



**Universidad de Valparaíso**  
Facultad de Humanidades y Educación  
Instituto de Filosofía  
Pedagogía en Filosofía

Tesis para optar al Título Profesional de  
Profesor de Enseñanza Media en Filosofía

Y a los Grados Académicos de  
Licenciado en Filosofía y Licenciado en Educación

**“¿Se han dado cuenta que...?”**  
**Crítica social y performance en la comedia Stand-Up.**

Benjamín Ignacio Alvarado Barbosa

Profesor Guía: Jorge Budrovich

Noviembre, 2024

*A Marcela Ramírez,*

*Un pedazo de tu corazón queda en el mío*

## Agradecimientos

No es fácil la tarea de agradecer en unos cuantos párrafos a las siguientes personas, pero se hará el esfuerzo de demostrar lo importante que han sido para mi vida y mis creaciones.

Comienzo agradeciendo a mis hermanos, *Camila Alvarado* y *Nicolás Alvarado*, por hacer de las tormentas días soleados y por reír a mi lado. Son mis más grandes tesoros.

A mis padres, *Virginia Barbosa* y *Eduardo Carrasco*, por hacer el humor mi segundo idioma y por apoyarme siempre en mis decisiones. Les dedico lo que soy.

A *Estefanía Ríos* y *Sofía González*, por ser el lugar de descanso, el cable a tierra y el cariño interminable. No existen palabras suficientes para ustedes.

A *Catalina Rodríguez*, *Reinaldo Ramírez*, *Marión Fernández*, *Ceilum Rodríguez* y *Vicente Muñoz*, por nunca rechazarme una palabra, nunca fallar en apoyarme, hacer de mi tiempo libre mucho más memorable y por ser la compañía que siempre busqué. Es por ustedes que intento ser mejor.

A mi profesor guía, *Jorge Budrovich*, Quien no solo me ha encaminado y acompañado en el proceso de escritura, sino que también me ha brindado un interminable apoyo a que estas ideas se mantengan a flote.

En la misma línea quería agradecer a mis profesores y profesoras, *Margarita Florit*, *Juan Pablo Zabaleta*, *Marcelo Arancibia* y *María del Pilar Jarpa*. Sin su ayuda infinita, sus consejos y su apertura al diálogo, no sería ni la mitad del profesor que algún día seré.

Por último a *Marcela Ramírez*, quien aunque no esté para ver este escrito, estará en mi corazón para todos los demás.

Todos ustedes son mis estándares. Gracias por participar de esta investigación con su presencia e ideas. Esto es un regalo para ustedes.

# Índice General

Agradecimientos .....	3
Índice .....	4
Resumen.....	5
Introducción .....	6
El Problema .....	6
Formulación .....	6
Pregunta de Investigación .....	7
Hipótesis .....	8
Motivación .....	8
Capítulo 1 El Monólogo Cómico .....	9
Estado del arte.....	13
Orígenes .....	14
La estructura.....	16
El medio popular.....	18
El medio digital.....	19
Risa o Alivio .....	21
El Humor.....	22
La Comedia.....	23
Crítica Social .....	23
La Comedia Explicada.....	26
Capítulo 2 <i>Performance</i> .....	28
Aspecto Performático.....	29
Teatralidad y Espectáculo .....	31
Gestualidad, Espacio y Público.....	33
La Producción Performática .....	35
El Guión .....	37
El Humor, visto como representación de una realidad .....	43
Capítulo 3 La Crítica Social .....	44
Jean Baudrillard .....	45
Simulacro .....	46
Capitalismo .....	47
Sedución.....	48

Aplicación en lo Cómico .....	50
El Lugar Más Real de Estados Unidos .....	52
¿Qué ha pasado? .....	54
Consideraciones Finales .....	55
Referencias bibliográficas .....	58
Filmografía .....	59
Webgrafía .....	59

## **Resumen**

Esta investigación examina el fenómeno de la crítica social en la comedia Stand-Up, particularmente en tanto que conlleva una reflexión sobre la representación como recurso humorístico. En ese sentido, este estudio plantea un análisis crítico del concepto de “performance”, examinando la estructura de los monólogos característicos de la comedia Stand-Up y confrontándola con los conceptos de simulacro y seducción definidos por autores como Jean Baudrillard.

Primero, se describe, define y contextualiza los elementos que caracterizan al monólogo cómico, especialmente la comedia Stand-Up. Luego se revisa el concepto de performance, confrontando distintas definiciones y delimitando aquellas que describen su función en el guión característico de la comedia Stand-Up. En la tercera y última parte, se profundiza en el concepto de simulacro planteado por Jean Baudrillard, con el propósito de comprender el rol de la comedia en la crítica social, en un contexto histórico marcado por el simulacro en tanto forma de dominación social.

**Palabras clave:** Comedia Stand-Up, Crítica Social, Simulacro, Performance.

## **Introducción**

### **El Problema**

La presente tesis analiza y discute la connotación crítica y social que se desarrolla en una rutina de Stand-Up Comedy. Se trata de un área interesante para investigar, ya que existen variados textos sobre humor y comedia, pero el estudio específico de este tipo de comedia no es muy extenso, por lo que su estructura, representación, intención y desarrollo siguen siendo discutidos en el área de la filosofía de la comedia.

El monólogo cómico es un tipo de espectáculo teatral centrado en la risa y el humor. A diferencia de otras representaciones teatrales, su objetivo principal recae en hacer reír al público mediante los chistes. Sin embargo, también se advierte en esta forma de expresión un potencial crítico y reflexivo, similar a otras obras de arte.

El problema principal radica en la funcionalidad del Stand-Up, su motor crítico y su condición performática, conceptos que juegan un papel fundamental al momento de reconocer su poder. La comedia se manifiesta de diversas formas, desde la performance provocativa del comediante hasta la creación de realidades vacías como forma de reconocer las realidades auténticas. Esto requiere una investigación filosófica que involucre enfoques teatrales y políticos, síntesis que se puede advertir en la obra del filósofo francés Jean Baudrillard.

En resumen, esta tesis busca investigar la estructura de los monólogos cómicos, analizar la idea de performance a este espacio y comparar las ideas de Jean Baudrillard sobre el simulacro y la seducción, para comprender de forma completa el fenómeno de crítica social creado en los espacios cómicos.

### **Formulación**

El monólogo cómico es un tipo de espectáculo el cual tiene un carácter teatral, por lo que dentro de su estructura cuenta con un público, un comediante y representaciones visuales y orales. Pero a diferencia del resto de representaciones teatrales, la risa y el humor son los componentes que demarcan el desarrollo de la función crítica.

En términos amplios podríamos definir un Stand-Up como un monólogo cómico que busca provocar risa en el espectador, permitiendo convertirse en un momento crítico y reflexivo. Sin embargo, la investigación sobre su capacidad de interpelar la reflexión en los espectadores debe

tener una línea diferente a la de una obra dramática, que trae en su arquitectura una catarsis o incluso un momento de introspección en el sujeto que observa o escucha.

La inquietud principal del estudio en estos campos filosóficos es la relación entre performance y crítica social con la comedia Stand-Up, pues la capacidad que tiene la comedia Stand-Up proviene de un motor crítico, pero este debe estudiarse detenidamente con el objetivo de determinar y definir las características del proceso que requiere la producción de una rutina de Stand-Up, para así visibilizar su potencialidad crítica. La crítica social se puede investigar desde distintos enfoques, pero los que hoy serán estudiados son: el enfoque del arte performático, el enfoque de la crítica sociopolítica y el enfoque de la espacio-temporalidad de una rutina de comedia Stand-Up.

Gracias a estos enfoques y textos se podrá explorar en los conceptos que sostienen esta investigación, tales como; “Teatralidad”, referente a la representación en la performance; “Público”, referido a los sujetos que hacen posible la creación de una comunicación entre ellos y su alrededor; “Comediante”, el encargado de crear realidades vacías para la presentación de otras realidades auténticas, siendo el recipiente de una creatividad llevada a la práctica; y “Risa”, emoción y respuesta que le da el carácter de “cómic” al espectáculo y que está presente tanto en lo individual como en lo colectivo.

Para connotar a estos conceptos una naturaleza más filosófica y social, los escritos de Jean Baudrillard introducirán términos tales como “simulación” y “seducción”, conceptos que en sus textos maneja con una cierta mirada nihilista, pero que resultan necesarios para la comprensión de ideas que por sí solas pueden abarcar mucho terreno, tales como el simulacro o el valor de los signos.

### **Pregunta de Investigación**

El objetivo general de la tesis es estudiar las problemáticas que se desprenden de la pregunta de investigación: ¿Cómo opera la crítica social en la comedia Stand-Up? En torno a esta pregunta se definirán los componentes del Stand-Up. Se identificarán las relaciones sociales dentro de esta, se analizará el fenómeno de la performance, se explicará su producción, y se relacionarán conceptos de Baudrillard para así sintetizar el proceso de crítica y reflexión que conlleva la comedia Stand-Up.

## **Hipótesis**

Existe una naturaleza crítica en la comedia Stand-Up, especialmente en ámbitos sociales como la cultura y la política. Además, expresa matices críticos respecto de las dimensiones sociales, culturales y políticas de las sociedades capitalistas.

## **Motivación**

La motivación principal de esta investigación radica en conocer y detectar el funcionamiento de la comedia Stand-Up, con el objetivo de fomentar la reflexión filosófica sobre la comedia, dando a conocer las distintas formas en que los comediantes pueden representar una realidad simulada, para así vislumbrar la realidad auténtica, y por ende, criticar a la sociedad. Asimismo, el estudio de lo cómico permite comprender los problemas metafísicos y postmodernos de la comedia.

Se espera que esta investigación permita un avance para futuras reflexiones sobre la comedia Stand-Up y como un acercamiento a más investigaciones sobre la comedia y humor en la filosofía. Como motivación personal, el análisis de famosos artistas de Stand-Up como lo son Burnham, Martins, Mulaney y Sloss, siempre fue una invitación para ver el humor como parte imprescindible de la vida.

**Capítulo I**  
**El monólogo cómico**

Dentro de la comedia existe una rama la cual se le identifica como “Comedia Stand-Up”, esta se caracteriza por tener un artista solista ante una audiencia, creando una conversación que pueda parecer espontánea ante el público. Su atractivo viene de las habilidades del comediante de hacer *storytelling*, la cual es una herramienta comunicativa que consiste en una narración de experiencias personales, ideas, creencias, etc. que motivan al receptor a identificarse y entretenerse al identificarse con los aspectos culturales y sociales de la vida, creando una conexión entre el comediante y la audiencia. Otra característica llamativa es la presencia del comediante en el escenario, en donde se encarga de balancear la vulnerabilidad y la agresión, siempre teniendo que ser el individuo más ruidoso, atractivo y presentable. Esto no significa que los gritos ganarán el respeto de la audiencia, por lo que uno tiene que mantenerse abierto y tener la capacidad de ser ágil en los cambios de ánimo de la sala. Por último, una de las características más marcadas del Stand-Up es la capacidad crítica, pues si alguien es gracioso, es escuchado.

Algunos conceptos ocupados en el Stand-Up vienen del inglés y describen herramientas usadas para la risa, tales como; *one-liners*, los cuales son chistes encapsulados en una sola línea, que son ingeniosos si son concisos y significativos. Un comediante moderno especializado en *one-liners* es Demetri Martin, cómico y músico americano que centra su performance en una entrega de chistes cortos con un carácter inexpresivo, tales como: “*I have an L-shaped sofa...Lowercase.*”<sup>1</sup> (Martin, 2015).

El concepto de *schtick* se relaciona con el Alemán y el Polaco, y se puede traducir como “cosa”, “pieza”, o “juego teatral”. En el Stand-Up, el equivalente más cercano es *bit*, que se puede definir como un chiste en particular o una premisa que contiene una multiplicidad de ellos. Por ejemplo, un *bit* sobre como molestar a un profesor requerirá un chiste sobre “como rayar una pared”, otro sobre “como bloquear una puerta” y otro sobre “como desconectar el proyector”. Para reconocer los *bits* se debe tener en cuenta la noción de *set* lo cual engloba todo el show, no importa cuán largo sea. Los especiales que se suben a *Netflix* y el telonero que hace chistes por cinco minutos son *sets*.

El *schtick* puede referir a una *persona* que adapta el cómico, que para la mayoría es consistente en sus shows, aunque no necesario ni exclusivo. Un comediante que adapta una personalidad, por ejemplo, de “mal conductor”, y que haga cosas que un mal conductor haría con el fin de entretener

---

<sup>1</sup> “Tengo un sofa con forma de L... en minúscula”. (Traducción Propia).

a la audiencia, puede verse como su *schtick*. Un cómico puede mantener múltiples *schticks*, por ejemplo, en el programa de televisión *Saturday Night Live* en donde el presentador tiene un *bit* diferente cada semana y toma distintas personalidades ficticias. De una forma más local, se podría ver esto en “31 minutos” con el personaje de “Bodoque”, el cual toma una *persona* de apostador y mujeriego, con el fin de hacernos reír con sus *bits* sobre el juego y la conquista.

*Gimmick* es una idea y recurso novelístico diseñado para atraer atención o que aumente el atractivo de la escena. En el espacio del Marketing un *gimmick* podría verse como un elemento atractivo o único de un producto que lo hace destacar entre sus competidores. En el ámbito digital, los videojuegos describen el *gimmick* como un término para describir modos de juegos inusuales, o características innecesarias o molestas. En la comedia los *gimmicks* necesitan poco compromiso y aceptación, pues no afectan la comedia presentada, son exageraciones y formas de narrar los chistes de una manera más atractiva. En cambio, en el Marketing puede resultar en un fracaso, como fue el caso de la división británica: *The Hoover Company*, el cual prometió pasajes de avión gratis a quien compraran sus accesorios, resultando en una pérdida de £50 millones de libras y el quiebre de la compañía (Crockett, 2019).

*Wordplay* y *puns* son dos conceptos que tienen relación con la manipulación del lenguaje como herramienta cómica, pero se diferencian en la forma que lo hacen. Por ejemplo, el *pun* es un chiste creado a partir de los múltiples significados que tienen las palabras o la explotación de las palabras que suenan igual, pero tienen diferentes sentidos. Un ejemplo de esto sería cuando Bo Burnham en su especial *what.* cuenta una historia sobre dos ranas buscándose y dice: “*Like the doctor of the Kenyan track team, his patience ran thin*” (Burnham, 2013), que habla por una parte de que el doctor del equipo de atletismo de Kenia tiene pacientes que corren y son flacos, pero el término “*...patience ran thin*” también referencia a perder la paciencia. El *Wordplay* por otro lado, es mucho más amplio y un ejercicio intelectual en donde las palabras son el enfoque principal. Ocupando para esto recursos como el uso del doble sentido y la confusión fonética.

Un ejemplo para esto es el *Wordplay* del cómico inglés Chris Turner, “*My girlfriend's father wouldn't let us sleep together. Which is a shame, because he's very attractive.*” (Turner, 2014), en donde la confusión nace de la intención del comediante, pues uno cree que quiere dormir con su

---

<sup>2</sup> “Como el doctor del equipo de atletismo de Kenia, su paciencia se agotaba” (Traducción Propia).

