

LA "GÜE'Á" Y LA "CONCHETUMADRE": TRANSGRESIÓN LINGÜÍSTICA Y GESTUAL EN EL HUMOR CALLEJERO DE LOS ATLETAS DE LA RISA *

Lc. Karina Adriana Santos Lara
Universidad de La Frontera, Temuco, Chile
karina.santos@ufrontera.cl

Recibido el 31 de agosto de 2015
Aceptado el 12 de diciembre de 2015

Resumen

En este artículo analizaremos una rutina callejera de los humoristas chilenos *Los Atletas de La Risa* para demostrar la transgresión como significación de lo cómico a través de expresiones sexuales, escatológicas y coprolálicas utilizadas en las dimensiones lingüística y gestual. Para el análisis se utilizará la hipótesis de Eco sobre lo cómico y la regla donde se observará, en las dimensiones de Ch. Morris (morfosintáctico, semántico y pragmático), el uso de la transgresión como causa de comicidad a través de la propuesta *quínica* de Sloterdijk.

Palabras clave: Humor, transgresión lingüística y gestual, humoristas callejeros.

THE "GÜE'Á" AND "CONCHETUMADRE": LINGUISTIC AND GESTURE TRANSGRESSION IN THE STREET'S HUMOUR OF ATLETAS DE LA RISA

Abstract

This article will analyze a Chilean street comedian performance by *Los Atletas de La Risa* to demonstrate the transgression as significance of comedic through sexual, eschatological and coprolalic expressions used in linguistic and gestural dimensions. The Eco's theory about comic and rules will be used to this analysis, where we will notice, in Ch. Morris dimensions (morphosyntactic, semantic and pragmatic) the use of transgression as the cause of comedy through Sloterdijk's quinic theory.

Keywords: Humor, linguistic and gestural transgression, street comedians.

*El título se tomó de los garabatos más utilizados en la rutina de los humoristas callejeros *Los Atletas de La Risa Volver al Paseo Ahumada II* (Navea y Palma, n.d.), de igual modo se hizo con los subtítulos de este trabajo.

Como citar este artículo:

Santos Lara, K. A. (2015). "La "güe'á" y la "conchetumadre": Transgresión lingüística y gestual en el humor callejero de los *Atletas de la risa*", en *Perspectivas de la Comunicación*, Vol 8, nº 2. pp. 95-117.

1. Introducción

Preguntarnos *de qué y por qué* reímos ha sido un ejercicio transdisciplinar que no puede ser generalizado para todos los tiempos y lugares. Si bien la risa es universal, el motor que impulsa esta comicidad es particular y subjetivo, por lo tanto, este fenómeno se convierte en un complejo tema de estudios.

La vestidura lingüística usada en la comunicación popular chilena está cargada de disfraces groseros y vulgares que conducen hacia una relación socio-humorística que se caracteriza por el uso de temáticas, formas verbales y gestuales relacionadas con dimensiones sexuales, coprolálicas y escatológicas. Un ejemplo de este fenómeno comunicativo lo podemos observar en los humoristas callejeros que, en espacios públicos de diferentes comunas del país, desafían a la moral, a las buenas costumbres y por sobre todo, a la ortodoxa castellana.

El objetivo de este artículo es dar cuenta que la transgresión del lenguaje y de la gestualidad es utilizada como un recurso humorístico. Para lograrlo analizaremos la rutina de los humoristas callejeros de la ciudad de Santiago de Chile, Los Atletas de La Risa *Volver al Paseo Ahumada II* (Navea y Palma, n.d.) realizada a comienzos de la década de los '90 (cálculo estimado).

Para la selección de nuestro corpus revisamos –de manera general– los videos de *Volver al Paseo Ahumada* y pudimos observar que las rutinas realizadas durante los últimos cuatro años estaban construidas sobre el recurso cómico de la autocensura, es decir, molestar o castigar a uno de los comediantes que contara un chiste obsceno o con muchos garabatos (esto quizá sea debido a que sus rutinas, en la actualidad, ya no son elaboradas para la calle sino para eventos particulares donde hay un público que podría rechazarlos si conservaran el nivel de transgresión). De esta manera, optamos por seleccionar uno de los videos que tuviera un alto contenido transgresor y que su calidad audiovisual permitiera un análisis expedito.

