

## DECIR LO QUE NO SE PUEDE DECIR: LA GRACIA Y LA DESGRACIA DE UN CHISTE DIFÍCIL.

## SAYING WHAT CANNOT BE SAID: THE GRACE AND THE DISGRACE OF A DIFFICULT JOKE

Daniel E. Martínez-Alés García  
Guionista y cómico de *stand-up*

### ABSTRACT

This article deals with the figure of the jester as the one who is allowed to say «what cannot be said». I rely on a current example: the controversy raised by a Comedy Central video in which comedian Rober Bodegas performed a stand-up routine centered on gypsies. This paper analyzes the aspects that could have provoked the flood of criticism that followed, from the subject of the jokes, the nature of its premises, its rhetoric or the comedian's *action* itself.

**Key words:** Comedy, humour, stand-up comedy, jester, Rober Bodegas, gypsies.

### RESUMEN

En este artículo se aborda la figura del bufón como aquel a quien se le permite decir «lo que no se puede decir», aterrizando en un ejemplo actual: la polémica que suscitó un vídeo de Comedy Central en la que el cómico Rober Bodegas interpretaba una rutina de *stand-up* sobre gitanos. A lo largo del texto se analizan algunos aspectos que pudieron provocar el

aluvión de críticas que suscitó el fragmento, desde el tema de los chistes, la naturaleza de sus premisas, su retórica o la propia *actio* del cómico.

**Palabras clave:** Comedia, humor, comedia de *stand-up*, bufón, Rober Bodegas, gitanos.

Fecha de recepción: 17 de diciembre de 2018.

Fecha de aceptación: 21 de diciembre de 2018.

**Cómo citar:** Martínez-Alés García, Daniel: «Decir lo que no se puede decir: la gracia y la desgracia de un chiste difícil», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Monográfico 2 (2018): 110-125.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2018.m2>

*Homo est primo risibilis*

En la primera escena del primer acto de *El rey Lear*<sup>1</sup>, Shakespeare nos presenta el momento en el que el rey de Bretaña, con el fin de ceder sus cargas «a fuerzas más jóvenes», se dispone a repartir sus bienes entre sus hijas, «evitando así las futuras disputas». Para ello, pide a cada una que responda a una pregunta: «¿cuál de vosotras diremos que me quiere más?». Las dos mayores, según lo esperado, dicen aquello que todos quieren escuchar. Goneril, la primogénita, despliega toda una *amplificatio* amorosa, «más de lo que amó hijo alguno o padre fue amado». Regan, la segunda, asegura que «solo encuentra felicidad en el amor» de su padre. La pequeña Cordelia, en un ejercicio de impensable sinceridad, afirma simplemente que lo ama como una hija debe amar: «no más, no menos» (Shakespeare, 2016: 562). Las consecuencias no se hacen esperar: el rey Lear decide entonces dividir su reino en dos, en lugar de en tres, negando a la última su parte y renunciando a su vínculo de sangre.

Sin embargo, a lo largo de todo el drama, no escasean los diálogos en los que el mismo monarca permite que su deslenguado bufón se salte a la torera el más mínimo decoro cuando, para referirse a él, lo llama *abuelo*, o *viejo*, o cuando no perdona oportunidad para ridiculizarlo por su manera estúpida de actuar. «¿Me estás llamando bobo, muchacho?», le pregunta el rey. «Has renunciado al resto de tus títulos, pero ese te viene de nacimiento» (Shakespeare, 2016: 603), le contesta. ¿Qué pasa ahí? O, mejor dicho: ¿por qué no pasa nada? ¿Por qué el rey Lear permite que el bufón exprese aquello que ni siquiera toleraría a su amada hija? La respuesta tiene que ver precisamente con la esencia última de la figura del bufón: aquel a quien, para hacernos reír (y para que haya risa tiene que haber sorpresa, y pocas cosas sorprenden más que escuchar lo que no se esperaba escuchar), se le permite decir lo que no se puede decir. Jugando con la ambigüedad, entre veras y burlas, bajo el amable paraguas de lo festivo, como sea, pero diciéndolo, dejándolo dicho.

La figura del bufón, ya desde sus orígenes, siempre ha estado ligada al inevitable conflicto que emana de su actividad: hacer reír diciendo lo que no se dice, de manera que esa risa no siempre convive fácilmente con la gravedad de la existencia. Lo que no se dice, no se dice por algo (no conviene, no gusta, es doloroso...), y por eso nadie lo dice, salvo el bufón, que es quien puede decirlo y quien, además, tiene que decirlo (se le permite, pero se

<sup>1</sup> Cito desde Shakespeare, W. (2016).

le obliga), cargando entonces, eso sí, con todas las consecuencias: el dulce néctar del éxito, o el amargo brebaje del fracaso.

