No hay respuestas al público. - El público no responde.	+ dinamismo - Gran presencia de respuestas al público, por medio de gestos de asentimiento, de simples señales fálicas ("sí") o intervenciones más elaboradas. - El público responde por medio de risas y aplausos y, a veces, con enunciados lingüísticos.

contribuyen a mostrar un menor control sobre la planificación. En cuanto a la inmediatez, la dramatización se desarrolla en el aquí y el ahora del escenario ante un público en la sala con el que se interactúa empleando numerosos elementos kinésicos y ciertas añadiduras que facilitan la cercanía con la audiencia. La interacción en el teatro es, por otro lado, cara a cara, por lo que se manifiestan de igual manera muy destacados los gestos. La retroalimentación, apuntada en

ciertas anotaciones en los guiones, se magnifica en el escenario, donde la monologuista aumenta el número de alusiones al público y elige un estilo narrativo oral, no escrito, donde abunda el discurso directo y la representación de diversos personajes en el escenario. Por último, el dinamismo con la audiencia se muestra en numerosas respuestas al público; algunas de ellas son únicamente fálicas, como *sí* o *mm*, pero en otros casos se reclama la colaboración del público, que

ha de responder a preguntas lanzadas al aire³⁰. El reconocimiento social de la humorista de estas intervenciones, convertidas, por lo tanto, en turnos, otorga a la comunicación un carácter marcadamente dialógico que permite argumentar que no se trata en realidad de un monólogo. La estructura dialógica, como prueban las transcripciones aquí recogidas, revela una secuencia de historia, compuesta por intervenciones largas del monologuista y breves del público que aplaude, se ríe o participa.

7. Bibliografía citada

7.1. Corpus

ECC, 2011 = GLOBO MEDIA/SOGECABLE, 2011: *El Club de la Comedia*. (Presenta: *Qué mal repartido está el mundo... y el universo, ni teuento*), Madrid: Aguilar.

7.2. Bibliografía

ALVARADO ORTEGA, M.ª Belén, 2010: *Las fórmulas rutinarias del español: teoría y aplicaciones*, Frankfurt: Peter Lang.

ALVARADO ORTEGA, M.ª Belén, 2012: “Una propuesta de estudio para el humor en la conversación coloquial”, *ELUA, Estudios de lingüística. Universidad de Alicante* 26, 7-28.

ATTARDO, Salvatore y Victor RASKIN, 1991: “Script theory revis(it)ed: Joke similarity and joke representation model”, *Humor* 4 (3-4), 293-347.

ATTARDO, Salvatore, 2001: *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*, Berlín: Mouton de Gruyter.

ATTARDO, Salvatore, 2008: “A primer for the linguistics of humor” en Victor RASKIN (ed.): *The Primer of Humor Research*, Berlín: Mouton de Gruyter, 101-155.

BRIZ, Antonio, 2010: “El registro como centro de la variedad situacional. Esbozo de la propuesta del grupo Val.Es.Co. sobre las variedades diafásicas”

en Irene FONTE ZARABOZO y Lidia RODRÍGUEZ ALFANO (coords.): *Perspectivas dialógicas en estudios del lenguaje*, México: Editorial de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

BRIZ, Antonio y GRUPO VAL.ES.CO., 2002: *Corpus de conversaciones coloquiales*, Madrid: Arco/Libros. BRIZ, Antonio y GRUPO VAL.ES.CO., 2003: “Un sistema de unidades para el estudio del lenguaje coloquial”, *Oralia* 6, 7-61.

CALSAMIGLIA, Helena y Empar TUSÓN, 1999: *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona: Ariel.

GREENBAUM, Andrea, 1999: “Stand-up comedy as rhetorical argument: An investigation of comic culture”, *Humor* 12-1, 33-46.

GREGORY, Michael y Susanne CARROLL, 1986: *Lenguaje y situación. Variedades del lenguaje y sus contextos sociales*, México: Fondo de Cultura Económica.

HIDALGO, Antonio, 2011: “Humor, prosodia e intensificación pragmática en la conversación coloquial española”, *Verba* 38, 271-292.

RODRÍGUEZ ROSIQUE, Susana, 2009: “Una propuesta neogriceana” en Leonor RUIZ GURILLO y Xose A. PADILLA GARCÍA (eds.): *Dime cómo ironizas y te diré quién eres. Una aproximación pragmática a la ironía*, Frankfurt: Peter Lang, 109-132.

RUIZ GURILLO, Leonor, 2006: *Hechos pragmáticos del español*, Alicante: Universidad de Alicante.

RUIZ GURILLO, Leonor, 2010: “Para una aproximación neogriceana a la ironía en español”, *Revista Española de Lingüística* 40/2, 95-124.

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

RUIZ GURILLO, Leonor, en prensa: “Narrative strategies in Buenafuente’s humorous monologues” en Leonor RUIZ GURILLO y M.ª Belén ALVARADO ORTEGA

³⁰ De hecho, la propia Eva Hache reconoce en una entrevista que lo básico para hacer un buen monólogo es tener un buen texto y hacer una buena dramatización. Así, dice que “el monólogo es un ser vivo que depende de cómo te llegue la energía del público que esté allí, se mueve de un modo o de otro” (http://www.lasexta.com/videos-online/programas/club-de-la-comedia/sobre-el-programa/videoencuentro-eva-hache_2012101800179.html; Fecha de consulta: noviembre de 2012).

(eds.): *Irony and Humor: Highlights and Perspectives*, Amsterdam: John Benjamins.

TIMOFEEVA, Larissa, 2008: *Acerca de los aspectos traductológicos de la fraseología española*. Tesis doctoral, Universidad de Alicante [<http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/7707>].

TIMOFEEVA, Larissa, 2012: *El significado fraseológico. En torno a un modelo explicativo y aplicado*, Madrid: Ediciones Liceus.

Yus, Francisco, 2004: “Pragmatics of humorous strategies in *El club de la comedia*” en Rosina MARQUEZ-REITER y María Elena PLACENCIA (eds.): *Current Trends in the Pragmatics of Spanish*, Amsterdam: John Benjamins, 320-344.