<sup>3</sup> “El padre de mi novia no nos deja dormir juntos, lo cual es una pena, porque él es muy atractivo” (Traducción Propia)

novia, pero realmente quiere dormir con su padre que es muy atractivo. Esta diferencia no se nota en la oración pues se podría decir de la misma manera para los dos contextos.

*Simile* es una forma de lenguaje figurado que describe algo comparándolo con otra cosa con la palabra “como”. Su traducción al español sería “símil”. Los símiles son como metáforas, pero las metáforas no son lo mismo que los símiles. Estas son una forma exitosa para un comediante para hacer que sus escritos o contenidos parezcan más emocionantes por su espontaneidad. Algunos símiles en español pueden ser; “Conozco la definición como la palma de mi mano” o “Ellos dos son tan distintos como la noche y el día”. Es importante diferenciar la metáfora del símil, porque, aunque el símil hace comparaciones con ayuda del “como”, la metáfora, al contrario, establece que una cosa es otra cosa. Unos ejemplos para diferenciar el símil de la metáfora son:

Ella canta como un ángel (Símil)

Mi amor, eres un fuego artificial (Metáfora)

Gracias a que los dos conceptos refieren a comparaciones figurativas, todos los símiles son metáforas, pero no todas las metáforas son símiles. Si se enfoca en la búsqueda de “comos” se estará en el camino correcto para encontrar símiles.

*Gag* o *visual gag* en comedia es algo que transmite su humor a través de imágenes o representaciones, sin el uso de palabras. En la historia del cine existen varios ejemplos ocupados por directores que basan la mayor parte de su humor en *gags* visuales, incluso a un punto de no ocupar algún diálogo. Uno de los ejemplos más importantes para encontrar esta práctica es la serie televisiva *Mr. Bean*, creada por Rowan Atkinson, el cual se influenció de los *gags* visuales de Charles Chaplin. Aunque su origen haya nacido del cine, no tomó mucho tiempo para que se ocupara este recurso en las comedias de Stand-Up, siendo una forma de alivio cómico no oral, entre una performance mayoritariamente oral (Merluzzi, 2010).

Ahora bien, en torno a la estructura de un chiste se pueden distinguir en grandes rasgos dos elementos, la premisa (o *set up*) y el remate (o *punchline*). La premisa es la idea o enfoque específico de donde quiere uno que se vea lo escrito, dibujado o dicho. Este sirve como la base y a su vez el ancla para que el oyente pueda caer en la broma, sirve como contexto y generalmente es el elemento que planta la familiaridad en la audiencia para que la sorpresa sea mayor. Esta debe ser concreta y central, incluso teniendo buena entrega o sentimiento. Sin una buena premisa el chiste no será igual de sorpresivo e incluso puede llegar a ser confuso. Por otra parte, el remate se

encarga de ser el elemento sorpresa, en donde ocurre el efecto de *shatter*, creando una situación inesperada que te atrapa con la guardia baja. Bo Burnham demuestra esta sorpresa con el chiste; “*Women are like puzzles, because prior to 1920 neither had the right to vote. Puzzles still don’t.*”<sup>4</sup> (Burnham, 2010). En este caso, la premisa tiene dos partes, la primera es “*Women are like puzzles*” la cual planta la idea en la audiencia de que las mujeres se parecen a los puzles por ser complicadas, la segunda parte dice “*...because prior to 1920 neither had the right to vote*”, aquí Burnham crea en la premisa un fenómeno que se denomina *misdirection*, el cual básicamente es una forma de engaño en la que el artista trae atención a una cosa, en este caso sobre los derechos de voto de la mujer, para distraerla de otra, lo cual sería el remate. “*Puzzles still don’t*” se convierte en el elemento sorpresivo de acuerdo con que uno cree obvio o de conocimiento universal que los objetos inanimados no votan, pero al juntar la premisa, el *misdirection* y el remate se vuelve un hecho divertido.

No es extraño encontrar estas herramientas en distintas áreas de la comedia, pues fueron hechas con el fin de hacer reír a la audiencia. Pero si es única la forma en que se ocupa en la comedia Stand-Up, pues tienen una estructura especial teniendo en cuenta una presentación en vivo. Ahora bien, con las herramientas y conceptos ya descritos se puede empezar a analizar el Stand-Up. Pero no es posible empezar a analizar el Stand-Up de la misma forma, porque no es solamente una agrupación de chistes contados en vivo, se tienen que identificar otros conceptos y actores importantes en el desarrollo de un Stand-Up, como, por ejemplo, su historia, su estructura, los escenarios, los sujetos y, por consecuencia, su crítica.

### **Estado del arte**

La comedia Stand-Up al igual que otras producciones cómicas es difícil de encasillar, pues su ejecución en distintas épocas, que tenía como fin divertir al público a través de la imitación a políticos o pensadores, resultó siendo la puerta a una visión más amplia de lo que era la educación, leyes y religión, los cuales son temas contingentes para la mayoría de las épocas.

Si bien estas prácticas comenzaron apuntando a un entretenimiento temporal, con el pasar del tiempo este se convirtió a una práctica más dada a la sociedad, mostrando sus características y debilidades, dejando en segundo plano las simples burlas o las imitaciones determinadas. Son estas

---

<sup>4</sup> “Las mujeres son como los puzles, porque antes de 1920 ninguno tenía el derecho a votar. Los puzles aún no lo tienen” (Traducción Propia)

características las cuales logran que la comedia Stand-Up pase de ser un momento cómico improvisado a algo más estructurado e intencional.

Los medios que permitían la estructuración y ejecución de la comedia Stand-Up tenían como prioridad la característica oral, pero hoy en día los medios de comunicación permiten llegar a mucho más público por medio de la radio, la televisión o los servicios de *streaming*, permitiendo que el género no solo prevalezca sino que también trascienda.

La comedia Stand-Up, la cual recoge características de lo retórico y lo poético por igual, y que puede ser estructuralmente similar a géneros discursivos como el deliberativo, el cual asemeja un discurso político, se motiva por medio de la oralidad para apuntar al carácter persuasivo de la palabra como móvil para la risa del público, lo cual es el objetivo principal. En la puesta en escena del Stand-Up el cómico se desenvuelve en una sala con un público y con una pared enladrillada, solo protegido por un micrófono de pie para así no distraer la atención de los receptores de la rutina del cómico. El cómico es la figura prominente de este acto comunicativo expresando su punto de vista sobre asuntos diversos. Pero cuando esos asuntos incluyen puntos de vistas y opiniones con referencia a acontecimientos políticos, sociales y culturales, además de ser un animador que tiene como trabajo cautivar a la audiencia y subvertir lo establecido desde la marginalidad, se transforma en un cronista de su época con un carácter crítico y muchas veces, moralista

Si el objetivo principal del Stand-Up es el de la risa, el humor y lo cómico son ejes sobre los que se construye un texto basado en rutinas temáticas con una estructura mínima de una premisa y un remate. Este texto despliega en su rutina numerosos recursos retórico-culturales y estrategias narrativas como la autoficción, creación de mundos ficticios, metáforas, analogías, comparaciones y gestualidades, que dotan de complejidad al discurso. Esto es, precisamente lo que acerca a la comedia Stand-Up a la crítica social. No obstante, hablar de comedia Stand-Up y crítica social nos plantea algunos retos importantes como es su ubicación dentro del mundo artístico y su capacidad performática. Por lo que es pertinente estudiar su historia y su evolución en términos de estructura y contenido.

## **Orígenes**

La comedia Stand-Up, tal como la conocemos hoy, tiene raíces en América del Norte, específicamente en Estados Unidos, en donde se popularizó y desarrolló. El origen de esta disciplina se determinará por medio de la Enciclopedia Británica, que refiere a Mark Twain como

el responsable de definir la comedia Stand-Up por medio de sus conferencias cómicas que presentaban imitaciones y narraciones. La consecuencia que Twain tendría en la comedia sería la creación del Vodevil, género teatral que se popularizó en el siglo XIX. En sus primeras etapas, la comedia Vodevil centraba su atención en la interacción entre artistas en el escenario, corporizando personajes graciosos y recreando narrativas de carácter cómico. El quiebre de esta estructura, se comenzó a ver por medio de rutinas más cercanas al público. Incluyendo temas como las relaciones familiares y las experiencias propias.

En la década de 1950, una nueva ola de comediantes comenzó a experimentar con el estilo tradicional del chiste y la broma mecanizada. Un ejemplo de esto es Mort Sahl, comediante que presentaba su rutina sentado en una silla con un diario doblado en su mano y con un tono de conversación normal, no entregando líneas de chiste, sino que comentarios cargados de crítica sobre líderes políticos, cultura popular y una crítica a la sociedad americana de los 1950s, un chiste típico de sus shows sería “*Are there any groups here I haven't offended?*” (Sahl,1953).

La década de 1960 fue testigo de un cambio social en el Stand-Up, tanto en estructura como en representación, logrando rutinas más improvisadas y espontáneas. El carácter racial fue uno de los principales cambios en la época, destacando la participación de comediantes afroamericanos, los cuales ocupaban el espacio de la comedia para centrar la atención al racismo de la época. Este cambio ofreció al Stand-Up la visibilización de las experiencias de la comunidad negra y la crítica a los estereotipos.

Al término de la década del 1960 y entrando al año 1970 emerge la comedia contracultural. Donde sus principales representantes serían George Carlin y Richard Pryor, los cuales “Hicieron la transición a la comedia más dura e improvisada que se centraba en los marginados desde una mirada propia, como proxenetas, pobres, drogadictos y prostitutas” (Zoglin, 2010).

En esta época de cambios, los experimentos sociales del Stand-Up no solo se limitaban a la entrada de comediantes afroamericanos a la escena cómica, pues emergieron comediantes con rutinas más provocativas, atacando al moralismo del país en torno a la religión, las drogas, el sexo y el tabú alrededor de ellos. Esta forma de comedia fue duramente censurada en la televisión estadounidense, lo que logró inspirar a nuevos comediantes a navegar el terreno de la crítica social.

---

<sup>5</sup> “¿Hay algún grupo aquí que no haya ofendido?” (Traducción Propia)

A pesar de su enorme influencia en Estados Unidos, el Stand-Up no tardó en expandirse internacionalmente, especialmente en el Reino Unido, en donde el monólogo cómico empezó a popularizarse por medio de la televisión, dando paso a que nuevos comediantes se presenten en pequeños bares, tomando como referencia la dura crítica social estadounidense y replicándola contra la iglesia católica.

En la década de 1970 a su vez, fue de las generaciones más novedosas para la comedia Stand-Up, pues se introdujo el humor observacional, centrado en situaciones cotidianas y las relaciones personales. Uno de los comediantes que ayudaron a la expansión de este fenómeno es Jerry Seinfeld (Zoglin, 2010).

La popularidad del Stand-Up finalmente se consolidó en las décadas del 1980 y 1990. Esto gracias al éxito que tuvo en la televisión. Aunque no tan provocativo como las estructuras de la comedia contracultural, la comedia televisiva ofrecía un medio más accesible para el público al Stand-Up. Una de las producciones cómicas que derivaron de este éxito, es la creación de las *sitcoms*, las cuales eran series de comedia situacional que gira en torno a un número específico de personajes, los cuales navegan su vida mediante situaciones cómicas (Chase, 2023).

Por último, en las décadas del 2010 y 2020, hubo una expansión enorme de la comedia Stand-Up gracias a los servicios de *streaming*, reinventando el éxito que tuvo la comedia en la televisión e integrando el factor de decisión. Antes una persona prendía la televisión, y veía lo que más le atraía de una selección pequeña de canales, pero a pesar de elegir que rutina ver, no podía elegir lo que había en esa rutina. Al usar plataformas para ver series, el espectador tiene claro que quiere ver, lo busca y lo ve. Puede existir el caso de que quiera ver algo pero no sepa qué, pero la decisión de elegir la plataforma en la que buscar y a que producto darle *play* afirma la libertad de decisión de la persona.

A lo largo de su evolución, el Stand-Up ha permanecido como un medio único para la crítica de la sociedad, un espacio en el que los cómicos pueden desafiar las normas, explorar la identidad y confrontar la realidad de una manera directa.

### **La estructura**

A través de los años los shows de entretenimiento se han ido ramificando. Podemos observarlo en el área de la música, en donde los conciertos han evolucionado hasta presentar holograma de bandas en un escenario. En el caso del monólogo cómico o Stand-Up esa evolución ha sido muy

diversa, ya que la base de estos -un escenario y un comediante- ha cambiado mucho. Se han hecho avances para poder traer las rutinas cómicas al *streaming*, se han cambiado los lugares posibles y los cómicos en el escenario también se han diversificado. Esta característica tradicional que tiene el Stand-Up de ser un espacio comunicativo y de entretenimiento se mantiene firme, aun así, cuando el cambio sucede dentro, ósea: variando sus temas, sus chistes, sus métodos y sus límites. La base de la rutina cómica es tan general que las variaciones que ocurren dentro ella es infinita, cambiando la estructura de un texto, pero desde una base firme, el discurso. Es pertinente decir que el monólogo cómico es una simulación, una creación referida a cosas distorsionadas con origen en lo real, un delirio colectivo que está construido a partir de la ausencia de sentido para poder mantenerse en pie. La funcionalidad del Stand-Up no se detiene ahí, pues, al momento de desarrollarse se producen críticas altamente profundas que gracias a la simulación se pone en cuestión lo verdadero y lo falso, o incluso, lo bueno y lo malo si se habla éticamente.

Ahora bien, es adecuado preguntarse: ¿Qué tipo de performance es una comedia Stand-Up? O ¿Cómo logra el Stand-Up la crítica social profunda?, dos interrogantes que pueden ser descritas con un enfoque social, pero que se tienen que analizar separadamente. Hay bastantes responsables del sostenimiento del Stand-Up como una performance crítica, y el espacio no es uno de los menos importantes, pues aunque se quiera fijar la investigación en un único concepto de “espacio” la disciplina cómica se puede construir en diferentes lugares para diferentes fines.

El primer espacio es el teatro es el espacio en donde generalmente transcurren los eventos performáticos, tanto musicales, de danza, de actuación, etc. Si se habla de espacio físico, estamos hablando de un espacio con cuatro paredes o más, generalmente oscuro o con luces tenues y con asientos que apuntan a un escenario. Es importante mencionar esto para observar que la dirección en la que apuntan los oyentes es hacia el escenario, reforzando la característica comunicativa a nivel visual y auditiva en lo que sucede exclusivamente en ese espacio. A nivel simbólico, el teatro es el espacio en donde ocurren las relaciones entre audiencia o espectadores con el comediante. Se convierte en un lugar de intervención en donde el espectador se enfrenta continuamente con las críticas, ayudando de cierta forma a que el comediante desarrolle su rutina. La importancia de este espacio recae en su intimidad, con las que muchos cómicos juegan e incluso ocupan como objeto de burla. El teatro ofrece varias ventajas para hacer Stand-Up. Primero, el espacio está diseñado para que el público se concentre mejor gracias a la poca luz y ruidos molestos, lo que ayuda a que el público esté más atento a la rutina del comediante. Además, en un teatro existe la posibilidad de

usar accesorios y utilería en mayor cantidad, sin preocuparse por el robo de estos. Y por último, el hecho de que sea un evento con entradas y en un lugar específico como el teatro, le da un toque valioso y memorable al show, ya que no es algo que suceda todos los días

### **El medio popular**

Para la comedia Stand-Up la respuesta popular es uno de los pilares más fuertes de su discurso crítico, pues los oyentes generan reacciones en torno a acontecimientos y hechos debido a su contexto. Es por esto por lo que el teatro “callejero” es uno de los más eficaces para agrupar estos distintos contextos para reaccionar ante sus opiniones y conjeturas.