La intrahistoria cultural de occidente abunda en la presencia lateral de estos bromistas que, en su noble afán por cumplir su cometido, habitan el pánico de fracasar, de que no se les ría una gracia, de que lo que se pretendió hilarante se vuelva inaceptable.

Sus peripecias aparecen en nuestra literatura ya desde Sófocles y Eurípides, en pasajes de Marcial, Séneca y Suetonio, en el *Digesto* de Isidoro de Sevilla. Algunos vasos etruscos hallados en Pompeya contenían dibujos sobre sus desventuras. El medievo mezcló a estos caricatos con los juglares, en el escenario improvisado de los oficios callejeros, donde germinaron dominando el títere y la marioneta. Hay documentación que señala que Atila siempre iba acompañado de uno, y se cuenta que Maximiliano, en Alemania, fue liberado de su prisión por la fidelidad de otro de estos bromistas que acudió a rescatarlo. Víctor Hugo, en *El rey se divierte*, inmortalizó las desventuras de Triboulet, famoso bufón francés de la corte de Francisco I, sobre el que Verdi compuso su *Rigoletto*. Velázquez los convirtió en asunto constante de su obra. Quevedo y Saavedra Fajardo no los olvidan. La *Commedia dell'Arte* los convirtió en arlequines, Shakespeare les cedió inmortales parlamentos hasta en *El rey Lear*, donde dejó que uno superara su dimensión dramática. Para Adorno, «la constelación animal-loco-payaso es uno de los fundamentos del arte» (Adorno, 2005, 164). Carl Gustav Jung lo asocia al *trickster*, que define como «una estructura psíquica arquetípica extremadamente antigua [que], en sus manifestaciones más claras, es fiel reflejo de una consciencia humana indeterminada, correspondiente a una *psique* que apenas ha salido del nivel animal» (Jung, 2001: 302). El epígrafe de Hacienda que regula su actividad los denomina «humoristas, caricatos o excéntricos». Las artes escénicas quisieron la palabra *cómico*, el público de *stand-up* optó por *monoliguista*, la cultura popular prefirió *payaso*.

Variaciones todas de un mismo gen: el del tipo que hace reír a los demás. Frente al irreprochable virtuosismo de tomarse todo en serio, frente a la intachable y moderada actitud de serenidad, resignación y cautela, la incómoda pretensión de quien se entrega a la relajación de la broma, al incendio de la risa, a «la emoción que surge por la súbita transformación de una ansiosa espera en nada» (Kant, 1997: 294): el inevitable poder relativizador de la burla, el anonadamiento del chiste, la lima de la comedia mordiendo las

aristas y los rigores de lo incuestionable, lo inflexible, lo totalitario. No otra es la tarea del bufón: la del choque, la destrucción y la purga.<sup>2</sup>

¿Qué suerte habrá de correr una figura así en estos tiempos en los que, junto con la globalización, el cambio climático, y una serie de televisión en la que aparecen dragones y caminantes blancos, la sociedad anda preocupada, y mucho, por el inagotable asunto de lo que se puede decir y lo que no?

Uno de los últimos y más memorables capítulos de esta tensión fue la que surgió en torno a un vídeo en el que Rober Bodegas (Carballo, A Coruña, 1982) hacía *chistes de gitanos*<sup>3</sup>. En realidad, no eran *chistes de gitanos*, sino todo un bloque temático (lo que en comedia se llama *rutina*), organizado a partir de una idea que aclaró nada más comenzar: en televisión no se pueden hacer chistes sobre gitanos, así que aquí los tenéis. O sea: un bufón diciendo lo que no se puede decir, es decir, haciendo su trabajo.

¿Cómo sucedió todo? Contextualicemos brevemente: Rober Bodegas participó con uno de sus textos en el legendario *Central de cómicos* (antiguo *Nuevos cómicos*), programa insignia del canal de televisión internacional Comedy Central, especializado en contenido humorístico, y por el que han desfilado los mejores cómicos de *stand-up* de nuestro país, en muchos casos también con monólogos que, fuera de contexto, podrían haber resultado conflictivos. Es decir: el lugar a donde van los profesionales de hacer reír diciendo lo que no se puede decir a hacer reír diciendo lo que no se puede decir. La grabación, producida por Comedy Central, pasó todos los filtros necesarios para ser, efectivamente, emitida por el canal, y colgada en su página web oficial: esto fue en 2016. Como suelen hacer, como estrategia de *marketing* para generar mayor visibilidad, desde el propio canal seleccionaron dicha rutina (o bloque temático), de las muchas que tenían de aquella grabación, y la lanzaron por redes sociales a modo de publicidad. O sea: el prestigioso canal de comedia consideró que esa rutina era lo suficientemente buena como para representarlos y, al tiempo, servir de gancho para interesar a potenciales telespectadores. Comedy Central, dicho de otro modo, avalaba completamente el contenido del vídeo.