Con el video ya seleccionado, pasamos a la elección de los chistes. Se revisó la rutina con apoyo de un cuadro de observación elaborado para este estudio que incluyó los tres planos de análisis del filósofo y semiótico estadounidense Charles Morris: sintáctico, semántico y pragmático (1985). Para el análisis se utilizó la

hipótesis del semiólogo italiano Umberto Eco (1996) quien propone que lo cómico estaría dado por la percepción y ruptura de lo opuesto. La perspectiva axiológica estará relacionada a la moralidad *quínica* propuesta por el alemán Peter Sloterdijk quien habla sobre una “filosofía de vida para tiempos de crisis” (Sloterdijk, 2003: 209). La expresión de un *quínico* es insolente, juega con la moralidad, ríe de ella, encarna la liberación de la propia existencia, es un ser en contraposición al *cínico* dominado por una falsa conciencia. *Quinismo* y *cinismo* “son consiguientemente polémica ‘de abajo’ o ‘de arriba’”. En ellos, el contrajuego de las culturas altas y las populares se desarrolla como el descubrimiento de paradojas en el interior de éticas altoculturales” (Sloterdijk, 2003: 328).

2. Antecedentes

En los últimos años de la Dictadura Militar chilena e inicio de la democracia, en las puertas del Banco de Chile ubicado en el centro de la capital, tres humoristas se tomaban el espacio público: Roberto Saldías (El Chino), Patricio Mejías (Pato) y Juan Carlos Donoso (El Guatón) desafiaban a la ley que no autorizaba espectáculos públicos, por lo que, cada vez que aparecía la fuerza policial tenían que correr para no ser apresados; de aquí surge su nombre Atletas de la Risa (Pérez, 2006). En la biografía del sitio oficial, señalan que ésta era una “época difícil para la vida política del país, en el que las costumbres eran muy diferentes a las actuales, no se comía en la calle y hablar más de la cuenta era mal visto y menos decir imperios” (Los Atletas de La Risa en sitio oficial).

A la fecha, tienen más de 20 DVD con rutinas como *Del hotel a la calle*, *Volver al Paseo Ahumada*, *Un temporal de Humor*, *Hagámoslo por el chico*, entre otras. Han participado de Festivales Nacionales (Festival de Dichato, 2012 y 2014) e Internacionales (de Viña, 2013) y actualmente recorren el país ya no en las calles sino, en centros de eventos, casinos y otros espectáculos donde son invitados.

Las rutinas que nos interesan son las que se realizaban en las escaleras del edificio bancario y que se encuentran registradas en sus DVD's. En cada espectáculo, los humoristas se ubicaban sobre las escaleras del banco donde siempre realizaban el mismo rito: antes de comenzar con su presentación, invitan a los transeúntes para que se incorporen sin temor, les dicen bromas a quienes se rehúsan y acogen a los que ya están instalados en una especie de arco humano que, en su mayoría, está compuesto por hombres. Comienzan con algún chiste gancho que se relacione con la calle y el público, para luego dar inicio a su repertorio de temas sexuales, homosexuales y de traiciones amorosas con la señora o la hermana del otro.

3. Metodología

Cuando nos planteamos esta investigación se pretendía seleccionar chistes concretos; sin embargo, la riqueza de la improvisación y la utilización de otros

elementos nos llevó a considerar la rutina como un todo y no como una selección desmenuzada de chistes. De esta manera, elaboramos una tabla de observación a fin de identificar las situaciones de mayor aprobación por parte del público.

Construimos una tabla de observación que permitió visualizar el grado aprobatorio según los siguientes criterios: (1) Risa total; (2) Risa parcial y (3) Sin risa. Nuestro instrumento, por lo tanto, tiene el objetivo de evaluar (en escala de 1 a 3) el nivel de risa expresada en los asistentes entorno a cada situación humorística encontrada ya sea en su calidad de chiste o de *talla*¹,

Los campos que conforman esta tabla son los siguientes: en la parte superior identificamos si correspondía a un chiste o una *talla*, el número de situación humorística y la ubicación (desde/hasta); en cuanto a las dimensiones de Morris, éstas fueron operacionalizadas de la siguiente manera: a) El plano sintáctico es donde se establecen las relaciones de los signos entre sí, lugar donde se determinan los elementos del discurso contenido y sus posibles combinaciones; observamos, especialmente, la utilización de las formas verbales en directa relación a dimensiones sexuales, coprolálicas y escatológicas. b) En el plano semántico los elementos son interpretados respecto de aquello que es referido (extensión) en relación a la organización de sus significados; observamos en este punto, la intención y el efecto transgresor en las dimensiones lingüísticas mencionadas lo que además arrojó otras temáticas abordadas de manera implícita. c) El plano pragmático se refiere a la relación de los signos con sus usuarios en aspectos relacionados a fenómenos psicológicos, biológicos y sociológicos que se presentan en dichos signos; observamos aquí la interacción de los transeúntes tanto en sus comentarios, apariciones, risas u otra intervención espontánea como medio de comprensión y aprobación de los signos utilizados; en esta dimensión evaluaremos el grado de aprobación antes mencionado. Finalmente, señalar que el cuadro de análisis incorporó la observación de la gestualidad como complemento al lenguaje verbal.

¹ *Talla*, modismo popular que se refiere a una improvisación humorística, una broma o a una salida verbal o gestual divertida que se da en una conversación.