El teatro de calle puede ser cualquier tipo de espacio en donde se pueda escenificar una comedia Stand-Up con una voluntad artística o de espectáculo. Generalmente son espacios urbanos al aire libre y sin una entrada pagada. Es más, su total apertura es la invitación a ver y escuchar. Según el *Diccionario de Teatro* de Pavis, este estilo de teatro se presenta “en lugares exteriores a los edificios tradicionales” (Pavis 1996,292).

Como ya se ha mencionado, el teatro de calle puede no ser propiamente un estilo de teatro, sino que un espacio escénico, pero es considerado como un lugar con alta estima por su gran valor ideológico, desarrollándose parte del teatro independiente y el teatro experimental. Esta moderna ideología nació de la búsqueda de un público que no frecuenta el teatro, sea por razones culturales o económicas, como una acción sociopolítica directa. Este espacio trata de abandonar los esquemas y escenarios habituales, muy mediatizados, con el fin de tensar la animación cultural cómica con la manifestación social en espacios urbanos para favorecer la provocación dentro de espacios de convivencia. Es este mismo valor ideológico original el que hizo que durante la mitad del siglo XX se pudiera hablar del teatro de calle como un teatro del proletariado (Pavis, 1996).

Es a partir de la década del 1960 en adelante cuando el teatro de calle se inclinó hacia objetivos más estéticos que políticos, pero nunca perdiendo su capacidad de subvertir lo cotidiano e incluso llevando la provocación aún más allá. En la actualidad existen compañías que hacen intervenciones en el espacio callejero más novedosos, con recursos tecnológicos de iluminación, sonido y efectos, que se integran en la urbanidad, creando un sello propio.

Según Pasqual Mas:

La calle siempre ha sido un escenario, en el que se ha hecho teatro, a veces con fines utilitarios, como en los timos, por ejemplo, con sus tres actores, uno de ellos, el timado, involuntario, o en manifestaciones, como las antinucleares, en las que grupos de manifestantes aparecen muertos en la calle (haciéndose el muerto) por causa de una imaginaria bomba atómica... (2006, 183).

## **El medio digital**

A comienzos del 2000, se popularizó el *streaming*, que puede ser traducido como transmisión en directo o retransmisión. La distribución digital del contenido multimedia a través de una red de computadoras ha tenido un incremento gigante hasta la actualidad, esto sirve de manera que el usuario puede utilizar el producto a la vez que se descarga. Esta difusión de audio y video, fluida, sin interrupción, requiere una conexión de internet, lo que hizo que incrementara de igual manera la contratación de banda ancha para utilizar los servicios en el hogar.

Uno de los factores importantes de la nueva era digital, es que el usuario genera una interacción más cercana y sencilla con la información a través de múltiples dispositivos electrónicos, conectados de manera constante al internet, este acceso de los usuarios a contenidos a través de métodos como el *streaming*, causa actualmente un importante cambio en la forma de crear, distribuir y más importante para el tema de discusión, de consumir. Debido a esta dinámica el mercado audiovisual ha provocado que estos servicios se hayan convertido en una prioridad para las empresas de entretenimiento o cadenas de televisión.

Las plataformas de *streaming* de video, ofrecen películas y programas de televisión, pero desde el año 2013 en adelante se empezaron a grabar rutinas de Stand-Up para subirlas a la plataforma de *Netflix*, la primera siendo *Aziz Ansari: Buried Alive*, una rutina sobre la visión de Ansari del matrimonio, la paternidad y el amor. Hasta este punto no se popularizó mucho verlas por medio de *streaming* debido a que aún estaba mejor visto ir a verlas en vivo a un teatro, debido a la distinta experiencia que esta podría proveer.

La discusión comienza al momento que se incrementa las visualizaciones de las rutinas de Stand-Up en servicios de *streaming* como *Netflix*, *HBO*, *Prime Video*, etc. Pues abre la puerta a un sinfín de nuevas dinámicas, espacios y material audiovisual posiblemente ocupado en el tiempo de una rutina, incluso jugando con el límite entre una película de comedia o una parodia audiovisual dirigida por un director de películas.

Es por muchos cambios, como el tipo de comedia, el tipo de comediante y la forma de consumir rutinas cómicas por la cual se debería tensionar los roles de los presentes dentro de un Stand-Up, ¿Son estas relaciones dependientes de uno o del otro? La verdad es que los avances cómicos han tensionado estas relaciones a diferentes niveles para poder responder a esta pregunta, pero es pertinente analizar por lo menos dos.

La audiencia juega un rol importante dentro de una rutina, sin esta, la comunicación no se podría soportar a sí misma, son los receptores de cada mensaje que un show puede entregar. Tal como pregunta Burnham ¿Cómo se hace reír sin audiencia? Esto puede ser más que una tarea compleja, incluso sinsentido, pues el rol de la audiencia en un Stand-Up es participar. La participación de cada uno de los oyentes es clave al momento de mantener vivo el discurso del espectáculo, la respuesta en forma de risa o suspiro por la nariz es el comprobante de que una rutina se está desarrollando efectivamente. La comunicación que entrega la audiencia es útil para el humorista para manejar el show, ya que la ausencia de estos demuestra una falla, tanto en el comediante como en el mensaje. Este lenguaje dependiente es el que influye en la crítica propuesta por el cómico, pues se le dará control por parte del público de cierta forma que ellos sepan que son parte del discurso puesto en escena. En este proceso, el espectador, al ser receptor del remate de un chiste, selecciona, compara e interpreta el contenido, relacionándolo con su propia experiencia y contexto, para así, formular una respuesta emocional que desencadena en una sensación como consecuencia, en una risa, o, por el contrario, un silencio. Otro rol muy importante del espectador es su capacidad de crítica y apertura a la reflexión. El ser humano, al ser racional y emocional puede sobreponer la emoción ante la razón al momento de responder a un chiste que desafíe y/o apoye sus visiones socioculturales propias, de la misma manera que se puede sobreponer la razón por sobre la emoción.

Uno de los elementos que debe tener más controlado el comediante es la comunicación, en tanto que su fin es abstraer al espectador de sus sentidos e incorporarlo a lo que se expone en el escenario. Al igual que los oyentes, el comediante tiene una naturaleza fundamental, pues sin él no se daría una comunicación y mucho menos una simulación. Pero lo interesante del comediante no es solo su rol dependiente, sino su rol oculto como “el que distorsiona la realidad”. El humorista tiene como tarea jugar con los límites de la realidad de la audiencia, interactuar con ella, desafiarla, ocupar un lenguaje especialmente confeccionado para el espacio, mantener la confusión y el interés vivos y, además, hacer reír. Estos procesos se pueden investigar individualmente, pero es

fundamental tomarlos como un todo, pues no existen sin la ayuda del otro bajo la mirada de la investigación. El rol del comediante es la de ser el sujeto que distorsiona lo real y lo presenta a la audiencia como algo confuso y por ende, gracioso.

### **Risa o Alivio**

La risa, el humor y la comedia, generalmente son tratados como sinónimos, lo cual, hasta cierto punto, puede tener sentido. Sin embargo, sabemos que son términos con significados diversos, que al ser profundizados por separado nos permitirán comprender mejor la dinámica de la comedia Stand Up.

Las teorías de la risa tienden a basarse en sistemas de escapes de vapor por así decir. Que existe *algo*, sea “energía psíquica” (Freud, 1905), una “tensión o nervio acumulado” (Hudson, 1911) que se acumula en el sistema de una persona, y como no tiene un fin útil, se debe dejar salir. Esa salida debe ser física, abrupta y socialmente aceptable, por lo que la risa es pensada idealmente como el que cumple esa función. Estas teorías del alivio asumen que este cumulo de energía es útil y es necesario para el bien físico o psicológico del individuo, y es por eso por lo que la liberación debe ser espontánea y no lenta. Estas teorías claramente apuntan a los que intentan conectar la risa con la buena salud, argumentando que reduce el estrés, baja la presión arterial, ayuda al sistema inmune, aumenta la tolerancia al dolor, etc.

Esta teoría del alivio, en tanto enlace entre la risa y la liberación de tensión, también tiene visiones como la de Alexander Bain (1820-1903) la cual se podría describir como “un escape de un discurso serio” (Mulkay 1988, 22). La teoría de Bain critica fuertemente la teoría de Herbert Spencer sobre la comedia, que conecta la liberación física como la causa del humor. Spencer propone una teoría general de la risa basándose en la fisiología. El filósofo enlaza los estados nerviosos y emocionales y provee una lista de momentos en los cuales la respuesta física propone estados emocionales, como puede ser el movimiento facial usualmente acompañado de la alegría y el pulso incrementado durante la estimulación, pero también apunta a que el miedo no solo responde a un instinto de supervivencia, sino que también produce un exceso de energía que contribuye a una aceleración en las ideas. Ahora bien, esta energía debe ser disipada por medio de cualquier canal físico: si uno o más de estos son obstruidos, la energía disipada por otros lados será más fuerte. La risa, para Spencer, es un método efectivo para la liberación de energía de los nervios, pues si esta no puede ser liberada por medio del instinto del combate o el escape, el cuerpo buscará otra opción,

comúnmente por medio de los pulmones, diafragma, lengua, labios y cara, que sería la acción física de reírse.

Si bien Spencer logra definir la risa como un proceso biológico de liberación de los nervios gracias a una respuesta emocional, se queda corta esta definición para la investigación presente, pues las dimensiones sociales no son mencionadas como procesos aparte, sino como meras respuestas físicas a lo que se le entrega al espectador. Es por esto por lo que se debe de entender la risa por medio de otros enfoques, los cuales estén alineados con la crítica social.

Nuestra interpretación de la comedia Stand-Up como crítica social se apoya, entre otros, en las tesis de Henri Bergson, según las cuales “fuera de lo que es propiamente humano, no hay nada cómico”, o sea, la risa comporta un “gesto social” antes que una “consecuencia fisiológica” (Bergson, 2022. p.24). El filósofo denomina la risa como una respuesta ante la rigidez de la vida como fenómeno social.

¿De dónde viene la risa? Para Bergson viene de cuando observamos la transformación de un individuo en una cosa o hecho que se muestra con gracia y flexible, haciendo que olvidemos por un momento la rigidez del cuerpo vivo. Esta rigidez es entendida como el cuerpo humano con el movimiento de una máquina, siendo lo contrario a un cuerpo vivo con la flexibilidad perfecta, que debería representar la misma vida. (Bergson, 2022. p.44)

Bergson acierta en la definición de la risa como lo que resalta el error humano, y que por medio de esta acción es corregida y castigada. El enfoque social sobre lo cómico de Bergson será lo que nos ayudará a la investigación del Stand-Up como medio crítico, pues se debe partir con que la risa se da y parte desde lo social, desde humanos para humanos.

## **El Humor**

Al haber hecho un recorrido en torno a la risa, debemos enfocarnos ahora en sus enlaces presentes, siendo uno de estos el humor. Y aunque humor y risa tiendan a sobreponerse en la definición, es solamente en sus relaciones donde hay que explicar la demarcación de cada uno para entender su cuerpo. Bergson define el humor como lo previo a la risa, ósea, el causante, el hecho o suceso que supone la consecuencia de la risa. Para explicarlo se detiene a explicar el concepto de ironía, necesario para demostrar sus tonos contrastantes.

El humor y la ironía conforman una oposición que interviene entre lo real y lo ideal, de lo que es a lo que debería ser. La forma de trabajo de la ironía consiste en la enunciación de lo que debería ser, fingiendo creer que es precisamente lo que es. Mientras que el humor se caracteriza por describir minuciosamente lo que es, aparentando creer que es lo que las cosas deberían ser. Por ende, el humor es lo inverso de la ironía. La única relación entre ellas es que son ambas formas de la sátira, al atacar las ridiculeces de cada época, con un carácter moral, el cual Bergson destaca en el humor.

Como ya hemos indicado, la visión del humor de Bergson será nuestro enfoque en torno al concepto de humor, pues será el lado ético del humor el que no ayudará a discernir entre discursos críticos de lo social a ironías hirientes, las cuales se atribuyen al abandono de detalles técnicos y hechos precisos, características de la misma esencia del humor.

### **La comedia**

Por último, la definición de comedia, en conjunto con la risa y el humor, es descrita por Bergson como un “juego que imita la vida” (Bergson, 2022. p. 60). Utiliza la palabra comedia como el producto humano sobre el humor, contemplando obras de teatro, películas, libros o poemas. Las creaciones del hombre no solo quedan en una rama del humor, por más que así lo pueda parecer, sino que su fin es buscar la risa del otro, como un servicio hecho por y para las personas.

Es por esto por lo que el carácter profesional de la comedia resalta como un fenómeno que se da en grupo dentro del humor. Es la ejecución artística y la actividad de deslumbrar situaciones humorísticas e incongruentes, resultando en lo cómico. Este concepto se ocupará de forma más usual debido a que se apunta al producto y ejercicio artístico que es el Stand-Up, pues es una definición más limitada de lo risorio, y hace ver el trabajo detrás del monologo, ósea, el texto o guión.

### **Crítica social**

Al hablar del Stand-Up como crítica social, bien podríamos estar ampliando demasiado el significado del término, pues es conocida popularmente en tanto crítica de cosas como política, religión, cultura, etc. Pero es importante definir la crítica social en lo cómico desde una mirada teatral, para así poder aproximarnos a la pregunta ¿el acto de la crítica social funciona dentro de la comedia Stand-Up? Y ¿Con qué fin?

Uno de los primeros puntos para acercarnos a las respuestas de una forma pertinente, es el aspecto teatral, por lo que se debe mencionar la separación entre el drama y la comedia, con el fin de poder observar la estructura de estas y separar las formas de representación social que los dos espacios ofrecen. Como se podría inferir visualmente, el escenario del teatro conlleva tanto para el drama como la comedia, una audiencia y uno o más actores en el escenario, una narrativa con un fin, una tradición oral y un espacio para el teatro, pero todas esas conexiones se pueden ir desglosando al llegar al esqueleto de cada una de las formas de performance. Es por esto por lo que se contrastará los conceptos de “Catarsis dramática” y “Crítica cómica”

El drama o la dramática es un género literario de la antigüedad, siendo un precursor a los conceptos más actuales de dramaturgia y teatro. De forma tradicional existiría una distinción entre drama y teatro, pues el drama es el conjunto de elementos lingüísticos, escritos o no que componen los personajes, diálogos, acotaciones y descripciones del mundo ficcional en donde las acciones transcurren, siendo un género literario. En cambio, el teatro es la materialización de este género, involucrando a los actores, al escenario y la dirección.