Una vez que el vídeo flotaba a la deriva por el líquido amniótico de las redes sociales, se ve que alguien que lo vio se percató de que aquello era precisamente una de esas

---

<sup>2</sup> En ese mismo texto, afirma que «en todo lo que deba excitar una risa viva y agitada tiene que haber algún absurdo, en lo cual el entendimiento no puede encontrar por sí satisfacción alguna» (Kant, 1997: 294).

<sup>3</sup> Fragmento de un especial de comedia de Rober Bodegas grabado en la sala Astoria de Barcelona en 2016, producido y emitido por Comedy Central (Viacom Company). Por expresa petición de su autor, dicho vídeo no puede encontrarse ya en la web oficial del canal, aunque sí se puede ver en otras plataformas. Por ejemplo, aquí: [https://www.youtube.com/watch?v=GIwlr6JK\\_OQ](https://www.youtube.com/watch?v=GIwlr6JK_OQ) (Última consulta: 20/12/2018)

cosas que no se pueden decir, así que lo extirpó de su contexto y le otorgó uno nuevo, distinto (no ya el teatro de comedia, no ya el canal de comedia, no ya las redes sociales de ese canal) bajo un lema en el que decía algo así como que eso no era comedia, sino racismo. Empezó a temblar la tierra, sonaron trompetas, se oscureció el sol, cayeron las estrellas y estalló la polémica.

Gente diciendo esto, gente diciendo lo otro; periodistas, columnistas, ensayistas bosquejando una improvisada teoría sobre el humor bajo la espada de Damocles de la corrección política, el miedo al clamor popular, la borrasca del anonimato tuitero, la inmensa mayoría de los profesionales del humor defendiendo al cómico de un chaparrón desorbitado de atención mediática (informativos de televisión, prensa escrita), y, mientras unos defendían que los clichés sobre gitanos en los que basaba sus bromas estaban superados, otros enviaban al cómico unas cuatrocientas amenazas de muerte<sup>4</sup>.

A nadie sorprende ya, por otro lado, lo de esta propensión generalizada a opinar de manera sentenciosa sobre aquello que apenas se conoce, esta *simplificatio argumentallis* que reduce insultantemente la complejidad de un todo, y cuánto más en el fragor de una lapidación pública en la que se esgrimen conceptos tan altisonantes e incuestionables como el de la xenofobia, la discriminación, la libertad de expresión o la dignidad.

En medio de todo aquel *totum revolutum*, una idea se repetía como de pasada, como sin que tuviese demasiada importancia o fuese casi anecdótica, como de propina: la de que «encima el chiste era malo».

¿Por qué decía la gente que el chiste era *malo* (e incluso *muy malo*)?, cabría preguntarse. Es decir, ¿qué criterio empleaban para saltar del gusto personal por el chiste (me hace gracia o no) a una afirmación categórica sobre su calidad estética (es bueno, malo, regular) o moral (hace bien, hace mal)?

De primeras, he pensado que a lo mejor lo que les chirriaba era el tema: los gitanos. ¿Cómo va a ser bueno un chiste cuyo referente es una etnia marginal sobre la que pesa una inabarcable producción de chistes populares ridiculizando su cultura? Los chistes buenos tienen temas buenos, elevados. Woody Allen bromea con Schopenhauer, con la caverna de Platón, menciona a Sófocles y a gente antigua cuyo apellido lleva tilde: eso es calidad. Les Luthiers basa todos sus espectáculos en un ingenio léxico abrumador, trufado por el apabullante dominio de uno de los innegables puntales de la cultura occidental: la