A continuación, presentamos la tabla de selección:

Chiste	Talla	Situación Humorística N°	Video N°	Desde	Hasta
Morfosintáctico	Relata el chiste contado por los humoristas				
Gestual	Relata la gestualidad realizada para complementar el chiste.				
Pragmático	Observa en qué momento el público interactúa tanto en sus comentarios, apariciones, risas u otra intervención espontánea. Apunta el grado de aprobación del público en escala de 1 a 3.				
Semántico	Describe el o los temas que se relatan y sus posibles representaciones e implicancias sociales.				
Comentario	Espacio destinado a cualquier otra observación no considerada en el cuadro y que sea relevante para el análisis.				

Tabla 1: Elaboración propia

Los resultados arrojaron un total de 43 chistes y *tallas*. En algunos casos, su contenido era de sólo un gesto o frase corta con un alto contenido humorístico (y transgresor en algunos casos) y que se consideraron interesantes de analizar. De estas 43 situaciones humorísticas, 17 de ellas obtuvieron en el nivel pragmático de análisis, la puntuación de 1 y han sido elegidas para el presente estudio. De estos 17 chistes y *tallas*, se utilizaron seis para contextualizar el marco teórico y el resto se presentará en la sección de resultados y análisis.

4. Marco teórico

Nuestro marco teórico se ha seccionado en cuatro partes: la primera aborda la dimensión espacial del humor callejero; la segunda, conceptualiza el tipo de lenguaje utilizado y su estructura; la tercera, da cuenta de la transgresión como significación de lo cómico y; finalmente la cuarta, realiza una revisión teórica de la propuesta de Sloterdijk (2003) sobre la relación axiológica que está en juego.

4.1 “Al chileno le gusta el güeveo²”: el humor callejero en Los Atletas de La Risa

Los humoristas callejeros se enfrentan a los desafíos propios de un espectáculo en vivo y de carácter público, como por ejemplo que alguien –de forma improvisada– interfiera en una rutina. En el texto del historiador chileno Maximiliano Salinas (1998) *En el chileno el humor vive con uno*, se entrevista a uno de los humoristas callejeros del grupo Totoreto Show; el propio comediante describe *qué hacer* frente a una situación como ésta: “estai [estás] trabajando en lo mejor con una rutina bien bonita y se mete un curado. La embarra toda la rutina. Al curado para que no te embarre tenís [tienes] que agarrarlo y meterlo en el show y pa’ la palanca³ y firme.” (Salinas, 1998: 15).

La dimensión espacial de la calle, por una parte apela a lo que el filósofo francés Henri Bergson denomina la dimensión social que tiene la risa: no se podría apreciar lo cómico si estuviésemos aislados, la risa necesita de un grupo (Bergson, 2012), o como señala la filóloga española María Belén Hernández, necesita un cómplice en el receptor (Hernández, 1999: 223). Por otra parte, esta espacialidad adquiere importancia en cuanto a prescindir de las líneas editoriales tanto de medios de comunicación como de quienes los contratan para festivales u otras presentaciones privadas. La calle es un espacio público y –en ella– existe cierta libertad para expresar imitaciones grotescas y lenguajes con un alto componente de garabatos. Se vive una relación basada en el sentido del humor, en la relativización de la moralidad que, entre humoristas y transeúntes, establecen implícitamente durante las rutinas. “Llevar a la calle lo bajo, lo separado, lo privado, supone subversión.” (Sloterdijk, 2003: 181).

En cada chiste o talla, el público se adscribe a un acto voluntario de aprobación de morales sórdidas, está dispuesto a aceptar obscenidades, discriminaciones e incluso a ser involucrado en el juego cómico. Para Sigmund Freud, en todos los chistes obscenos “sucumbimos a crasos errores de juicio sobre la ‘bondad’ del

²En una de sus rutinas (Atletas de La Risa 13, 2010) Pato, uno de sus integrantes, dice: “Al chileno le gusta el güeveo porque si no, no sé en qué cresta trabajaríamos”. El güeveo en Chile, hace referencia al concepto de *güe’ón* o *weón*. La RAE, lo escribe como *huevón* y lo define como un adjetivo que describe a una persona imbécil, perezosa; sin embargo, la riqueza polisémica de este modismo, también permite una variada significación: como pronombre es denominado *gue’ón* o *gue’ona* y dependiendo del contexto puede ser un amigo, un enemigo o sinónimo de persona (por ejemplo *güe’ón tonto*, *güe’ón valiente*, *güe’ón malo*, etc.). Este modismo, también se puede convertir en verbo: *güeviar*, que hace referencia a jugar, relativizar la realidad, hacer cosas sin importancia o tomar por broma a alguien. Si el término es sustantivado quedaría como *güeveo*, haciendo referencia a una realidad o situación donde el humor es la característica principal. En otros contextos (como el nuestro) *güe’á* viene a ser sinónimo de *cualquier cosa* o de *cosa*, también para indicar algo que no se recuerda, que no se quiere decir, que se menosprecia, algo que es demasiado largo de decir o que es complicado. Finalmente, agregar que hemos optado por utilizar la “g” en vez de la “h” debido al énfasis que se le da en Chile al comienzo de esta palabra, incluso en ocasiones (sobre todo para cuando se quiere ofender a alguien) la pronunciación de la letra se mantiene por más tiempo y se enfatiza su entonación.