El origen del drama puede estudiarse desde la cultura griega clásica, en donde esta jugaba un rol político y religioso sumamente importante, pues traía al escenario los relatos provenientes de la tradición mitológica y religiosa griega, en donde se expresaban los valores cívicos y políticos considerados necesarios de perseverar. Estas representaciones eran llevadas a cabo en el ágora, espacio y mercado público, para representar al Dios Dionisio. De igual manera, existen dos tipos mayores de drama los cuales eran importantes de reconocer, el primero siendo la tragedia, la cual según Aristóteles era el género más elevado y de mayor efecto poético, la cual consistía en la representación de los hombres mejores de lo que son, y por otro lado la comedia, la cual no es traducible al Stand-Up, en esta se representaban hombres peores de lo que realmente son, para mofarse de ellos, por lo que podemos identificar una variable que separa el drama, la tragedia y la comedia: la catarsis.

La catarsis en general es el acto de liberación, purificación o limpieza del cuerpo, de la mente y de las emociones, que se da de manera espontánea gracias a la acción de fuerzas exteriores. Este término viene del griego *kátharsis*, y su uso en la poética de Aristóteles fue significativo de los efectos positivos que tiene la tragedia y la comedia sobre la ciudadanía griega, permitiéndoles un

espacio para la purga de las bajas pasiones, originando un impacto significativo dentro del alma de cada uno.

De acuerdo con Aristóteles (año y página referencia al libro del autor listado en la lista de referencias bibliográficas), la catarsis es un procedimiento de purificación emocional, espiritual y moral, que se crea cuando los espectadores de la obra se involucran en el destino de los personajes, y contemplan sus propias bajas pasiones frente a ellos y cómo se les castiga por ellos, o sea, al sufrir presenciando el destino del personaje, el espectador se liberaba de sus pasiones, por miedo a sufrir el mismo destino lleno de consecuencias.

En resumen, el drama en sus dos mayores categorías, tienen como fin cambiar a la persona por medio del miedo y la amenaza divina, prevaleciendo el dolor y sufrimiento como el agente de cambio, siendo representado como el castigo de los dioses.

Ahora bien, para profundizar en la relación entre crítica social y comedia, es importante diferenciar que uno de los aspectos más importantes para separar el drama de la comedia Stand-Up, además de su fin, es la ausencia de la distancia que al artista del público. El comediante mira y le habla directamente al público, y hasta interactúa con él, siendo un requisito para el desarrollo de una rutina, pues el comediante de Stand-Up hace teatro e interpreta un guion pero, a diferencia del drama, no causa un miedo por medio del castigo y no tiene una pared entre el espectador y el actor.

Es la finalidad del Stand-Up la que logra resolver el conflicto en torno al concepto de catarsis, pues el Stand-Up promueve un cambio que, primero, puede ser o no intencional, dependiendo del comediante, que representa por medio de la risa y el goce, y, por último, lo hace de una forma más íntima, al contar con el público como un pedazo importante de lo que se está desarrollando.

Entonces, ¿Es la crítica la catarsis de la comedia Stand-Up? Se podría decir que, en términos de ser una herramienta abstracta que maneja una obra, sí, además de ser al agente de cambio, pero no es poco importante dejar ver la diferencia entre el cómo lo hace. Los conceptos de miedo y de goce son amplios pero diferentes, popularmente se puede decir que uno tiene la etiqueta de ser mala y la otra de ser buena, pero al ser más específicamente concretos desde un aspecto psicológico y fisiológico, estas respuestas tienen una diferencia enorme, al ser respuestas que desencadenan diferentes acciones, pensamientos, actitudes y respuestas, y al nivel de cuerpo, una sensación de incomodidad e inseguridad que es muy diferente de la sensación de disfrute y placer.

Ahora es el momento de centrar la atención al estudio de esta herramienta, que ha ganado protagonismo en el arte y la cultura, convirtiéndose en un medio para abordar temas políticos, religiosos y culturales. La comedia, en particular, genera la risa al presentar una manera exagerada o irónica estas representaciones, sea a través del lenguaje o de las imágenes. Este enfoque permitirá analizar elementos clave de una performance y su capacidad para ofrecer una crítica social, analizando como se relacionan y cómo funcionan dentro del formato del Stand-Up.

### **La Comedia Explicada**

La comedia Stand-Up, a lo largo de su viaje histórico, ha evolucionado desde formas más tradicionales hasta convertirse en una expresión artística más experimental, distintiva y apreciada actualmente. Desde sus raíces en el desarrollo del entretenimiento estadounidense, en donde la sátira y la comedia de forma actuada, hasta la explosión que conocemos hoy, este género ha pasado por una transformación constante, adaptándose a los cambios culturales y sociales a lo largo del tiempo. Estas transformaciones históricas han hecho posible la creación de *sets* o *bits*.

Los espacios en donde se realizan las rutinas de Stand-Up son tan diversos como los propios comediantes, desde teatros pequeños hasta plataformas en línea, la comedia Stand-Up ha encontrado un espacio en una gran cantidad de lugares. Estos espacios ofrecen al comediante la oportunidad de conectarse con el público de forma directa, creando una atmosfera de inmediatez. Los comediantes generalmente adaptan el espacio a su estilo y experiencia cómica para brindar a la audiencia una sensación inmersiva mucho mayor.

En el centro de la comedia Stand-Up se encuentra los roles, lo cuales son profundamente necesarios para el espectador y el comediante, casi convirtiéndose en obligaciones que uno cumple inconscientemente. El espectador, no es solo un espectador pasivo, sino un participante activo en la experiencia humorística. La risa, como respuesta del espectador, se convierte en una colaboración, que tiene un carácter esencial para la nutrición de la conexión entre ambos. El comediante, por otro lado, asume el papel de narrador, observador especial de la vida cotidiana e incluso crítico social. La habilidad de un comediante para conectar con la audiencia solo se afirma de su habilidad para comprender y articular las experiencias compartidas, llevando al público a la revelación de las verdades incómodas y profundas que se ignoran diariamente.

La investigación de la crítica social dentro del Stand-Up parte por el análisis de la dinámica entre realidad y representación. Aunque la comedia Stand-Up se basa en la observación de la vida real,

los comediantes exageran, distorsionan y juegan con la verdad para ganar el carácter humorístico. Esta crítica es esencial para la representación de una idea, pues la contradicción o las posibles ideas que se relacionan, crean un debate que en este espacio, se maneja de forma humorística, pues permite a la audiencia desconectarse de la realidad de manera temporal para disfrutar una perspectiva única que el comediante moldea.

La marcada diferencia entre el Stand-Up, y el drama y su catarsis radica en sus objetivos y en la experiencia emocional que buscan generar, mientras que el drama tiende a explorar las emociones más profundas de carácter negativo, como el miedo y la alerta, la comedia Stand-Up busca provocar la risa y en última instancia, aunque secretamente primera, la conexión a través del humor. Aunque ambos géneros pueden abordar temas serios, la comedia Stand-Up lo hace desde una perspectiva placentera, por medio de la risa y el goce, de forma que el acceso a la complejidad de la existencia humana no sea tan incómodo.

En conclusión, la comedia Stand-Up es un fenómeno cultural y artístico en constante experimentación y evolución, logrando trascender épocas y fronteras de distintos países. Desde sus orígenes hasta la actualidad esta ha demostrado ser un medio poderoso para la expresión creativa, la crítica social y la conexión ilusoria. A través de la interacción entre el espectador y el comediante, se puede explorar la ilusión y distinguirla del drama y catarsis. La comedia Stand-Up no solo es un evento cómico, sino que desafiante, pues los aspectos de novedoso y memorables son los que se buscan alcanzar adaptándose a todos los avances humanos.

**Capítulo II**  
**La Performance**

La crítica y la performance, al igual que la relación entre ellas, juega un papel imprescindible en el monólogo cómico, siendo la base para la conversación y representación entre el comediante y el público, todo por medio de chistes y narraciones. Pero este papel se convierte en el mecanismo de maquinaria más importante al momento de hacer Stand-Up y transmitir una crítica por medio de risas. Si este proceso de la crítica y la performance se ve obstaculizado, es probablemente menos propenso a originar una reflexión crítica en el espectador

### **Aspecto performático**

En los últimos años el uso de la palabra *performance* ha ido en aumento, con la consiguiente proliferación de significados y usos. No obstante, para enfocar la visión teatral y entender el arte de la comedia Stand-Up es preciso preguntarse; ¿Qué significa “performance” y por qué parece ser útil para comprender los procesos sociales, culturales y políticos en el monólogo cómico?

*Performance*<sup>6</sup>, como término, es ambiguo tanto en lo práctico como en lo teórico, pues en el español no tiene equivalente cercano para hablar de ello. La palabra *performance* tradicionalmente se usa en las artes, especialmente en referencia al “arte de acción”, el cual será nuestra definición más asertiva para el resto de la investigación, pues se hablará de la comedia Stand-Up como el espacio que invita a pensar lo social, cultural y político, como *performance*, así como la práctica corporal.

La definición que se usa en español para definir *performance* es actuación, lo que resulta pertinente al tener conexión con la presentación delante de una audiencia o una puesta en escena. Este concepto, se referirá a una forma específica de arte por ahora, el cual es en vivo y de acción, con el fin de romper con los lazos institucionales y económicos que excluyen artistas sin acceso al teatro. De forma que la *performance* tendría la característica esencial de poder surgir en cualquier sitio y en cualquier momento.

El artista solo necesita su cuerpo, palabras e imaginación para lograr expresarse hacia un público que generalmente se veía interpelado por este evento de manera involuntaria e inesperada. La *performance* como arte antinstitucional, antielitista, anticonsumista, se convierte en un acto provocativo y político casi por naturaleza, entendiéndose más como una postura rupturista y desafiante que como una posición ideológica. Este acto de intervención se busca escapar de la

---

<sup>6</sup> Aunque *performance* es un préstamo del inglés, dado su extenso uso en el estudio presente, se omitirán las cursivas, excepto cuando se haga alusión al concepto mismo.

industria del consumo masivo, ya que no depende de textos o editoriales, aunque para el caso de actos cómicos, puede requerir de directores, que usualmente es el mismo comediante, y de aparatos técnicos si es que así requiere el show. El espacio no debe ser excepcional, ya que la presencia del *performancero*<sup>7</sup> y su público es suficiente para lograr este acto provocativo, como, por ejemplo, el teatro de calle antes mencionado.

En el contexto latinoamericano, la performance se ha manifestado de múltiples maneras, pero es pertinente mencionar el caso de Alejandro Jodorowsky, chileno radicado en México en los años setenta, quien inspiró a muchos a “sacar al teatro del teatro, y a desplazar el arte para borrar las fronteras del acto artístico con el drama cotidiano de lo real” ya que “la performance, como acción, va más allá de la representación, para tensionar la representación sociopolítica y su referente real” (Jodorowsky, 1965). La performance a la que Jodorowsky apuntaba podía dejar “huellas de un acto real”, observación que apunta a la crítica profunda del medio.

Por ahora, queda claro que “performance” no es un referente estable, por lo que los puntos inestables que mencionaré serán los que demarcarán los límites de la investigación:

- 1) La palabra performance no ha sido aceptada universalmente para referirse al arte en vivo como lo es en países de habla inglesa. Aunque durante años su aceptación ha ido creciendo, no todos los artistas utilizan la palabra para hablar de su trabajo. La complicación terminológica, por lo menos en Latinoamérica, es debido a que performance es una palabra extranjera que suena fuera de lugar en el español.
- 2) Estos performances o actos provocativos, algunos lo sitúan como una práctica futurista y surrealista enfocada más en el proceso creativo que en el producto final. Para otros, este surge en el campo de las artes visuales o en el teatro. Muchos dicen que la performance surge de la vida cotidiana, al iluminar sistemas sociales normativos y a veces represivos como lo es la política o la cultura. Lo importante es resaltar que el performance surge de varias prácticas artísticas, pero trasciende sus límites, combina muchos elementos para crear algo chocante y llamativo.
- 3) Aunque los artistas y los teóricos reconocen raíces comunes, las prácticas cambian según el contexto sociopolítico. El periodo en el que surge esta práctica, o sea, los años sesenta, representa un periodo de extrema violencia para Latinoamérica, con golpes militares,

---

<sup>7</sup> Hago uso de la palabra *performancero* para referirme a gente que hace *performance art* o arte en vivo. Este concepto lo tomaré de los textos de Diana Taylor en función de la referencia a su trabajo.

masacres y desapariciones, por lo que en este contexto, se quiera o no, convierte toda acción performática en un acto que resuena que interactúa críticamente con la situación social y política local. En ese sentido, en sintonía con las tesis de Bergson, un acto espontáneo de orden cultural, que resuena en la rigidez de lo cotidiano, puede ser interpretado como una performance de resistencia a la censura. En tiempos de dictadura, cuando el control de los medios, de las editoriales y de los guiones tiende a ser totalitario, todo parece ser objeto de dominación, menos el cuerpo de los ciudadanos, que al ser propios, pueden expresarse libremente por medio de movimientos o gestos, tales como muecas o deformaciones mínimas del cuerpo y rostro. Es así como, a pesar de la tradición y la trayectoria de la performance, este arte siempre surge en el lugar y es reforzado por la fuerza local.

Gracias a esto podemos determinar que la performance es una práctica estética que tiene sus raíces en el teatro, las artes visuales y tradiciones artísticas anteriores. En tanto acto reiterado, hace visibles trayectorias culturales y permite resistir la construcción dominante del poder artístico e intelectual, al igual que el político y social. Según historias de la disciplina el arte de la performance es un producto vanguardista con origen en Europa y los Estados Unidos, por lo que el resto del mundo tiene sus prácticas artísticas, pero son diferentes. Por último, el énfasis vanguardista será en la originalidad, lo efímero y lo novedoso, con la finalidad de transferir una identidad y memoria colectiva.

### **Teatralidad y espectáculo**

Los conceptos de teatralidad y espectáculo le dan a la performance un sentido de ser construido y provocativo. La teatralidad nos muestra la diferencia entre lo que *es* la performance y lo que puede verse *como* performance. Es importante aclarar que “teatralidad” no refiere exclusivamente al teatro, ni es un adjetivo de este, pero sí apunta al objeto de estudio como teatro. Lo que significa que la teatralidad nos muestra que las cosas pasan como en un escenario, con participantes en vivo, y con un fin preestablecido pero adaptable a las circunstancias. En relación con la comedia, la performance obliga a considerar la existencia corporal de todos los participantes. Esto significa que la teatralidad no depende solo de un lenguaje articulado que permita transmitir una acción o un patrón de comportamientos, sino que los gestos, el entorno físico y los cuerpos de los participantes son relevantes dentro del marco teatral. La teatralidad dentro de la comedia tiene una acción o trama que está estructurada de forma no predecible y una fórmula que se puede repetir.