---

<sup>4</sup> EFE: <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/rober-bodegas-denuncia-400-amenazas-de-muerte-por-contar-chistes-gitanos/10005-3731266> (Última consulta: 20/12/2018)

música clásica. Sus hilarantes escenas se llevan a cabo en un contexto donde no faltan referencias a grandes compositores, prestigiosas formas musicales, terminología especializada..., y todo ello sin caer en la zafiedad de la imagen vulgar o la palabra gruesa: eso también es calidad. Pero ¿los gitanos? ¿Cómo va a ser bueno un chiste sobre gitanos? Dicho de otra manera: ¿cómo va a ser elevada una broma cuyo asunto no es elevado? Si proyectásemos esta perspectiva sobre otras construcciones lingüísticas, como la más compleja de sus creaciones artísticas, la poesía, ¿aplicaríamos el mismo criterio? ¿Para considerar *bueno* un poema debemos esperar que solo aborde de manera explícita temas como el amor, el tiempo, el dolor y la muerte? ¿Significaría eso que el poema que Machado dedica a las moscas no da la talla? ¿No se puede alcanzar la excelencia poética hablando de árboles podridos, ventanas y fuentes? ¿Desmerecen tanto ciertas obras de genios incuestionables, como *La gitanilla* de Cervantes, *Los gitanos* de Pushkin, o la novela *Carmen*, de Mérimée, en la que se basa Goerges Bizet para crear su colosal ópera dramática? Decir que la comedia que aborda asuntos poco prestigiosos es mala significaría olvidar la definición que Aristóteles, en su *Poética*, dedica a la comedia: «la imitación de los peores» (no en un sentido moral, como se pretendió en el medievo, sino estético).

Si no es el tema lo que llevaba a afirmar que el chiste era malo, a lo mejor lo que molesta es la intención: no es agradable ver a un cómico burlarse de los gitanos. Si esto es así, por delante quede que no puedo estar más de acuerdo, y no tengo mínima duda de que Bodegas también. Pero hacer un chiste sobre un tema no implica que haya una burla, aunque en ambos casos confluyan elementos comunes, y eso pueda confundir a todo aquel que venga a aplicar la brocha gorda, que es lo que suele ocurrir cuando se aborda cualquier cosa relacionada con la risa. ¿Acaso no hay dos equipos, una pelota redonda y una red? ¿Quién podría distinguir el baloncesto del *voley*?

En realidad, no hace falta ser un erudito del humor para entender que toda burla implica una pretendida voluntad por ridiculizar a alguien (tiene una dirección personal, un movimiento en contra), mientras que la broma se instala en un territorio bastante más impersonal, habita el terreno de las ideas, los conceptos y, sobre todo (y en eso estamos con Huizinga, 2010), del juego: el modo que el ser humano emplea para pensar posibilidades ficticias que le ayuden a comprender la realidad y a comprenderse en ella. Las bromas, en este sentido, no son sino un pactado juego de significantes («Un cacahuete flotando en una piscina, ¿sigue siendo un fruto seco?», Piedrahita), y significados («Cuando una playa está llena de medusas ponen una bandera roja, y cuando la playa está llena de



medusas muertas, la bandera roja ondea a media asta», Luis Álvaro), de interlocutores («A mí me han traído hoy para que veáis a un rico», Miguel Lago), y referentes («Ahora ya da pereza matar a Barack Obama», Ignatius), un mecanismo más de los muchos que el *homo ludens* emplea para *inteligir*, para pensar la realidad, para asimilarla, desenmascararla, soportarla. Toda esa rutina de temática gitana, lejos de ser una simple burla, es un complejo malabar en el que, a partir de unos presupuestos sociológicos (por un lado, los clichés asumidos por el receptor; por otro, el hecho de que no se pueda bromear con ellos, que sean *eso que no se puede decir*) con los que se construye toda una orfebrería del chiste (las herramientas del cómico para conseguir decir *lo que no se puede decir*, su artillería retórica y el manejo de la comunicación no verbal, la *mise-en-scène* de un rito deliberadamente ficcional) que se enfrenta al tabú, el miedo al tema en sí, a la posibilidad de que no haga gracia... convocando al público a una complicidad y a un pacto desde el que acceder a ese espacio de comunicación y unión en lo común (de comunión) que es la risa. El descontextualizado vídeo (un cómico de *stand-up* no actúa para la cámara, sino para la gente que está delante y que le comunica, con sus reacciones, si le otorga el privilegio de cruzar los límites de lo que, de otro modo, podría ser tomado como ofensivo) muestra que la gente aceptó el pacto y validó lo que quizá en otro contexto no podría ser nunca aceptado: fragmentado en un vídeo que se arroja al anonimato de las redes sociales, magnificado en los telenoticias, sin posibilidad de réplica en la columna de un periodista que parece buscar menos el pensamiento crítico que el capricho de una reflexión de tuit, de titular, de superficie. Allí había risas y chiste de gitanos, no hacía falta mirar más lejos ni más hondo para determinar que aquello era *racismo*, no merecía la pena atender a lo de que, a veces, la comedia es como el sable que hiere al enemigo, y la risa es una sangre que brota más allá del cinismo, en donde uno es más secretamente uno, en las oscuras entrañas de nuestra propia miseria. Y al igual que después del sexo nos avergüenza menos nuestro cuerpo desnudo, la miseria de uno disminuye cuando se tiene con quién reírla.