³*Pa’ la palanca*, modismo referido a bromear a alguien sin que éste tenga la posibilidad de zafarse de dicha broma.

chiste, en tanto en cuanto ésta depende de condiciones formales; la técnica de estos chistes es con frecuencia harto pobre y, en cambio, su éxito de risa, extraordinario.” (Freud, 2012: 121). Otra fuente de motivación en el público podría estar relacionada a la identificación con el lenguaje popular que usan los humoristas. En este aspecto, Mijaíl Bajtín (1990), analizando las expresiones en la cultura cómica popular de la Edad Media y su relación con el espacio *plaza pública*, describe una nueva forma de comunicación que se produjo al liberar las barreras de jerarquías entre personas y al eliminar algunas reglas y tabúes de la vida diaria. El resultado es que las formas de comunicación cambian completamente,

se tutean, emplean diminutivos, incluso sobrenombres a veces, usan epítetos injuriosos que adquieren un sentido afectuoso; pueden llegar a burlarse la una de la otra (si no existieran esas relaciones amistosas sólo un tercero podría ser objeto de esas burlas), palmotearse en la espalda e incluso el vientre (gesto carnavalesco por excelencia), no necesitan pulir el lenguaje ni evitar lo tabúes, por lo cual se dicen palabras y expresiones inconvenientes, etc. (Bajtín, 1990: 21).

Esta dinámica se puede observar entre los tres humoristas que dialogan, se dicen groserías como insultos permitidos, hacen gestos homosexuales entre ellos y liberan tabúes especialmente relacionados a lo sexual y la utilización de lenguajes (verbales y gestuales) obscenos.

4.2 “Yo te enseño a chiflar, tú haces la mímica y yo te chiflo por atrás”⁴: el chiste y la *talla*

La comunicación generada en las rutinas se puede observar entre los humoristas y entre ellos con el público estableciendo una relación basada en el intercambio de situaciones humorísticas que diferenciamos en dos niveles: el chiste y la *talla*. Antes de definir estos niveles, es necesario señalar que la rutina analizada cuenta con un mínimo de chistes, incluso podemos afirmar que es una sucesión de broma tras broma que acompañan, ya sea a una canción o a una conversación que se termina con algún garabato o alguna *talla* sexual.

Para definir el chiste tomaremos la idea del teórico literario alemán Kurt Spang (1986), quien lo define como una “expresión o formulación de lo cómico intelectual. Su comicidad es fruto de una desproporción o disociación [...] todas las desproporciones que puedan producirse entre valores y estructuras, convenciones y formulaciones, leyes, etc.”, el autor agrega que la estructura

⁴En la rutina, aparece esta frase en dos planos de interpretación: literal y de connotación sexual. Chiflar hace referencia a tener relaciones sexuales, por lo que *chiflar por atrás* sería tener relaciones sexuales anales. El contexto de esta *talla* será explicado en los resultados.

básica del chiste es el “choque entre una realidad y el procedimiento con el que se aborda” (Spang, 1986: 290). Para nuestro estudio, el chiste será aquel relato en el que se presenta un choque de realidades y que es relatado como historia, como una unidad de sentido donde los comediantes se preparan para contar. La *talla*, en cambio, viene a ser una variante del chiste. Ésta se caracteriza por ser o parecer una improvisación que está directamente relacionada al contexto en el que se presenta. Para precisar, se basa y utiliza ese marco referencial con el fin de otorgar una significación humorística; sin embargo, su fin es romperlo, ridiculizarlo y relativizarlo utilizando los mismos recursos retóricos que un chiste (juegos de palabras, hipérbolos, ironías, etc.). La *talla* puede ir dirigida a alguien en particular o bien ridiculizar una situación social. En Chile, esta expresión es usada también como *echar la talla* que se refiere a juntarse a conversar en un tono distendido donde todos están dispuestos tanto a reír como a colaborar con *tallas* en la conversación.

Para ejemplificar la *talla*, observamos en la rutina, que uno de los humoristas le pasa la guitarra a otro y luego se quita el cordel que la sostiene y lo entrega diciendo –no se va a enganchar la *pichulita* [pene] ahí con el colgador– el otro responde –la misma *güe’á* me dijo tu señora anoche...– y el tercer humorista dice desde atrás del escenario –y se le enganchó– (Navea y Palma, n.d.: 00 09’ 48”). Todo esto en un tono de improvisación, de humor situacional donde el público decodifica lo humorístico y aplaude mientras ríe con efervescencia.