El tomar una situación *como* teatro en la comedia permite apreciar su construcción, por lo que la pregunta que se le hace a la teatralidad no es si una situación es verdadera o falsa, sino si funciona o no funciona. El concepto de teatralidad puede tomarse como un agregado de la idea de performance ya que comparten ideas similares, pero difieren en otras. No obstante, la teatralidad es el camino por el que la comedia camina al ser una dimensión consciente y controlada, por lo que también, siempre es política.

Una pregunta que puede surgir en este momento es ¿de qué manera se pueden conciliar los conceptos de teatralidad y de espectáculo en la práctica cómica?

El concepto de teatralidad connota una dimensión consciente, controlada y, por ende, siempre política. Este concepto difiere de *espectáculo* en que la teatralidad destaca la mecánica del espectáculo y elogia los hilos manipulados detrás de escenas. Por el contrario, *espectáculo*, como señala Guy Debord “No es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizada, a través de imágenes, que a veces pretende pasar como no mediatizada, es decir, simula ser natural u orgánica” (Debord, 1995, 40). De esta manera, el espectáculo obliga a los individuos a una relación dependiente de lo visual, que puede parecer más normalizadora, y por consecuencia, menos teatral.

Ambos términos, “teatralidad” y “espectáculo”, así mismo como la palabra “performance”, apuntan hacia las relaciones sociales. La performance podría englobar de esta manera estas dos ideas, al hablar de dimensiones sociales individuales y la interacción permanente entre ellas. El potencial de una intervención provocativa y directa en una situación social y política específica se vería disminuido al adoptar exclusivamente términos como teatralidad o espectáculo en lugar de *performance*.

Ahora bien, la performance en la comedia puede ser compleja. Sus elementos, además de ser analizables bajo un foco cultural y reflexivo, son muy amplios y por ende deben definirse. En los siguientes apartados se mencionarán obras de Bo Burnham y Demetri Martin para ejemplificar. La finalidad de esto es, por una parte, explicar el fenómeno cómico y, por otra, el fenómeno performático, abordando sus interacciones desde un punto emocional, íntimo y gracioso. Robert “Bo” Burnham y Demetri Martin son casos de comediantes que nos ilustran de una performance con crítica social, siendo el primero una crítica hacia uno mismo y a la industria de la comedia, mientras que Demetri apunta a pequeñas situaciones de la cotidianidad.

## **Gestualidad, Espacio y Público.**

La *performance* es un género que permite a los artistas buscar una definición de su cuerpo, mientras entrega la libertad de incorporar materiales y dispositivos estéticos como lo son fluidos corporales, objetos reciclados, plásticos, etc. para así abordar problemáticas políticas, sociales, culturales y personales, sin que la expresión de estos artistas esté bajo un control de una estructura cultural dominante. El cuerpo es entonces el motor de la producción artística. Es el mismo artista el que dicta lo que se tiene que representar, expresando un discurso y una textualidad libre desde su cuerpo.

Desde una mirada artística, el que “hace” performance es un sujeto y objeto simultáneamente, haciendo del arte, de la técnica y de la vida, un dispositivo único de expresión. Y para que este acto esté contextualizado, se recurrirá frecuentemente a elementos del espacio social compartido, como medio para sostener la obra.

La esencia de la performance se puede observar en su ser efímero y no reproducible. Su existencia se relaciona directamente con el espectador y es una forma de arte en el tiempo. El trabajo del comediante entonces está en el simular lo efímero de una performance, que la imagen que desaparece en esencia se pueda repetir, las veces que sea necesarias, por lo que se tiene que manejar la esencia de la instantaneidad. Es así como la comedia Stand-Up no es una ficción, sino que el deseo de salir de una simulación. Es el deseo de transgredir el tiempo, la situación y el lugar, por lo que la crítica no es solo una idea que se mantiene cerca de la comedia Stand-Up, sino que forma parte de su esencia.

Tanto los comediantes como los performeros, son artistas de la percepción, enfocados en transgredirla, en despertarla; de presentar lo cotidiano subvertido, con otro ritmo, haciéndolo *visible* y llamativo. Es de este modo cómo los artistas de la comedia y de la performance canalizan la crítica presentando elementos variados y contradictorios. En palabras de Josefina Alcázar:

“Las y los performeros suelen jugar con la paradoja y la contradicción, con el pastiche y la yuxtaposición de imágenes y objetos para subvertir las ideas y los conceptos que cuestionan. Encuentran en la parodia y la ironía, en la cita y el reciclaje, métodos de resistencia y transgresión” (Alcanzar, 2002. p.21)

Ahora bien, los espacios son lo primero que busca un artista para representar su performance, tanto espacios privados como públicos, pues lo importante son los públicos diversos y lo heterogéneo, lo que cambia en el transcurso del tiempo y de la historia. Lo primero que hace un artista luego de

encontrar un lugar, es concebir la performance en ese espacio, de forma constitutiva de la performance. Ciertamente, una característica de la performance, la cual se podría contradecir con la idea de la comedia, es la repetición y restauración de la misma performance, ya que esta apunta a que cada instancia debe ser diferente de las otras, pues ninguna repetición es exactamente lo que copia y que estas son un flujo constante. Pero este problema resulta ser infundado debido a que, a pesar de que la repetición de una rutina, un chiste o un *set*, pueda ser el mismo, el espacio y el público no lo es, dándole una situación de constante cambio de forma performática.

Esta performance de la comedia es aceptada en los espacios variados porque se le dice algo nuevo al público de su misma realidad. De igual forma, algo que simplifica varios obstáculos es la comprensión universal de códigos y giros del monólogo cómico, lo que desarrolla un papel en el cual se desempeña el público, ósea, el de participar y definir las realidades representadas en un Stand-Up. No es raro tampoco que el desarrollo y el final de la performance puedan adaptarse al ambiente corporal. Por ejemplo, no es raro ver a personas abandonando el espacio o rechazando la comunicación con el comediante, pero estas acciones provocarán un cambio en la escena actual, sea para bien o para mal. Cada persona que asiste a una performance de comedia, ayuda a construirla, desde su propia mirada, la cual es importante para la crítica, pues se necesita a veces una posición propia hacia lo que se dice en un espacio. Todos estos cambios se deben a la existencia de una mirada social que se genera en la performance. Entonces, la realidad de esta se va construyendo en la interacción significativa que realizan los espectadores, internalizada en el proceso de socialización.

Ahora bien, de los puntos más importantes de este apartado y con el fin de dar una visión más completa a la naturaleza crítica de la comedia Stand-Up, se debe hablar de como el cuerpo trabaja en la performance, en donde el cuerpo del artista, sus gestos, muecas y movimientos, son el soporte de la obra en escena. Con lo corporal se puede experimentar, explorar, cuestionar y transformar, por lo que funciona como herramienta del humor.

Los artistas de performance reflexionan sobre sus límites, sus alcances y objetivos. La separación entre el arte y la vida establece una relación con el público, convirtiéndolo en parte activa del trabajo en escena. En la performance los artistas se presentan en tiempo real, convierten su cuerpo y representan sus movimientos como un significado y significante; son el objeto y el sujeto de la acción. Para el artista, el cuerpo con lágrimas, risa y expresión es el lugar en donde se origina el

contexto, haciendo conexión con lo social, cultural y político dentro de la vivencia, tanto personal como colectiva.

Es por esto por lo que el artista hace política desde y con su cuerpo y toda su gestualidad. Su intención también apunta a la creación de convergencias de realidades invisibilizadas, por lo que el énfasis en lo político es fundamental.

### **La producción performática**

La materialidad que traduce la comedia Stand-Up es por medio de la performatividad, aunque la realización de esta no se estructura a partir de un artefacto material fijable, como fue mencionado anteriormente, sino que se desenvuelve en lo efímero, en lo fugaz, en lo único. Lo rescatable no llega a ser algo real hasta el fin de la representación. Para lograr la materialidad en la producción performática, se considera indispensable las siguientes categorías: Corporalidad, Presencia, Actualidad, Espacialidad, Atmosferas y Sonoridad, siendo la última conformada por la voz, la temporalidad y el ritmo.

#### **Corporalidad**

En la acción escénica, como la comedia Stand-Up, el cuerpo del comediante es su propia materialidad, su físico, el estar en su personaje. Su manipulación lo hace maleable, permite la dominación del propio cuerpo, creando una tensión entre el cuerpo fenoménico y su interpretación de un personaje, el que apunta a una crítica profunda con bases sociales.

Existe un antecedente en el teatro del siglo XIX que sugiere un concepto sujeto a la corporalidad, la encarnación que se definirá como corporización. Actualmente, la concepción del arte de la encarnación apunta al efecto directo que tiene el cuerpo del comediante en el cuerpo del espectador. Esta propuesta se mantiene activa mediante procedimientos humorísticos, conectados a la actitud performativa, de los cuales se pueden reconocer tres:

- 1) La inversión de la relación entre el actor y su papel

El actor no solo interpreta el papel y lo corporiza, este papel funciona debido a que se logra ver el cuerpo desde fuera, formando una imagen física de la idea de cuerpo.

- 2) La exhibición del gesto facial

La Cara, lugar en donde se representa un pensamiento o una opinión por medio de muecas conectadas generalmente a actitudes y pensamientos. Esto ayuda además a la comprensión de lo humorístico, dejando ver aún más claramente cómo la realidad se ridiculiza.

### 3) La vulnerabilidad y fragilidad del cuerpo

La conexión por medio de la intimidad pretende dejar ver las sensaciones cotidianas del público, creando una confianza, y asegurándose que la crítica pueda nacer desde uno, y para uno en relación con otros y a la realidad.

#### Presencia.

En la rutina cómica, como discurso estético y contemporáneo, la cualidad de la presencia se puede atribuir no solo al cuerpo humano, sino que también a los objetos del entorno, como son los efectos especiales, los medios tecnológicos o técnicos. La presencia referida al cuerpo del comediante genera una performance por medio de la dominación del espacio, la corporización, y el acaparamiento de la atención del público, el cual proviene de la fuerza de la presencia del mismo cómico.

#### Actualidad

Este concepto puede aplicarse a los juicios de valor sobre las situaciones de actualidad, creando una respuesta sensible e inmediata de los espectadores mediante la experiencia cotidiana, la cual el comediante representa en el escenario.

#### Espacialidad

Este concepto en una comedia Stand-Up, trabajando como una performance, no refiere al espacio en el cual se desarrolla una rutina o un monólogo, que es, un espacio cerrado. Este concepto hace posible el uso de espacios no previstos en frente de los convencionales. Ejemplos de esto son construcciones de espacios performativos en: espacios vacíos que permiten el movimiento del comediante y el público y el uso de espacios no empleados para la escena.

#### Atmósferas

Derivado del concepto de espacio performático, se concibe una atmósfera como una “esfera” que se encuentra en los sujetos y los objetos. No se debe confundir con la presencia, este concepto se identifica por medio de olores, percepciones, ambientes, luz, sonidos.

## Sonoridad

El teatro siempre será un espacio sonoro, lo que contribuye a la representación de las realizaciones escénicas, emerge desde el silencio, se expande y se disipa. Provocando sensaciones en el cuerpo. Por ejemplo, a través de la voz.

## Voz

La materialidad por medio de la voz produce una corporalidad, espacialidad y sonoridad, por lo que el comediante debe cumplir con una función pragmática, reconociendo e interpretando el efecto causado en el oyente.

## Temporalidad

La condición de posibilidad para que la materialidad pueda aparecer en un espacio, esta es generada en el desarrollo de la performance, acontecida en el tiempo.

## Ritmo

Una categoría de especial relevancia en la estética performativa de la comedia Stand-Up, dada su incidencia en la organización del tiempo al establecer la relación de corporalidad, espacialidad y sonoridad. El ritmo se considera el principal organizador de la realización escénica.

## **El Guión**

Los comediantes de Stand-Up son conocidos por sus rutinas, la audiencia ríe con sus chistes innovadores y con su capacidad de narrativa, además de saber entregar el chiste de una forma cómica. Pero todo está ya organizado y creado para que sea así. El guion es necesario para asegurar que una rutina no sea dispersa y más importante, aburrida. La creación de este guion se caracteriza por ser el momento en donde el mundo creativo del comediante toma el rol de crear una historia, basada en lo real, para así re-presentarla al público. Esta puede ser una gran historia llena de chistes, breves historias que se conectan con irregularidades, o solo chistes y *bits* indiscretos para lograr la risa de la audiencia.

Todas estas características del guion son importantes, pero hay que saber distinguir cuando un guion, se convierte en un guion de comedia, por lo que debemos detenernos primero en la pregunta ¿Qué son los guiones?

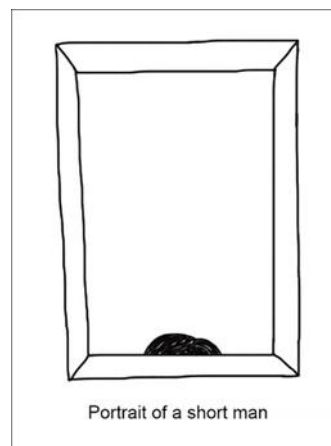
Los guiones son escritos que exponen detalladamente el contenido de una obra. La esquematización de cualquier puesta en escena que es crucial para la presentación de la rutina. Los guiones son herramientas vitales para que exista un orden y un esquema funcional. Este elemento es aplicado tanto en cine, como en televisión, obras teatrales, redes sociales, o en donde se necesite interpretar alguna idea por medio de este elemento. Todo lo escrito en los guiones es interpretado o dramatizado según lo que indica el libreto, ya que la idea es transmitir lo plasmado en las líneas. Esto explica el valor de los guiones en cualquier obra. Para seguir con la explicación, se analizarán los distintos tipos de guion.

Un guion puede representar un diálogo, monólogo o simplemente ser una determinada escena. Puede haber un guion largo si se trata de una película o una novela, ya que ambas poseen escenas extensas, o un guion corto cuando se trata de escribir presentaciones breves como el teatro, cortometrajes o programas de televisión. Pero estos no son los únicos tipos de guiones que existen, hay otros con algunas características particulares a su área de trabajo.

Existe el guion cinematográfico, el cual está destinado al cine, y el trabajo que hace un guionista cinematográfico es crearlo con la trama necesaria para lograr el objetivo. También, está el guion teatral, los que representan como va a desarrollarse por completo una obra. En el guion literario, se crea un texto en donde se especifican los sucesos y diálogos de los personajes. Se enfoca en cómo deben ser los escenarios, en cuanto a sonido e imagen. En el guion técnico, se describe como se contará una historia y es realizado por el director de la obra. Se encarga en este guion en cómo serán los planos, posición y movimiento de cámaras, y de todo que corresponda para llevar a cabo el proyecto; este también se conoce como guion audiovisual. Por último, existe el guion ilustrado, en donde se relata la historia a través de dibujos y gráficos.