Pero a lo mejor lo de que era un chiste malo lo decían por lo de adoptar clichés o, por así decir, ir a lo fácil. Afirmar esto significaría olvidar que la comicidad funciona precisamente cuando se rompe la expectativa del discurso, y no caer en que, para que haya una expectativa en el discurso, todo el mundo tiene que saber de qué se está hablando, asumir el referente. Si un cómico hace bromas sobre el honor como criterio estructural en el *Poema de Mío Cid*, probablemente el público mayoritario, poco ducho en Literatura Medieval, no compartirá el referente y, por lo tanto, no podrá entender la ruptura de esas



expectativas del discurso. Esta es la razón por la que la mayoría de los chistes, en cualquier idioma, en cualquier cultura, en cualquier época, suelen partir siempre del cliché: no porque se pretenda ir a lo fácil, sino porque el receptor necesita conocer el referente para detectar el retorcimiento que provoca la risa. Los chistes de Bodegas tienen presente el cliché porque el público tiene presente el cliché (por eso es un cliché), y negar esa información sería ineficaz, torpe y, lo que es más grave en un cómico, aburrido. El cómico asume los clichés para, desde ahí, proponer un discurso nuevo, inesperado, gracioso: «Ramoncín ha conseguido dividir al público en dos: los que piensan que Ramoncín es gilipollas (cliché) y Ramoncín (ruptura de expectativa)» (Luis Álvaro). Da igual la opinión personal de Luis Álvaro sobre Ramoncín, su punto de partida es la opinión generalizada, la materia prima observada por el cómico a la que transformar en producto artístico, independientemente de que esa materia prima no nos guste, o nos resulte incómoda, o resulte un tema tabú, igual que cierto tipo de literatura acude al sotobosque humano, a donde nadie querría asomarse, a las ruinas de las ruinas. Aquella imagen de Stendhal en la que «la novela es como un espejo que se pasea a lo largo de un camino» (Stendhal, 1997: libro II, cap. XIII.) lo resume mucho mejor.

No descarto que a lo mejor alguien consideraba que todos esos chistes eran fáciles de hacer en un sentido material, estructural, lingüístico. Sin duda, quien opinase así solo pudo mirar los chistes muy de pasada, porque el taller retórico que hay detrás no solo es original por infrecuente (planteamiento, estructura), sino que además funciona como la minuciosa relojería que esconden algunos de los mejores chistes con los que nos hemos reído. Para empezar, y como suele ocurrir cada vez más en los espectáculos de *stand-up*, el cómico presenta el tema tomando una serie de precauciones (este es un tema con el que no se puede bromea en la tele, etc.) y plantea una tesis: «Nos han pedido que no hagamos bromas con ellos y lo estamos cumpliendo, nosotros les hemos pedido que se adapten a nuestras normas sociales y supongo que ellos necesitan tiempo», dice. Es decir: la tesis de su discurso es que una parte importante de la sociedad gitana no se adapta a las restricciones propias de la sociedad en la que viven. Esto es un cliché, claro, porque es lo que la inmensa mayoría de la sociedad, cada cual con sus vivencias, o influidos por el pensamiento general, piensa. La gente no se ríe por el hecho de que lo señale, ni de los gitanos, sino del modo en el que lo dice, como con precauciones, usando la expresión «necesitan tiempo», que es una forma algo así como positiva para dar esa información: no dice «ellos no lo hacen», sino que dice que «necesitan tiempo», que además no es una

expresión habitual para referirse a las costumbres de un pueblo, sino que se emplea cuando se habla de comportamientos personales, relaciones de pareja, relaciones paternofiliales, etc. Su primera broma, efectivamente, parte del cliché, pero no se queda en él, sino que lo juega para situarse en el discurso (como alguien cuidadoso con el asunto) rompiéndolo fraseológicamente; nos agita con una construcción lingüística inesperada, un cambio de dirección abrupto en la línea argumental de una manera sutil, interpretable, dejando que sea la inteligencia del espectador, y no el cómico, quien lo descubra.