En una revisión crítica de la obra *Linguistics theories of humor* del teórico del humor Salvatore Attardo (1994), la lingüista de la Universidad de Cádiz, María Torres Sánchez (1997), presenta una diferenciación entre el chiste referencial y verbal, donde se puede observar que este último, está basado en su realización fonológica; no obstante, agrega que se “podrían establecer muchas otras tipologías a partir de las dimensiones estructurales, culturales y sociológicas que presentan los chistes” (Sánchez, 1997: 438), lo que posicionaría a la *talla* como una tipología (o categoría) del humor verbal.

El lingüista y gramático español Ángel López García (2008) propone una distinción entre el humor verbal y la chocarrería (chistes escatológicos y chistes obscenos); a través del cuadro semántico greimasiano, concluye que, en la vida real de la lengua, un chiste puede estar más o menos cerca de la chocarrería, es decir “puede deslizarse hacia el otro polo en el eje de los contrarios, pero nunca rebasar el punto medio. En cambio, en el sistema textual el chiste se opone a la chocarrería y presupone la no chocarrería” (López, 2008: 244). El autor agrega que un recurso verbal humorístico supone siempre el predominio de uno de estos dos polos, el cual prevalece uno por sobre el otro. Para nuestro estudio la separación de uno con el otro no tiene mayor importancia, sino que consideramos ambas expresiones (el humor verbal y la *talla*) como expresiones humorísticas de igual valor semántico y pragmático para el efecto de comicidad. En este último nivel de análisis, el proceso de interpretación humorística en el humor verbal, se convierte en un fenómeno psicológico o lo que Attardo llama la “teoría del procesamiento

de los chistes" (Attardo en Sánchez, 1997: 440) donde se hace una crítica hacia las teorías de la comunicación que intentan analizar la interpretación humorística desde teorías lineales y estructuralistas; sin embargo, para la autora, Attardo excluye esta teoría de la lingüística y la margina a una observación exclusiva de la psicología (Sánchez, 1997: 440).

Las categorías de chiste verbal y *talla* que estamos analizando, suponen dos medios de expresión: el lenguaje verbal y el no verbal. En ambas, la utilización de garabatos o movimientos obscenos, son el componente esencial. Para la primera, volvemos al concepto de Bajtín con el *lenguaje familiar* que

se convirtió en cierto modo en receptáculo donde se acumularon las expresiones verbales prohibidas y eliminadas de la comunicación oficial. A pesar de su heterogeneidad originaria, estas palabras asimilaron la cosmovisión carnavalesca, modificaron sus antiguas funciones, adquirieron un tono cómico general [...]" (Bajtín, 1990: 22).

La teoría de la cultura cómica popular de Bajtín (1990) está basada en una mirada estética a la que denomina *realismo grotesco*. Esta expresión propia del carnaval medieval se refiere al conjunto de representaciones que pertenecen a la vida material y corporal que está unido a los aspectos vitales de la vida, en este escenario se unifica la naturaleza humana en su aspecto terrenal y corporal (Bajtín, 1990: 28). El humor carnavalesco es un humor festivo, patrimonio del pueblo: "[...] el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es *ambivalente*: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez" (Bajtín, 1990:17). En los atletas de la risa, no se observa la comunicación popular entre los participantes, el público y los humoristas, sino que este proceso comunicativo interpersonal se da de manera exclusiva entre los humoristas.

Uno de los tipos de chistes que analiza Freud es el tendencioso que se opone al inocente. El chiste tendencioso será "*hostil* (destinado a la agresión, la sátira o la defensa) o bien *obsceno* (destinado a mostrarnos una desnudez)" (Freud, 2012: 114). Este último –también es conocido como "dicho verde"– expresa una intención sexual hacia una persona determinada, vendría a ser un "desnudamiento de la persona de diferente sexo a la cual va dirigido. Con sus palabras obscenas obliga a la persona atacada a representarse la parte del cuerpo o el acto a que las mismas corresponden" (Freud, 2012: 115). Freud señala que ambos tipos también pueden estar expresados en una misma situación. Para ejemplificar esta idea podemos ver que en Los Atletas de La Risa que durante toda la rutina hay una persona del público que lo caracterizan como feo; le hacen *tallas* para denostarlo. En un momento lo invitan a cantar; cuando comienza, sólo alcanza a cantar tres palabras de la canción y simulando una patada en la espalda, le dicen: "sale *pa'llá* [para allá] feo *culia'o*" (Navea y Palma, n.d.).