Pero es aquí en donde entra otro tipo de guion, el cual será referido de aquí en adelante como “guión cómico”. Este no tiene una estructura general, pero se puede derivar de una mezcla de los últimos cuatro tipos de guiones, el teatral, el literario, el técnico y el ilustrado. Su principal característica, es la variedad. El guion cómico crea un manual para el desarrollo de la rutina, en esta puede plasmar la idea general o la línea de chistes que se ocuparán, de igual manera, al crear situaciones, se encargará de crear la pregunta y respuesta en diálogos ficticios o distorsionados, para lograr una representación de la realidad más sólida, lo que conlleva una crítica más profunda. Algo que caracteriza este guion de forma es su tecnicidad, el cómo y cuándo se debe contar la

narrativa hecha para la rutina, se arma una crítica que se reflexiona de forma implícita. Un ejemplo de esto es la rutina de Stand-Up: *The Overthinker*, de Demetri Martin que apoya gran base de sus chistes en dibujos hechos por el autor, por ejemplo, en la siguiente imagen, Demetri dibuja la lista de tareas de un mago y un retrato de un hombre pequeño (Martin,2018):



Como se puede ver son pequeños chistes que recaen en la ayuda visual. Demetri explica estos dibujos, lo que lo hace aún más gracioso, con comentarios como: *“This is a magician’s “to do” list. Uh... It’s pretty simple. To Do. Ta Da. Okay, done.”*<sup>8</sup> (Martin, 2018)

Este guion definitivamente es un trabajo muy grande debido a la flexibilidad y amplios límites que pueden ser explorados, pero para la investigación, el enfoque del guión será específicamente: la crítica social, cultural y política, dentro del contexto local.

Entonces, ¿cómo se elabora el guión de forma que la crítica sea el protagonista? Para crear este monólogo, es crucial seguir una serie de pasos que servirán para orientar y definir una idea, generalmente asociada a las actitudes de la cotidianidad.

- a. Primero se debe tener una idea principal. Se debe tener alguna cosa o conocimiento de algo que se quiere desarrollar. Posterior a eso se debe realizar una síntesis o concretar la idea y luego los conceptos que lo definan. Esto puede ser observado en rutinas chilenas, en donde se desarrolla la crítica hacia varios presidentes, reconociendo el conocimiento colectivo sobre algunos presidentes específicos del país, por ejemplo, Sebastián Piñera.
- b. Crear un conflicto. Refiriéndose a crear el argumento que les da vida a los chistes o a los elementos de la narrativa. Este conflicto se origina a partir de la confrontación de lo real,

---

<sup>8</sup> “Esta es la lista de quehaceres de un mago. Es bastante simple. To do. Ta da. Listo” (Traducción propia).

o sea la situación tanto actual como pasada, con una representación cómica de esta, no haciendo algo ficticio de ello, al contrario, haciendo comedia desde lo visible.

- c. Escribir la historia. El método para esto puede variar, se puede pasar horas ideando una historia o se puede comenzar con un boceto para así mejorar los detalles en el desarrollo. Es importante conocer las distintas opiniones que se tiene sobre el tema, para fijar un fin crítico.
- d. Redactar los diálogos. Los guiones cómicos tienen plasmados ciertos textos que no se deben seguir al pie de la letra, pero son la orientación que necesitan para llevar a cabo la rutina, por ejemplo, una rutina sobre la cultura chilena puede escribirse textual, pero su realidad se demuestra desde la experiencia colectiva.
- e. Releer y corregir los detalles, fallos o cambios de último minuto son esenciales para que la performance sea profunda y significativa.

Para ser aún más específico, agregaré cuatro aspectos más sobre la creación de un guion, enfocado especialmente a rutinas con contenidos sociales y políticos:

- a. Apuestas riesgosas, que se construyan en torno a las preocupaciones del público, sus deseos o sus pérdidas, estos riesgos deben ser altos, o la audiencia puede perder el interés. El contexto actual es una propuesta bastante llamativa, debido a que los espectadores conocen de primera mano lo que se habla en el escenario.
- b. Agregar pequeños elementos dramáticos, pues si la rutina fueran chistes tras a otros chistes, la audiencia se agotaría rápidamente, y el proceso de escritura del guion sería eterno. Incorporar elementos dramáticos ayuda con el ritmo de la rutina, lo hace más relacionable y hace que los momentos cómicos sean más satisfactorios.
- c. Especificidad. Los detalles son lo que hace una historia graciosa y única. La mejor manera para que la rutina sea original es ser específico. Se deben incluir momentos y líneas de dialogo para expresar la situación social-política del espectador, pero que sea fiel al sentido del humor y personalidad del comediante.
- d. Una crítica implícita. La comedia es el resultado de contratiempos y contradicciones de lo observable. Las audiencias quieren ver un desarrollo en problemáticas actuales y para eso deben tener un momento crítico. De otra forma, la rutina se vuelve vacía.

El humor es presentado generalmente como una emoción, o incluso como algo que tiene que ver con los sentimientos y sensaciones, y es definida como una reacción cognitiva, lo cual es útil para discutir la respuesta del humor.

Como antes se ha mencionado, para un acto cómico exitoso se necesitan dos cosas. El primer criterio es que debe ser suficientemente comprensible para la audiencia. Si no es claro el punto del chiste y el punto de la crítica, o si no es claro qué es un chiste en sí, la broma sufrirá y fallará completamente. El segundo criterio es que debe generar participación. La participación significa hacer reír a la audiencia, aunque existan practicas humorísticas que desarrollan otras reacciones como quejas y disgusto. Usar la participación como el estándar del éxito es particularmente apto para el Stand-Up, ya que no solo busca generar risas, sino también otro tipo de reacciones. Existen muchos momentos en donde comediantes insultan a políticos, a la misma gente de la audiencia. Cuando se discute la comedia como la búsqueda del humor, para esta investigación también se incluirá la búsqueda de horizontes no-cómicos.

La temática puede afectar en el éxito del humor con respecto a la comprensibilidad y la participación de la audiencia en el acto. La primera área por analizar es la relación entre la contenido y comprensión, en donde la comprensibilidad de la rutina se puede ver afectada de dos maneras. La primera es que la audiencia debe conocer lo que el comediante intenta presentar como humor. Por ejemplo, si un hermano le dice a otro, “¿cómo le vendes un plátano a un ciego?”, el hermano, recibiendo la oración, reconoce que su hermano está empezando a contar un chiste y no solo que le está preguntando cómo venderle un plátano a una persona ciega. La condición de dependencia se crea por la razón de que el hermano está activamente escuchando, interpretando, entendiendo la suposición de que su hermano está bromeando, lo cual es el caso para la audiencia ante el chiste de un comediante. La condición crítica se crea por otra parte del hermano que cuenta el chiste, tomando la actuación de su hermano como una audiencia a quien contarle un chiste. Qué tan grande sea el entendimiento, depende substancialmente de qué tan bien la audiencia conoce al emisor, y lo que la audiencia piensa de él. En el ejemplo anterior, el hermano que recibe el chiste conoce bastante bien a su hermano, conoce las cosas que su hermano habla y conoce las bromas que le gusta hacer, lo que hace fácil reconocer la creencia de que el hermano está contando un chiste. Si la misma pregunta, en el mismo tono de voz, fuera hecha por un extraño en el bus, sería más difícil de entender, el extraño tendría que preguntar “¿Quieres escuchar un chiste?” para que el chiste fuera comprendido como uno.

De la misma forma que puede ser confuso si alguien está haciendo una broma o no, puede ser claro que el humorista está bromeando, pero puede no ser claro el contenido del chiste. Si se considera como ejemplo que una madre se burla de alguien por cómo viste, y que la audiencia sea su hijo, el objetivo de la madre es una mujer que ocupa un gorro de diseñador extrañamente grande y de un color poco común. El contenido del chiste depende de si la madre es confiable en saber que ese gorro específicamente es de diseñador. Si la madre no sabe que es un gorro de diseñador, entonces el chiste puede ser sobre su talla y color. Y si no es sobre eso, entonces el chiste puede tener infinitos objetivos, desde su precio hasta la reputación del diseñador. La condición de dependencia y la reflectividad funcionan de la misma manera que el ejemplo anterior: el hijo escucha, interpreta y entiende el chiste de la madre en base de que ella tiene algún conocimiento sobre diseñadores de moda, y elige al hijo como audiencia porque supone que puede entenderlo. Algo importante de mencionar es cuánto confía el hijo en la madre respecto a que tipo de persona cree que es, considerándola un tipo de persona que sabe de moda. Este tipo de juicio sobre qué tipo de persona es el comediante puede ser pensado como un punto de importancia al discutir humor éticamente dudoso. Los ejemplos anteriores sugieren la existencia de una confianza hacia el comediante, así comprendiendo la intención de hacer un chiste y lo que quiere transmitir a través de él.

Es importante reconocer que la comprensión no es absoluta. Una persona puede comprender a un familiar más o menos respecto a sus competencias e intenciones. Debido a que los humanos tienen una gran experiencia con formas básicas del humor, chistes y burla, es raro que las personas sean totalmente incompetentes en el aspecto humorístico, aunque no imposible. Es razonable que la mayoría de las personas pueden construir un chiste en donde sea confiable su intención de bromear, y es razonable pensar que también es claro lo que intentan transmitir. Pero al mismo tiempo, es poca la cantidad de personas que son expertas en la perfección de la competencia y la intención para poder replicarla continuamente. Al respecto del humor, a menudo existirá una confianza en un comediante, aunque no absoluta, pues el trabajo de comediante es construir y desarrollar esa confianza. En cambio, en un ambiente casual, esto puede ser tan simple con empezar diciendo: “¿Quieres escuchar un chiste?”

En conclusión, la comedia depende de la comprensión, construcción y la relación entre audiencia y comediante. Los mejores comediantes son los más hábiles en eso. Demuestran su competencia no solo en la elaboración de bromas, sino también en conseguir que la audiencia comprenda que tiene las intenciones correctas, y que son capaces de tener esas intenciones correctas. Lo que la

comedia pide es la presentación no solo de chistes, sino de un comediante que los cuente, un humano que la audiencia puede relacionar consigo misma, y con el cual pueden participar.

### **El humor, visto como representación de una realidad**

La performance en el Stand-Up surge como una construcción compleja que involucra varios elementos combinados entre el comediante y su audiencia. Este acto performativo no solo es una simple ejecución de chistes o situaciones cómicas, sino que va más allá, convirtiéndose en un espacio en el que se construye una relación social y crítica. El comediante, a través de su creatividad y la complicidad que establece con el público, crea un mundo efímero e interactivo en el que ambos participan activamente. Esta interacción no es solo de entretenimiento; es una experiencia colectiva que se teje a partir de las respuestas y reacciones del público, lo que da lugar a una realidad compartida durante el tiempo del show.

El Stand-Up, entonces, no puede ser reducido al concepto de "truco" o simplemente un acto de entretenimiento. Si bien utiliza el humor como herramienta principal, va mucho más allá de hacer reír. La risa se convierte en un medio para abordar temas serios, para subvertir expectativas sociales y para reflexionar sobre aspectos profundos de la existencia humana. A través de situaciones aparentemente cotidianas, los comediantes exponen las tensiones, contradicciones y absurdos de la vida moderna, invitando al público no solo a divertirse, sino a pensar críticamente sobre la realidad en la que vive. Este proceso transforma al Stand-Up en una experiencia artística que no se limita a una simple función de distracción, sino que también como una manifestación de la realidad social.

Asimismo, este arte performativo se convierte en un espacio de reflexión sobre la condición humana. Las incomodidades que surgen durante el espectáculo, a menudo abordadas con un humor directo, sirven para sacudir al espectador de su conformidad y provocar una reflexión sobre su propia vida y las normas sociales que rigen su comportamiento. El Stand-Up no solo expone las contradicciones de la sociedad, sino que, al hacer que el público se cuestione lo que da por sentado, tiene el potencial de generar cambios en la conducta individual y colectiva. Así, la comedia se convierte en una herramienta poderosa de crítica social, capaz de iluminar realidades difíciles y provocar una conciencia más profunda sobre la naturaleza de la sociedad, la cultura y el individuo.

**Capítulo III**  
**La Crítica Social**

## **Jean Baudrillard**

Jean Baudrillard nació el 20 de junio de 1929 en Reims, Francia. Fue un filósofo y sociólogo, crítico de la cultura francesa y de la sociedad de consumo. Su trabajo se ha relacionado con el análisis de la posmodernidad y con la filosofía del posestructuralismo, aunque hay que decir que ni siquiera esa es fácil de delimitar con respecto a las obras del pensador.

Baudrillard más que intentar fundar sistemas filosóficos, se preocupa de lanzar tesis provocadoras y cargadas de metáforas con una alta complejidad y oscuridad. Gracias a su estilo de escritura, produce cosas que no son fácilmente digeribles, tratando de tomar la forma de la sociedad en su tiempo. Esta suerte de oscuridad del filósofo en sus escrituras intenta producir que el lector haga un gran esfuerzo para llegar a desvelar los postulados que se encuentran en sus textos para sacarlo de su condición de consumidor pasivo. Con el paso del tiempo, Baudrillard comenzó a analizar las modernas sociedades de consumo, centrándose en los medios de comunicación como creadores de los nombrados “simulacros”, los cuales trabajan por medio de la manipulación de información y de la cultura virtual para la creación de una “hiperrealidad” en la que los sujetos pasan a ser objetos. (Baudrillard, 1978. p. 86)

Este concepto de “hiperrealidad” le permitió exponer que la sociedad ha construido un mundo más real que el mundo real, en el que los habitantes viven obsesionados. Para Baudrillard, esto significa que la autenticidad ha dejado de existir como tal, y ha sido reemplazada por un sustituto. En resumen, ya nada es real y los involucrados en esto son incapaces de notarlo.

Baudrillard comenzó a dedicarse a investigar la televisión y otros tipos de tecnologías que producían mayores ilusiones de lo real. En su opinión, la televisión crea una red que envuelve al individuo, sustituyendo las formas de interlocución y convirtiéndose en la fuente única para la apercepción y la comprensión de aquello que conviene que suceda, haciéndole creer al espectador lo que es funcional a quienes ejercen el poder de esas herramientas. El exceso de información y la reproducción de las imágenes se convierten en un obstáculo para la búsqueda del sentido real de las cosas.

A pesar de la gran cantidad de textos escritos y publicados por Baudrillard, no ha alcanzado una recepción muy sólida ni ha sido suficientemente discutido. Cuenta con poca presencia en diccionarios de filosofía. El hecho de que su pensamiento sea difícil de encasillar en corrientes concretas ha podido influir en ese sentido.

En los próximos capítulos se discutirán conceptos propuestos por Baudrillard, y se crearán conexiones con el fenómeno de performance en la comedia, esto con el fin de analizar el concepto del Stand-Up como móvil de crítica social.