Lo que viene después lo ha analizado con solvencia Andrés Barba en su artículo para *El País*, «No disparen al cómico» (Barba, 2018) que es lo del chiste del no-chiste: Bodegas no hace literalmente «bromas de gitanos», sino de «payos», es decir, ironiza a través de la elipsis, es decir, deja que la broma se fragüe en la cabeza del espectador, no en sus palabras, y además enfatiza esa elipsis actuándola corporalmente por medio de esas pausas salvajes (sutiles, arriesgadas, eternas para el vertiginoso ritmo de la comedia) para que, de nuevo, todo el mundo llegue por sí mismo y las interprete. ¿Hacer bromas por medio de la elipsis es fácil? Desde luego que no, porque es una carambola complicada: el público tiene que entender muchas cosas a la vez. Por un lado, darse cuenta de que Bodegas establece una *copresencia* entre su texto y cierta fórmula reconocible de chiste tradicional (lo de «esto es un payo que...»), es decir, una pretendida *intertextualidad*; también debe notar el espectador la expresividad en su modo de presentarlo (sus silencios, su actitud entre la resignación y la disculpa al exponerlo), lo que Genette (1982) llama *paratextualidad*; al tiempo, ha de asumir la presentación previa que hace del texto que viene a continuación, el juego elíptico entre *chistes de payos* (los que cuenta) y *chistes de gitanos* (los que no cuenta pero quedan ahora insinuados) en una suerte de *metatextualidad*; en paralelo, ha de notar la relación irónica que plantea el contenido de sus bromas con respecto a las del chiste tradicional o, por así decir, su *hipertextualidad*; por último, no debe perder de vista que todo esto ocurre a la vez y de manera deliberada, confiriendo una complejidad retórica y una enorme expresividad a todo el conjunto, y que se resuelve en el enorme éxito que tiene, a pesar de estar tratando un tema tan complejo e impopular, entre el público, o sea, su *architextualidad*.

Los dos primeros chistes, contados en formato chiste («Esto es un payo que...»), que tanto recuerda al «Sabén aquel que diu», por ejemplo), es decir, partiendo de una fórmula reconocible y proponiéndola de un modo casi *naïf*, sin palabrotas, atendiendo esquemáticamente a los clichés más notables (el coche sin papeles, la venta de droga) son la

antesala del remate final en el que el tono y el tema cambian de manera dramática. Viniendo, como venimos, de esa zona amable (en el sentido de que no provoca controversia en un espectador que asume que solo se está ironizando con el cliché, no hay mala fe, no hay burla, desprecio, racismo, etc.) y superficial de los dos primeros chistes, nos encontramos abruptamente con la difícil imagen del pañuelo y la vagina (para ganar eficacia y generar impacto, utiliza la palabra 'coño': la selección léxica del cómico acompaña el brusco revés con el que nos asalta por sorpresa), salpimentada con lo del matrimonio «con alguien que tenga más de trece años».

Es decir: toda la retórica del chiste juega a favor de que ese momento sea mucho más impactante a sí, por ejemplo, hubiese prescindido de los dos primeros chistes, notablemente más ligeros, y ese fuese el único, o lo introdujera al principio, sin preparar el terreno con dos bromas menos potentes, o si rebajase el tratamiento crudo que le da, del mismo modo que rebajó la *captatio benevolentiae* al comienzo de la rutina con lo de «supongo que ellos necesitan tiempo».

Es decir: puede no gustar, se puede no reconocer en este tipo de humor cierta epistemología a través de la risa (la anhelada catarsis de la que hablaba Aristóteles al referirse a la tragedia), se puede pensar, quizá, que la del pañuelo es una tradición respetable y que las niñas de trece años gozan de la independencia emocional y ejercen su libertad como para elegir con quién casarse, pero, a la luz de su retórica, no se puede negar que este bloque cómico se sostiene sobre una minuciosa y compleja arquitectura pensada, dibujada y ejecutada de una manera magistral.

En algún caso hay quien dijo algo así como que «hay cosas que no se pueden decir en ningún contexto», e imagino que es uno de estos axiomas gratuitos que se lanzan como quien brinda con el sol, con irreflexivo fervor tal vez, o acaso buscando el aplauso fácil y la efímera *laudatio*, por lo que evitaremos aquí enfrascarnos en cuestiones relacionadas con el principio de libertad de expresión como *derecho humano*, según establece el artículo 19 de la *Declaración Universal*, y que, aunque nunca pueda ser reconocida como absoluta, sino que está sujeta a ciertas restricciones (respetar derechos o reputación de otros, seguridad nacional, etc.), el contexto, a la hora de interpretar cualquier texto, es decisivo: la expresión «Muerte a todos los judíos» no provocaría las mismas reacciones si se la escuchásemos por televisión al rey de España en su discurso navideño, que si la oímos en boca de un personaje de ficción, en una película sobre la Segunda Guerra mundial.