En cuanto a la gestualidad como recurso humorístico, la observaremos desde una perspectiva aristotélica como imitación de las acciones humanas, que no es igual al original pero que sí lo representa (Aristóteles, 1982). Esta idea de imitación en Aristóteles, es referida a lo feo y el defecto, a representar a través de la imitación, estas condiciones humanas.

Desde un punto de vista semiótico, el lingüista estadounidense Thomas Sebeok explica que la gestualidad se entenderá como un signo icónico que conlleva una similitud topológica entre un significante y su denotado

La noción de ícono –que ha sido últimamente relacionada con el proceso platónico de mimesis y que más tarde Aristóteles amplió desde ser una representación fundamentalmente visual hasta abarcar toda la experiencia cognitiva y epistemológica– ha estado sujeta a numerosos análisis en algunas de sus variedades y manifestaciones (Sebeok, 1996:44).

También se puede considerar al momento de observar la gestualidad, el punto de vista de la comunicación no verbal planteada por el lingüista español Sebastián Serrano (1992) que considera entre sus tres clases de movimientos, los gestuales. El gesto es un complemento del lenguaje verbal y un ritual de preservación de las relaciones sociales (Serrano, 1992). En las rutinas de los humoristas que estamos analizando se puede observar que la gestualidad cumple con esta función de apoyo, pero desde una lógica del discurso humorístico ya que, en ocasiones, más allá de complementar y afirmar lo dicho, está realizando un acto incongruente semánticamente e indica todo lo contrario.

Serrano (1992) señala que es difícil establecer una gramática de la gestualidad, ya que en cada situación, contexto y cultura, los códigos del lenguaje no verbal, tienen sus características propias. Ejemplifica que en su cultura “no está bien visto tocar a los demás excepto en los casos de intimidad. Sólo podemos tocar a los miembros de la familia y a los amigos o amigas más íntimos. Incluso que se toquen los hombres entre sí, aun tratándose de amigos, está mal visto.” (Serrano, 1992: 87-88). El humor busca provocar lo “mal visto”, exagera la gestualidad y exagera los códigos culturales de comportamiento. Los humoristas a lo largo de su rutina, utilizan la gestualidad para acompañar canciones, utilizando gestos que indican actos homosexuales.

4.3 “¡Chúpalo!⁵”: La transgresión como significación de lo cómico

La interpretación subjetiva de lo cómico ha sido expresada de diversas maneras, así observamos –por ejemplo– en la Grecia clásica que lo feo y deforme, eran la

⁵*Chúpalo*, en el lenguaje popular, es sinónimo de felación. Dependiendo del sobrenombre que se le dé a los órganos genitales, es su terminación (*la* o *lo*), también se le dice *chúpamelo* o *chúpamela*. La connotación que tiene este término es de menosprecio hacia quien es invitado a esta aventura sexual. Normalmente, este modismo es utilizado como recurso para denostar a alguien a través del gesto de enviar a la persona a un lugar bajo, ésta debe ponerse de rodillas frente al otro para darle placer. Durante la rutina analizada, esta expresión aparece de manera frecuente.

causa de comicidad: enanos, jorobados y cojos detonaban las máximas carcajadas de un público sediento de burla y menosprecio. Aristóteles, explica en la Poética, que la risa surgía al ver imitaciones de hombres o figuras humanas risibles o ridículas caracterizándolas como feas y defectuosas (Aristóteles, 1892:67). Esta idea se mantiene y profundiza con Bergson quien propone la siguiente ley: "Puede resultar cómica toda deformidad que podría ser remedada por una persona que careciera de toda deformidad" (Bergson, 2008:25). El autor atribuye, además, que lo cómico se encontraría en "todo incidente que llama nuestra atención sobre algo físico de una persona cuando lo moral es lo importante" (Bergson, 2008:43), es decir que cuando estamos frente a situaciones moralmente importantes y una situación física aparece en la escena, surge la risa. El autor ejemplifica esta idea con la risa que surge cuando un orador está en su discurso y en el momento más patético de él, le sale inoportunamente un estornudo (Bergson, 2008). Este ejemplo, en nuestra actualidad, no tiene nada de gracioso porque los acuerdos morales se han transformado y hoy nos reíríamos de, por ejemplo, si se le escapara una expresión física intestinal (pedo).

Esta percepción de lo cómico que teoriza Bergson, la podríamos relacionar con la caída que tuvo el expresidente de Chile Sebastián Piñera en una visita a la demolición de viviendas en la comuna de Puente Alto de Santiago en agosto del año 2013. Él, vestido de mandatario, de máxima autoridad, en una situación moralmente importante como lo es una visita oficial junto al Ministro de Vivienda, sucede este "incidente físico" de caer. Para este ejemplo, la risa no sólo estaría en la caída inesperada, sino además (y por sobre todo), en el desplome de la autoridad, donde la figura del poder baja al plano terrenal, baja del sillón presidencial y cae al lugar donde residen los ciudadanos. Mientras más alto esté la figura del poderoso, más fuerte y risible será su caída.