### **Simulacro**

Nos detendremos especialmente en el modo en el que Baudrillard aborda la cuestión del arte y la estética. Para que la introducción al problema sea posible, se necesitará reconstruir algunos conceptos claves de su teoría social. Un punto de partida para la comprensión de la teoría del filósofo es presentar su tesis: la realidad no existe como tal, sino que ha sido reemplazada por el simulacro ¿Qué significa eso? La idea de simulacro refiere a lo generado sin corresponder a una referencia, sin tener como origen lo real. Esto parece ser una característica fundamental, operando en contra del principio de realidad. Pone en cuestión no solo lo verdadero y falso.

Para la comedia Stand-Up la funcionalidad se basa en el concepto de representación, concepto que en el simulacro toma una fuerza mayor, por lo que la definición de simulacro que se ocupará para entender el poder crítico de la comedia Stand-Up va a ser: algo que reemplaza la realidad por su representación. Esta definición apunta específicamente a la sustitución de los signos de lo real por lo real mismo, teniendo como ejemplos las enfermedades psicomáticas, la conspiración de Watergate, y un ejemplo en que nos detendremos más adelante, *Disneyworld*. La manera en que esto se ve reflejado en la comedia, especialmente la Stand-Up, es en la representación de, por ejemplo, un sujeto político o cultural. Puede ser uno mismo, como otra persona, instalando el signo de algo real, o sea, la idea de ello, por ejemplo, la idea o el signo de un personaje político como Gabriel Boric, representado en el escenario con la intención de llegar a la realidad del sujeto. Partir desde la desrealización del objeto para así llegar a la crítica de lo real.

De igual manera, el concepto de simulación se observa como parte del proceso de simulacro en la comedia, pues se diferencia de la idea del fingir y disimular, o sea, fingir tener lo que no se tiene, sosteniendo que el simular es fingir tener lo que no se tiene. Remitiendo uno a una presencia, mientras el otro a una ausencia. La acción de simular no es fingir exactamente, pues, como ejemplifica Baudrillard: “Alguien que finge una enfermedad puede meterse a la cama y hacer creer que está enfermo, mientras el que simula una enfermedad, aparenta tener síntomas de ella” (1978, p. 12).

Para la comedia esta diferencia define la simulación con la problemática de ¿es verdad que piensa en esta opinión política, cultural, social o no? Y como consecuencia, no se le puede tratar como verdad o como mentira, como enfermo o no enfermo, pues los “síntomas” son simulados, haciendo que el público dude sobre su verosimilitud.

## **Capitalismo**

Baudrillard argumenta que el capitalismo no solo produce mercancías, sino que también produce imágenes y signos que operan como simulacros. Estos simulacros son copias de cosas que tienen un referente real. El filósofo explica que el mundo moderno ha sido reemplazado por una sucesión de imágenes, signos y representaciones que se autolegitiman, configurando una “hiperrealidad”. La mercancía, en este contexto, ya no es un objeto de valor utilitario, sino un signo con un valor propio, alejándose de su referencia como una necesidad o una utilidad concreta.

La crítica de la comedia en torno a lo sociopolítico y cultural es en gran manera una batalla parecida a la que tiene Baudrillard con la crítica al capitalismo. Y el capitalismo no solo es un sistema económico, sino también un sistema cultural que produce organiza y distribuye estas representaciones. La crítica tanto de Baudrillard como el de la comedia Stand-Up en términos sociales, no se limitan a la crítica del motor económico, sino que apunta a la estructura simbólica de las cosas que organizan la vida social, dejando ver de cierta manera que estas han tomado el rol de ser la verdadera forma de control. La representación de la comedia, la cual se ve afirmada por la performance por su carácter provocativo, critica un mundo de imágenes y signos por medio de estos mismos, signos que bloquean la experiencia genuina de la realidad, teniendo como consecuencia el continuo consumo de simulacros.

El proceso de simulación se relaciona con el concepto de performance mediante sus características. La performance hace referencia a la repetición y re-presentación de roles, identidades y significados en la cultura. En el marco de Baudrillard, la performance se transforma en una herramienta mediante la cual los individuos interpretan y re-crean la realidad social. Lo que se interpreta no es la realidad auténtica, sino que una serie de representaciones predefinidas que ya forman parte del simulacro. La performance se convierte así en una representación de la misma representación y la función del público es actuar críticamente ante una serie de normas y expectativas que han sido impuestas por el sistema simbólico dominante.

En este sentido, el concepto de simulacro relacionado con la performance implica la creación de identidad y realidad, mantenidas por medio de la repetición. Los individuos, en un acto cómico, especialmente un Stand-Up, en lugar de interactuar con una realidad objetiva, se ven comprometidos a un juego de apariencias, donde se pierde el verdadero significado y la autenticidad. Por lo tanto, el capitalismo, al funcionar como una máquina simulatoria que promueve un tipo de existencia donde la performance se convierte en la norma, es confrontado a través de representaciones generadas por esta performance cómica.

La crítica social en las comedias Stand-Up no solo apunta a entretener, sino que también a subvertir las normas y expectativas sociales, exponiendo contradicciones y absurdos de la realidad actual. La comedia Stand-Up, en el marco del simulacro, se puede representar como un espejo distorsionado de la sociedad, en donde el comediante expone la ficción que sustentan las estructuras de poder e ideologías dominantes, todo esto, mediante la exageración, el humor y la parodia. De esta manera, el Stand-Up no solo se limita a imitar, sino que, a descomponer el simulacro del capitalismo, aludiendo a sus vacíos y contradicciones, creando dentro del espectador un conflicto y una reflexión sobre la falsedad de narrativas impuestas. Al transformar el simulacro en un motor de crítica, la comedia abre un espacio para el cuestionamiento de lo convencional, mostrando cómo las normas sociales y culturales son en última instancia representaciones que carecen de un fundamento en una realidad auténtica. El concepto de simulacro, así como la idea de performance en lo cómico, revelan cómo el capitalismo ha transformado la sociedad en un espacio de simulación en donde la principal forma de experiencia reside en la repetición y reproducción de modelos estandarizados vacíos de sentido auténtico.

### **Seducción**

Dado que se ha investigado la producción en términos de significación, se debería investigar el plano opuesto, que según Baudrillard se denomina como “seducción”. Punto que no pretende producir o fabricar para otorgar un valor, sino más bien la seducción emprende una desviación del valor y su realidad, para llevar estas cosas al plano de las apariencias, a su intercambio simbólico.

La seducción se produce como vínculo con todas las cosas, no refiere meramente a lo sexual o erótico. Con ella se afecta, a todas las formas de los sistemas de producción. Para Baudrillard, lo femenino es la seducción por excelencia, no por otorgarle una connotación sexualizada al término, entendiendo a la mujer como objeto y productora de deseo, sino más bien poniendo en juego la

visión tradicional de la historia de la humanidad, donde lo masculino es lo que reina. Para el autor existe un prejuicio que pone a lo masculino como una identidad sexual en sí, lo cual solo ocurre con lo femenino. Lo femenino contradice la oposición femenino-masculino, oposición valorizada por los dos sexos. Lo femenino atraviesa la identidad sexual, sin recaer en ninguna distinción. Para el autor, a lo largo de la historia lo que se ha intentado hacer fue imponer un modo positivo y unilateral del mundo, de allí la primacía de lo masculino. Así, dentro de lo femenino recaen todos los sistemas de producción de sentido, todo está subordinado a ello, razón por la cual se le parece haber dado el carácter de peligrosa a la feminidad. (Baudrillard, 1989)

Luego de largos fragmentos sobre la sexualidad, Baudrillard logra tomar distancia de todas las posturas más conservadoras a raíz de su teoría de la seducción. Si recapitulamos el comienzo del apartado, se recordará que la seducción es aquello que vincula los sistemas de producción. La producción de valores, ideales y todo lo relacionado con la producción de sentido, nos seduce. Nada de lo que es producción puede escaparse de la seducción, todo se vale de ella.

Este punto es importante pues, como se postuló anteriormente, la comedia tampoco se escapa de la seducción. Incluso existe un juego de seducción del comediante con las audiencias, donde el comediante produce representaciones distorsionadas y realidades no auténticas que seducen a los espectadores por medio de su atracción a la producción de sentido. Si lo que el comediante expone sobre el escenario se vincula con nuestras vidas, lo cual sería el caso general o uno de los fines del comediante, la audiencia hará una reflexión mucho más crítica hacia lo social y hacia lo propio.

Finalmente, seducción y erotismo no deben circunscribirse necesariamente. Hay seducción en un paisaje, y en las más variadas entidades. Seduce todo aquello que la producción no logra controlar, definir o dominar. La única forma de seducir es permitir ser seducido y la seducción es el vínculo que nos une con todas las cosas. Así mismo, la comedia trabaja entre la idea de ser lo que produce, y el no ser controlado por lo producido.

Un ejemplo para lograr advertir esa seducción de la cual nos habla Baudrillard en el ámbito de lo cómico es en la introducción de la rutina *Make Happy* de Bo Burnham, donde los primeros minutos son narrados por una voz femenina explicándonos que el mundo no es divertido, complementado con estadísticas sobre los problemas mundiales, como: *“The world is not funny. Twelve percent of the world’s population does not have access to clean drinking water... the world*

*is not funny. So then... now that we understand the context, now we realize how terribly unfunny the world is... let's do this*"<sup>9</sup> (Burnham, 2016).

En donde el ser lo que produce se deja ver claramente, debido a su representación por medio de una performance, y el no ser controlado, por medio de datos reales que causarían contradicción con una estructura graciosa. Esta forma de hacer comedia Stand-Up, junto a los efectos especiales y efectos de luz, promueven que el comediante deje ver más claramente lo ridículo de lo real, por medio de una representación que no es exagerada, sino que directamente expuesta al público, rompiendo la estructura esperada de una rutina cómica.

### **Aplicación en lo cómico**

Luego de este recorrido por algunas de las ideas de la teoría de Baudrillard, nos debemos detener en lo que la comedia Stand-Up respecta en el ámbito práctico, siendo el enfoque primario de la investigación. Por medio de los conceptos de Baudrillard podemos plantear que la comedia esta realizada de una manera total. Si bien es algo que se busca particularmente en los teatros y galerías, también se puede encontrar en la banalidad de los objetos cotidianos, en situaciones de la calle o en lo meramente cotidiano. Esta banalidad permite la estetización de todas las cosas, es decir, la estetización del mundo.

La comedia representa hoy en día una forma estética del intercambio, dado que no existe ningún tipo de intercambio simbólico. De alguna manera, en la comedia se encuentra un discurso que ya no tiene nada que contar además de su intento por decir algo. Es decir, plantea que es el equivalente de un objeto que no es ya un objeto. No se habla de una negación de existencia, sino más bien del intento de hacerse presente de un objeto a través de su forma vacía e inmaterial.

Toda la reflexión se encuentra en la materialización de la forma vacía dentro de los límites del vacío mismo y en operar en contra de las reglas de la indiferencia, lo cual rige en la sociedad real. Así, la comedia no representa el reflejo del mundo sino más bien su ilusión distorsionada, un espejo que devuelve una imagen exagerada de las cosas.

Se sostiene en los textos de Baudrillard que el mundo está consagrado a la indiferencia, y por eso la comedia, al no poder escapar de ella, no puede hacer más que centrarla. En otros términos, la

---

<sup>9</sup> "El mundo no es gracioso. El 12% de las personas del mundo no tiene acceso a agua potable limpia... el mundo no es gracioso. Entonces... ahora que entendemos el contexto, ahora que nos damos cuenta de lo terriblemente poco divertido que es el mundo... hagamos esto". (Traducción propia).

comedia deambula alrededor de una vacío que se encuentra en la imagen. El chiste se vuelve, así, una crítica más poderosa que su realidad. La mayoría de las rutinas actuales son literalmente imágenes en las que no hay nada que ver. Lo que fascina ahora de una rutina es la ausencia de cualquier tipo de forma real. Las imágenes ya no ocultan nada y tampoco revelan nada. En palabras de Baudrillard:

En el éxtasis del arte ya se está más allá de las finalidades del arte, de la finalidad estética, en un punto extraordinario donde todos los estilos pueden volverse, de un solo golpe, efectos especiales y valer en el mercado del arte, y ya es realmente imposible compararlos, emitir un juicio más o menos temperado al respecto, un verdadero juicio de valor. (Baudrillard, 1994)

Otra característica importante que se deriva de esto es el hecho de liberar a lo estético de sus respectivas obligaciones, permitiendo que adhieran la capacidad de trascender y convertir al aburrimiento en reflexión. Si en ese caso la comedia se encontrara liberada de lo real, se podrían hacer chistes más reales que lo real mismo, es decir, se hablaría del plano de la simulación de la comedia.

En la comedia, de la misma forma en que se detalló en el apartado sobre el simulacro, las imágenes ya no son el espejo de la realidad, sino que ocupan el lugar de la realidad misma. Es decir, la comedia ya no puede denotar lo real, puesto que ella es lo real. Esta realidad virtual gana capacidad crítica al postular el conflicto entre la denotación de lo real y lo representado.

Aunque Baudrillard apunte a una pérdida de ilusión y de seducción, por ejemplo, en la pintura, la comedia Stand-Up supera esa barrera, pues aún hay secretos. La comedia se ocupa de no presentarse demasiado real, para no caer en el consumo y en la absorción, pero lo hace por medio de productos no mediados, que contienen encanto para la audiencia. La comedia te oculta cosas, diciéndote que están ocultas, por lo que podríamos decir que es una disciplina que sobrepasa la categorización de Baudrillard, y se convierte en una cosa excéntrica.

El mundo actual que plantea Baudrillard, sumergido en los simulacros, no hace más que brindar las cosas de manera inmediata para su consumo. Este mundo demasiado real es completamente obscuro. Las cosas que se presentan demasiado reales, para que ya no se tenga que perder el tiempo descifrándolas ni interpretándolas, tan solo se deben consumir de manera efímera y desecharlas. Los Stand-Up invitan a personas a espacios cada vez más interactivos; ya no son obras directas que piden ser contempladas a través de elementos audiovisuales que juegan con las personas. A través de eso la comedia disuelve y arma su transparencia, y da cuenta que tiene algo más para dar,

algo que descubrir. Es en este punto que me atrevo a postular que la comedia Stand-Up presenta cosas que parecen ser devorables y digestibles de una forma rápida, apelando a la sociedad que consume, pero dentro de esa apariencia vacía, remiten al juego y la distorsión para sacar al espectador de su pasividad.

### **El lugar más real de Estados Unidos**

Para ejemplificar lo que hasta ahora se ha expuesto, nos detendremos en la simulación y en el simulacro de la comedia, y se presentará el ejemplo de Baudrillard sobre *Disneyland*, “el lugar más real de Estados Unidos” (Baudrillard, 1978, p. 27)).

Todo parte con un trabajo que alberga un gran poder: los maquilladores de comida no viven en palacios ni en parlamentos, trabajan en estudios de cine o fotografía, solos o acompañados. Sin embargo, sus productos modelan nuestra comprensión del mundo y de la propia realidad hasta la respuesta más humana: la respuesta emocional.