Otros había, en cambio, que lo que censuraban era que algo así se hubiera dicho *en público*, y aquí de nuevo hay que atender al contexto en el que se dijo, porque aquel vídeo era en realidad un fragmento descontextualizado, extraído de una actuación más larga, para público en directo que había asistido a un espectáculo de *comedia*, anunciado como *comedia*, que tenía lugar en una sala de *comedia*, y que había sido producido, grabado y emitido por un canal de televisión internacional especializado en la comedia de *stand-up*. El propio fragmento, de hecho, se podía ver en las redes sociales de dicho canal, y aunque se colgase en otro soporte, en las imágenes de grabación, junto con la *mosca* con el logotipo del canal, no faltaban los logotipos ni las marcas donde quedaba claro de qué se trataba. No había manera de suponer que aquella era una conferencia, o un discurso, o nada por el estilo. Es decir: las *marcas* indicadoras de que ese mensaje había que interpretarlo en el contexto de un discurso humorístico estaban por todas partes. ¿No sería ridículo que la Dirección General de Tráfico pusiese un control de velocidad en la segunda recta del circuito de El Jarama y se dedicase a multar a los pilotos de fórmula 1 por exceso de velocidad? Hay velocidades que no se pueden sobrepasar, y hay cosas que no se pueden decir en público, salvo que tu trabajo sea precisamente conducir a la máxima velocidad que logres alcanzar sin salirte de la pista, o decir lo que no se puede decir sin que el público que tienes delante se enfade. Una de las claves de cualquier arte es, precisamente, su excepcionalidad.

Aspectos similares señalan esa misma dirección cuando se afirma (Ducrot, 2001: 134) que «aun cuando se mantenga la distinción metodológica entre lo observable (constituido por las prácticas del lenguaje) y el objeto teórico que se construye para explicarlo (objeto que puede seguir denominándose «lengua»), se piensa que este objeto comporta de una manera constitutiva indicaciones referidas al acto de hablar. Contendría una descripción general y una clasificación de las diferentes situaciones de discursos posibles, así como también instrucciones en cuanto al comportamiento lingüístico, es decir, la especificación de ciertos tipos de influencia que se pueden ejercer al hablar, y de ciertos roles que podemos asumir como propios o imponer a los otros. Una lingüística de la enunciación postula que muchas formas gramaticales, muchas palabras del léxico, giros y construcciones tienen la característica constante de que, al hacer uso de ellos, se instaura, o se contribuye a instaurar relaciones específicas entre los interlocutores. La lengua puede seguir considerándose como un código en la medida en que este último sea visto como un repertorio de comportamientos sociales (así como se habla de un código de la cortesía) y no ya como aquel que sirve para señalar contenidos de pensamiento».

Se podría llegar a pensar que cuando la gente decía que el chiste es malo lo hacían desde la voluntad de no dar tregua al propio racismo (es cosa natural de los seres vivos temer lo diferente, es una estrategia evolutiva, y por eso está ahí), porque el racismo queda tan feo en uno mismo como bonito y dignificador al señalarlo en los demás, y porque se percibe como una costra de óxido que no deja brillar flamantemente nuestra humanidad civilizada. La corrección política, como bien observa Slavoj Žižek, va precisamente de ocultar nuestra oscuridad a los demás, en lugar de enfrentarse a ella, en lugar de tratar de resolverla. Omitir la existencia de todo lo que no nos gusta, como quien, ante el desorden de su casa, decide acumular en un armario todo lo que no sabe dónde colocar, de manera que, a simple vista, parezca que el problema está resuelto. Porque uno de los temas del chiste, hablemos claro, es, sin duda, el racismo: *hay* racismo, y el cómico, que es un loco y un borracho, lo señala. Y hay chistes que da miedo reír por cuanto implican. En ese sentido, entiendo que es mucho más sencillo acusar a un cómico de racismo que descubrir que, en nuestras risas (no las públicas, sino las de verdad, la íntima cosquilla que acaricia nuestra inteligencia, la secreta euforia de descubrir que, como diría Aristóteles, nosotros somos esos «peores» a los que mira la comedia) está el reconocimiento de una fractura social (un armario lleno de basura que no conseguimos ordenar) en la que el chiste no es una burla sino una radiografía. El reconocimiento de un pedazo de nuestra identidad. Una *anagnórisis*.