El español estudioso del humor, José Antonio Llera (2003), elabora una división de las teorías que explican la comicidad agrupándolas en tres: el sujeto que ríe (teorías de la superioridad, teorías psicoanalíticas y teorías estéticas), el sujeto que ríe en su contexto (teorías antropológicas y sociológicas) y el sujeto risible (teoría de la incongruencia semántica). En el segundo grupo, explica la idea que plantea Freud sobre la risa "como fuente de resistencia frente al superyó o cualquier agente represivo", lo que vendría a indicar que el humor cumple una "función crítico-catártica" (Llera, 2003:622).

Para Freud, algunos chistes (los tendenciosos) "corren peligro de tropezar con personas para las que sea desagradable escucharlos" (Freud, 2012:105), es decir, que han transgredido ciertas fronteras axiológicas que para unos no da risa y, para otros, surge la carcajada en cuanto se toma consciencia del que se está en un juego rupturista. Llera señala que el chiste tendencioso representa la "rebelión del individuo contra la censura social y la razón. Como fuente de resistencia frente al superyó o cualquier agente represivo, el humor desarrolla una importante función crítico-catártica" (Llera, 2003: 622). La rutina en su totalidad puede ser observada desde esta teoría psicoanalítica, el público ríe cada vez que los humoristas utilizan

garabatos, señalan sinónimos populares de los genitales, describen situaciones escatológicas o sexualmente tabúes. La risa del transeúnte busca esta liberación de la cesura social-moral-religiosa; reconoce en esas expresiones, una moralidad diferente o como lo señala Llera "el humor también puede ser utilizado para fortalecer sistemas de valores inmorales, e incluso deleznable" (Llera, 2003:624). ¿Podría ser este humor callejero un sistema valórico subversivo?

La propuesta de Eco (1996) se afirma en la siguiente hipótesis: "existe un artificio retórico, que concierne a las figuras del pensamiento, por lo cual dada una disposición social o intertextual ya conocida por la audiencia, muestra su variación sin por ello hacerla discursivamente explícita" (Eco 1996:282), es decir que habría en las situaciones cómicas una regla subyacente que, a diferencia de la tragedia, es una regla que se asume, acepta y reconoce en el silencio de la interpretación. Para Eco el problema no está sólo en la transgresión de la regla, sino en la pregunta "¿Cuál es nuestro conocimiento de la regla violada?" (Eco, 1996:280). Lo que propone Eco es entonces un recorrido por la antropología cultural de las sociedades, de los cimientos ideológicos que la conforman: "todos deben saberlo, pero nadie debe decirlo" (Eco, 1996:282).

Respecto de las reglas que lo cómico transgrede, vienen a ser aquellas disposiciones comunes, es decir "las reglas pragmáticas de interacción simbólica, que el cuerpo social debe considerar como dadas" (Eco, 1996:282). Las reglas están aceptadas e identificadas por un grupo social que las afirma y actualiza; luego este mismo grupo es quien se enfrenta al juego y relativización de aquellas reglas generando el goce cómico.

En otro artículo Eco (1984) señala que la comedia y el carnaval no son modelos de auténticas transgresiones: por el contrario, representan ejemplos extremos del refuerzo de la ley. Nos recuerdan la existencia de la regla (Eco, 1984: 6). Eco hace la diferencia entre el carnaval y el humor como filosofía de vida, donde esta última, no nos lleva más allá de nuestros límites, sino que nos muestra cuáles son: "el humor no nos promete liberación: por el contrario, nos advierte de la imposibilidad de una liberación global, recordándonos la presencia de una ley a la que ya no hay razón para obedecer. De esta forma socava la ley." (Eco, 1984: 8). El humor desde esta perspectiva, es una relativización retórica de la realidad, una posibilidad de jugar con ella y con las posibilidades de transgresión. De alguna manera, esta postura tiene relación con la realidad del humor en la calle, porque si bien los humoristas imitan gestos obscenos, no los hacen en la realidad, sino que insinúan una violación a la moral en un acto comunicativo humorístico y no pornográfico. Lo podemos observar en un chiste donde dos personajes, Lucho y María se van a casar, pero ella aún no conoce el aparato reproductor de su futuro marido, entonces el chiste relata cómo es que María va conociendo poco a poco el aparato reproductor masculino (Navea y Palma, n.d.: 00 58' 36"). En ningún momento se muestra algo que no sean imitaciones o insinuaciones.