Es increíble pensar que alguien tendría tanto poder, pero es cuestión de pensar en un anuncio de comida. Estos se han popularizado para aparecer en todas partes; las personas se encontrarán con publicidad sobre pizzas bordeadas de queso, las hamburguesas jugosas más frescas, perfectamente cremoso, perfectamente grillado, perfectamente succulentos. Todo es perfecto. Pero no es sorpresa visitar un establecimiento de comida y que sea un horror. La hamburguesa que se entrega en una bandeja de plástico parece un sucedáneo de todas las fotografías que tapaban las paredes de la calle. Es frustrante, pero es aceptable, la publicidad entrena al humano a acostumbrarse a eso. Se ha aprendido que la comida anunciada es la comida real cuando, a veces, ni siquiera es comida. Semillas de sésamo son raspados de PVC, el pan es poliuretano y el ketchup son trazos de pintura acrílica roja. La carne y la lechuga es colocada especialmente para la fotografía, finalmente, una hamburguesa falsa llena de mondadientes y bañada en barniz para que aguante el tiempo de la grabación y el calor de los focos. Manufacturado por un maquillador de comida.

Aunque sea un problema, se debe entender como una consecuencia. No es culpa de los maquilladores de comida, tampoco la relación confusa con el *marketing*. El primer responsable es *Walt Disney*, por la construcción de una ciudad real a base de una colección escogida de mentiras. Ahora bien, es debatible que haya sido el primero. Se puede traer a la conversación la refundación de Las Vegas en 1946, en donde reinaba la estructura arquitectónica de lo falso. De igual manera, *Disneyland* era distinto, desde su propio discurso de inauguración el año 1955:

“To all who come to this happy place: Welcome. Disneyland is your land. Here age relives fond memories of the past, and here youth may savor the challenge and promise of the future. Disneyland is dedicated to the ideals, the dreams, and the hard facts that have created America, with the hope that it will be a source of joy and inspiration to all the world.”<sup>10</sup> (Disney, 1955)

Efectivamente, *Disneyland* no era un parque de atracciones, era un lugar conformado fuera del pasado y fuera del futuro. Lo que pasa es que esos anhelos no flotaban en el aire; *Disneyland* era, y sigue siendo, una realidad construida. Los sueños, que son entidades imposibles, se consolidaban en espacios tridimensionales y arquitecturas físicas y palpables. En materialidad instantánea y comprensible. Así, en la sociedad occidental, *Disneyland* se entendía, y se entiende, como una isla de felicidad controlada, aunque se cimientase sobre una serie de mentiras, extraídas de los productos de la compañía de *Walt Disney*.

Esta perfección puede durar para siempre, porque *Disneyland* se cierra por las noches y renace nueva cada mañana. Y aunque pueda parecer así, la gente no experimenta la magia por una cantidad limitada de tiempo, vive una vida real dentro de ella.

Cuando desarrolla el concepto de simulacro, Jean Baudrillard afirma que *Disneyland* es el lugar más real de los Estados Unidos, porque no finge ser más de lo que realmente es: una simulación. No tiene un modelo al que referirse porque es su propio modelo. No hay frustración, porque, al contrario de la hamburguesa publicitada en los anuncios, *Disneyland* es un decorado y nada más que un decorado, tanto físico como emocional. El problema de la realidad experimentada en *Disneyland*, que es comparable con la realidad de la comedia Stand-Up, es que es la droga más poderosa del planeta, tan precisa y pura que solo puede resistirse en pequeñas dosis. Porque nadie sería capaz de experimentar *Disneyland* o rutinas de Stand-Up más de un par de días seguidos sin volverse loco.

Estamos una vez más frente al engaño de una sociedad y una cultura de masas que engañan a nuestro sentido común. De esta forma hacen de una idea utópica algo “real” en términos de simulacro. Hacen que podamos soñar con un mundo ideal, que es alcanzable, pero a la vez no.

---

<sup>10</sup> “Para todos los que vengan a este lugar feliz: Bienvenidos. Disneyland es su tierra. Aquí la edad revive buenos recuerdos del pasado, y aquí la juventud podrá saborear el desafío y la promesa del futuro. Disneyland está dedicado a los ideales, los sueños, y los duros hechos que han creado América, con la esperanza de que será una fuente de felicidad e inspiración para todo el mundo”. (Traducción propia).

## **¿Qué ha pasado?**

Baudrillard es un autor de gran relevancia en el campo de la crítica social y en el estudio de la crítica social. Si bien es verdad que su pensamiento, ácido y atractivo en partes iguales, ha tenido numerosas críticas, su análisis no deja de ser una descripción interesante y subversiva de su tiempo. Lo fascinante de Baudrillard es introducirnos en un universo extremo y radical. El objetivo de esta investigación ha sido hacer un análisis crítico y cómico acerca de conceptos muy concretos de sus extensas obras, el simulacro, la simulación, la seducción y demás mencionadas anteriormente. Hemos visto que, a pesar de ser una teoría rompedora, que busca escapar del paradigma de su tiempo, no deja de estar sometida a un contexto y antecedentes muy marcados. Debord entendió la sociedad del siglo XX de una forma similar y, ejerce una gran influencia sobre Baudrillard. Sin embargo, la reflexión de este último lleva la teoría de Debord al extremo, llegando a sus consecuencias más nihilistas. El hecho de ver cómo una teoría audaz e insurgente se convertía en algo reaccionario a través de una buena mirada crítica, es esclarecedor, pues la intención de la investigación no ha sido en ningún momento una defensa o protección de las ideas de este autor sino que se ha buscado hacer filosofía de la comedia. La tesis del simulacro de Baudrillard se ha desarrollado desde una perspectiva crítica. El describir nunca debería implicar una defensa de lo escrito. Y precisamente es con esto con lo que me gustaría finalizar este capítulo. La teoría de Baudrillard, tan controversial como sea, cumple el requisito indispensable de la filosofía, ser un poco más crítico. No se debe quedar con la consecuencia, sino que con los conceptos.

## Consideraciones Finales

La comedia Stand-Up, en su naturaleza performativa, se presta para el estudio de las dinámicas del simulacro y la crítica social que Jean Baudrillard describe en sus obras. Al igual que el capitalismo produce una realidad constituida por signos vacíos y simulacros, la comedia Stand-Up, mediante la repetición y la exageración de situaciones, ideas y posiciones políticas, se convierte en una plataforma de cuestionamiento y ridiculización de las representaciones dominantes de la sociedad. La relación entre la comedia Stand-Up y el concepto de simulacro no solo se limita a ser un “juego” de percepciones distorsionadas, sino que se extiende a una interacción crítica que permite visibilizar las realidades de las estructuras de poder, las normas culturales y expectativas sociales.

El comediante, al igual que un actor en un escenario, actúa roles que se han construido a lo largo del tiempo y que son parte integral de lo simbólico que organiza nuestra cotidianidad. Estos roles son representaciones, no realidades, y a través de su actuación, el comediante puede subvertir y parodiar esas representaciones que nos son impuestas. Sin embargo, más allá de su función como entretenimiento, la comedia Stand-Up plantea preguntas sobre la autenticidad de la experiencia social en un mundo saturado por la simulación. ¿Hasta qué punto somos conscientes de que nuestras identidades y nuestras interacciones sociales son, en gran medida, una performance? ¿Hasta qué punto la crítica social en la comedia Stand-Up no solo subraya los límites del capitalismo, sino que también nos enfrenta a nuestra propia complicidad con el sistema de simulacros que tenemos internalizado?

El humor, en su capacidad para subvertir las normas y hacer evidente lo absurdo, se convierte en una forma de resistencia ante las representaciones dominantes. La comedia Stand-Up se sitúa en una frontera entre la crítica y la complicidad, ya que, por un lado, cuestiona las narrativas del capitalismo, las desigualdades de género, las construcciones raciales, la heteronormatividad y otras estructuras de opresión; pero, por otro lado, también está inmersa en el mismo sistema que explora y critica, utilizando los mismos lenguajes, símbolos y formatos para producir sentido. ¿Es esta una contradicción inherente a la comedia Stand-Up o una de sus características fundamentales que permite tanto la crítica como la perpetuación del simulacro? ¿Cómo puede la comedia Stand-Up, al ser parte de la misma industria del entretenimiento que Baudrillard critica, escapar del simulacro y ofrecer una crítica genuina y transformadora?

Al considerar la relación entre la comedia Stand-Up y el concepto de performance, surgen otras preguntas importantes: ¿En qué medida la comedia es una forma de performance que no solo refleja, sino que también contribuye a la construcción de una "realidad"? ¿Cómo se configura la audiencia en este proceso de simulación? El comediante actúa para el público, pero este público también es un actor que participa activamente en la creación de la "realidad" compartida del espectáculo. La reacción del público —ya sea risa, aplausos o silencio— no es solo una respuesta pasiva, sino un refuerzo de los significados que el comediante construye sobre el escenario. ¿Es entonces la comedia Stand-Up una forma de participación en el simulacro, una repetición consciente de los signos sociales que interpretamos, o puede ser una ruptura de esos mismos signos?

Además, la relación entre el humor y la crítica social en la comedia Stand-Up plantea preguntas sobre la función política del humor en la era de la postmodernidad. ¿Qué tan efectivo es el Stand-Up como resistencia cuando las estructuras que critican son las mismas que sustentan su producción? En el mundo del simulacro, donde la línea entre lo auténtico y lo simulado se difumina, ¿es posible una crítica genuina que no se vea absorbida por el mismo sistema que critica?

Finalmente, ¿es la comedia Stand-Up una forma de resistencia que ha perdido su potencial al convertirse en una herramienta más del capitalismo cultural, o existe aún en ella un espacio de autonomía donde se puede desafiar el simulacro y proponer nuevas formas de entender la realidad? Estas preguntas abren una discusión de posibles líneas de investigación que invitan a explorar más a fondo el papel del Stand-Up en la construcción de significado y en las representaciones sociales. Al igual que el simulacro es un tema complejo que Baudrillard examina, la comedia Stand-Up, como arte performativo que juega con la realidad, se presenta como un campo apto para la reflexión crítica sobre el capitalismo, la cultura y la identidad. Sin duda, el estudio de esta forma de comedia, en relación con la teoría de la simulación, ofrecería perspectivas novedosas sobre cómo nos relacionamos con los signos, las representaciones y las realidades que damos por sentadas actualmente.

Esta investigación del Stand-Up como fenómeno de crítica social lleva a adentrarse en un mundo de performance y representación. A lo largo del ensayo se ha explorado cómo el Stand-Up crea mundos, simulaciones y simulacros, donde la risa y las críticas prevalecen sobre la continuidad del vacío del mundo real. Sin embargo, también se ha demostrado la estructura de lo performativo en

la comedia y en la crítica provocativa, la cual desencadena un proceso reflectivo originado en el vacío de los signos representados.

## Referencias Bibliográficas

Aristóteles. (2004). *Poética*, Madrid: Alianza Editorial, trad. A. Villar Lecumberri.

Alcázar, J. (2002). *El Mexterminator*. Editorial Océano.

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Editorial Kairós.

Baudrillard, J. (1989). *De la seducción*. Ediciones Cátedra.

Bergson, H. (1899). *La risa*. Editorial Textos.

Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. La Marca.

Fischer, E. (2021). *La estética de lo performativo*. *Revista de investigación y pedagogía del arte*, Universidad de Cuenca, Facultad de Artes.

Freud, S. (1905). *Tres ensayos de teoría sexual*. Amorrortu Editores.

Hudson, W. (1911). *An introduction to the philosophy of Herbert Spencer*. Appleton Press, U.S.A.

Jameson, F. (1984). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Editorial Paidós.

Jodorowsky, A. (1965) *Hacia el efímero pánico o Sacar al teatro del teatro*. Ediciones Era.

Mas, P. (2006). *La calle del teatro*. Hiru.

Mulkay, M. (1988). *On Humour: Its Nature and Its Place in Modern Society*. Polity Press, U.S.A.

Pavis, P. (1996). *Diccionario del teatro*. Editorial Paidós

Taylor, D. (2011). *Estudios avanzados de la performance*. Fondo de Cultura

Económica.

Universidad de Valladolid. (2020). *El monólogo cómico: Retórica y poética de la*

*comedia de Stand-Up: Transferencias y escena*. Ediciones Universidad de Valladolid

## Filmografía

Becky, D. & Burnham, R. (Productores). (2010). *Words, Words, Words* [Especial de TV]. Comedy Central.

Becky, D. & Burnham, R. (Productores). (2013). *what.* [Especial]. Netflix. <https://www.netflix.com/>

Burnham, R. & Wehde, C. (Productores). (2021). *INSIDE* [Especial]. Netflix. <https://www.netflix.com/>

Henson, C. & Martin, D. (Productores). (2015). *Demetri Martin: Live (At the Time)*. [Especial]. Netflix. <https://www.netflix.com/>

Mussman, J. & Zolner, K. (Productores). (2016) *Make Happy* [Especial]. Netflix. <https://www.netflix.com/>

Mussman, J. & Martin, D. (Productores). (2018). *The Overthinker* [Especial de TV]. Netflix. <https://www.netflix.com/>

Turner, C. [Chris Turner] (2014). *Chris Turner – One Liner Comedian*. [Video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=Ej8EaLF382c&ab\\_channel=ChrisTurner](https://www.youtube.com/watch?v=Ej8EaLF382c&ab_channel=ChrisTurner)

## Webgrafía

Chase, N. (28 de Julio de 2023). What is a Sitcom? [Definition, Origin, and Examples]. Celtx blog. <https://blog.celtx.com/what-is-a-sitcom/>

Crockett, Z. (11 de agosto de 2019). The worst sales promotion in history. TheHustle. <https://thehustle.co/the-worst-sales-promotion-in-history>

Disney, W. (17 de Julio de 1955). *Opening of Disneyland Speech*. Recuperado de <https://disneydreamer.com/walt-disney-opening-day-speech-disneyland/#:~:text=Disneyland%20is%20your%20land.,inspiration%20to%20all%20the%20world.%E2%80%9D>

Martin, D. (2018). *A Magician's To do List*. [Imagen]. Pinterest. <https://es.pinterest.com/pin/802414858641617116/>

Martin, D. (2018). *Portrait of a short man*. [Imagen]. MSN. <https://www.msn.com/en-us/entertainment/entertainment-celebrity/40-funny-comics-by-demetri-martin-that-show-hes-as-good-at-cartoons-as-he-is-at-comedy/ar-BB1m63xZ?ocid=BingNewsVerp#fullscreen>

Merluzzi, M. (2010). *La construcción del gag y el humor en la comedia del cine clásico*. Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación. [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_articulo=6823&id\\_libro=275](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=6823&id_libro=275)

University of Ulster. (1 de Julio de 2006). *Herbert Spencer's Contributions to Behavior Analysis: A Retrospective Review of Principles of Psychology*. National Library of Medicine. <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC1592350/>

Weber, B. (26 de octubre de 2021). Mort Sahl, Whose Biting Commentary Redefined Stand-Up, Dies at 94. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2021/10/26/arts/television/mort-sahl-dead.html>

Zoglin, R. (3 de Noviembre de 2010). *Stand-Up comedy*. Britannica. <https://www.britannica.com/art/Stand-Up-comedy>