En 1970 estrenó Buero Vallejo *El sueño de la razón*, y la censura franquista, por lo general imbécil, no entendió la elipsis: aquel Fernando VII déspota y ridículo no podría ser, para sus adeptos, la imagen ficcional del general Franco. Los ofendidos del monólogo de Bodegas han llegado mucho más allá que los censores del otoño de la dictadura: han entendido la elipsis, han cazado la ironía, se han dado cuenta de la artimaña lo suficiente como para coger el chiste, pero no tanto como para entenderlo, no como para reírlo hasta perderle el miedo a descubrirse algo más frágiles, contradictorios, imperfectos... de lo que se pensaban.

A algunos nos gusta pensar en lo bonito que sería ahora que un grupo significativo de gitanos saliera a vociferar que ese cómico gallego, en su desfachatez, les ha dado la dignidad de ser motivo de un chiste (¿habrá discriminación más obvia que la de negarle a alguien la posibilidad de ser objeto de una broma?), que participan de esa risa como el que llega a una fiesta y trae cerveza, con esa secreta euforia de saberse a salvo del lodo del cliché, a esa distancia larga y terapéutica del que se ríe de sí mismo a carcajadas. Y

que ese chiste (que te puede gustar o no, pero ¿que era malo?) se convierta en el epílogo de la narración racista que nos habían contado, y que con tanta risa estamos empezando a cuestionar.

De decir *lo que no se puede decir* pero convendría escuchar, y de lo difícil que es, en ocasiones, decirlo... es precisamente de lo que va esta risa. Junto a los aeropuertos y estaciones, camerinos y hoteles, la del cómico es una vida en el abismo, entre la gracia y la desgracia, la carcajada y la censura, y solo para que la risa estalle en nuestra cabeza al escuchar a ese tipo que se sube al escenario no para ganarse la vida, sino para jugársela.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. (2005), *Teoría estética*, trad. de Jorge Navarro, Madrid, Akal.
- Alés, D. y Navarro Romero, R. M. (coords.), (2017). *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, Servicio de publicaciones de la UAM.
- Aristóteles (2004). *Poética*. Madrid, Alianza.
- Barba, A. (2015). *La risa caníbal. Humor, pensamiento cínico y poder*. Madrid, Alpha Decay.
- Barba, A. (2018). *No disparen al cómico*, en *El País*, 29 de agosto de 2018.
- Bodegas, R. (2016), [https://www.youtube.com/watch?v=GIwlr6JK\\_OQ](https://www.youtube.com/watch?v=GIwlr6JK_OQ) (Última consulta: 20/12/2018).
- Burke, P., Gurevich, A. y Le Goff, J. (1999). *Una historia cultural del humor*, Madrid, Sequitur.
- Ducrot, O. (2001), *El decir y lo dicho*. Buenos Aires, Edicial.
- Genette, G. (1982), *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- Huizinga, J. (2015), *Homo ludens*, Madrid, Alianza.
- Jung, C. G. (2001). «Acerca de la figura del *trickster*», de *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, trad. de Carmen Gauger, en *Obra completa*, Madrid, Trotta.
- Kant, I. (1997). *Crítica del juicio*, Ed. y Trad. de Manuel García Morente, Madrid, Austral.
- Perceval, J.M. (2015), *El humor y sus límites. ¿De qué se ha reído la humanidad?*, Madrid, Cátedra.
- Shakespeare, W. (2016), *El rey Lear*, versión de V. Molina Foix, en *Tragedias. Obra completa 2*, ed. de Andreu Jaume, Barcelona, Penguin.
- Stendhal (1997), *Rojo y negro*, Madrid, Alianza



## **SOBRE EL AUTOR**

### ***Dani Alés (Daniel E. Martínez-Alés García)***

Es doctor por la Universidad Autónoma de Madrid, en el programa de doctorado de *Lenguajes y Manifestaciones artísticas y literarias*. Cómico, guionista de *stand-up*. Varios de sus monólogos se emiten en el canal de televisión Comedy Central; ha sido profesor de Lengua y Comunicación en la Universidad Alfonso X El Sabio. Sus trabajos de investigación y publicaciones se han ocupado tanto de la literatura aurea como de la Poética y la Retórica del *Stand-up comedy*, y ha coordinado la publicación (junto a Rosa M. Navarro Romero), *Micro abierto. Textos sobre Stand-Up Comedy*, (Madrid, Servicio de publicaciones de la UAM, 2017). Es director del Congreso Nacional de Comedia que se celebra anualmente en la UAM desde el año 2014.

**Contact information:** Correo electrónico: [elfindelafan@gmail.com](mailto:elfindelafan@gmail.com).