Por otro lado, Hernández (1999) propone que la transgresión existe "según la intención y la intensidad del contraste con respecto al pensamiento lógico

oficial", produciendo de esta manera una mayor o menor *desacralización* de las normas establecidas. La autora señala que existen formas transgresivas legalizadas, que éstas pueden incluso colaborar en la consolidación de una ley y, en otros casos, son expresiones anárquicas y revolucionarias (Hutcheon, en Hernández, 1999). Las formas de expresión del cómico "son en mayor o menor medida subversivas, bien porque expresan el sentir popular contra un poder dominante o las transformaciones de un sistema en evolución o en crisis." (Hernández, 1999: 224). Los códigos utilizados por los cómicos poseen una fuerza transgresora expresada en su "capacidad para penetrar y deformar cualquier categoría genérica, alterando los rasgos pertinentes de sus lenguajes respectivos y las estructuras ideológicas de sus personajes." (Hernández, 1999: 225-226). En este sentido, el proceso de codificación afectaría no sólo a la norma lingüística sino también a la lógica de discurso que el humorista construye a partir de una realidad invertida o alterada provocando una interpretación torcida entre la lógica establecida y la subversiva.

Finalmente agregar que, estos actos transgresores lo son porque –de cierta forma– las filosofías moralistas (y en gran parte el cristianismo) han sido el gran enemigo del cuerpo por dos razones que tomamos de Sloterdijk:

en primer lugar, se han dado intentos dignos de 'cristianizar' el cuerpo, e incluso la unión sexual, para de esta manera atraerlo al lado de lo 'bueno'; en segundo lugar, porque evidentemente existe una antigua tradición de doble moral cínica, en la que destacan especialmente los clérigos que, con palabras de Hinrich Heine, beben vino secretamente, y públicamente predicán el agua. (Sloterdijk, 2003: 384-385).

Así entonces nuestros ojos ven que el sexo (oral especialmente) es un acto inmoral y se aleja del lado bueno de la vida, de aquel lado decente y prudente (irónicamente hablando).

4.4 "¿Tiene el Diario? –Sí, ¿cuál quiere? –Cualquiera, es que estoy que me cago": Quínico y cínico

La transgresión existe en la medida que exista una moral que transgredir, es decir que "una persona educada no ríe ante la procacidad grosera, sino que se avergüenza o la encuentra repugnante." (Freud, 2012: 121) mientras que el transgresor ríe de esta situación "mal educada". La frase "cualquiera, es que estoy que me cago" (Navea y Palma, n.d.), se relaciona con lo que Sloterdijk llama "relación perturbada con la propia mierda" (Sloterdijk, 2003: 242), una relación tabú. La moral es de idea fija y plantea cómo tendríamos que ser nosotros y el mundo y como no tendríamos que ser.

Sloterdijk afirma que “la vida no se puede comprender con morales y que con explicaciones morales no se puede racionalizar. Por eso, se llama moralista aquel hombre que pone en duda la capacidad humana de comportamiento moral” (Sloterdijk, 2003: 443). Esta dimensión axiológica es el lugar donde se desarrolla la filosofía de Sloterdijk de lo *cínico* y lo *quínico*. La primera es la *falsa conciencia*, es la conciencia infeliz que, conociendo la verdad de sí mismo, continúa actuando de la misma manera. Actualmente “la autoinhibición es el síntoma que quizá caracteriza mejor la restante inteligencia ‘crítica’ en la cansada columna de la ilustración. Allí donde hay moralismo, domina necesariamente el susto, como espíritu del autorrechazo” (Sloterdijk, 2003: 211). Los campos de batalla entre moralismo y amoralismo están visiblemente invertidos:

el primero exige el clima de la negatividad aunque está muy bien pensado; el segundo, aunque se haga pasar por severo, irreflexivo o perverso, eleva enormemente la moral. Y este buen humor amoral es el que a nosotros, en cuanto ilustrados, nos debe llevar al terreno precristiano, al quínico. Hemos llegado tan lejos que la felicidad nos parece políticamente indecente. (Sloterdijk, 2003: 211-212).

De alguna manera, como señala Hernández (1999), el pensamiento del cómico ha sido desvalorizado porque están unidos a los ámbitos más bajos del hombre. (Hernández, 1999: 220).

La segunda dimensión de Sloterdijk (2003), *quínica*, es la que podemos relacionar con el humor en Los Atletas de La Risa en relación con su propuesta transgresora de estar en un espacio público riendo de obscenidades, de la moral y proponiendo un discurso grotesco, donde lo bajo e indecente es la nueva propuesta valórica de la calle. Sloterdijk (2003), le llama “filosofía de vida para tiempos de crisis” (Sloterdijk, 2003:209), puesto que el *quínico* gracias a su relación honesta con su corporalidad y moralidad, puede sobrevivir y resistir: “existencia en la resistencia, en la carcajada, en la oposición, en la apelación a toda la naturaleza y a la vida entera; empieza como ‘individualismo’ plebeyo, pantomímico, desgarrado, preparado para la lucha” (Sloterdijk, 2003: 328).

El *quínico* de Sloterdijk (2003) es insolente por principio, pero es una insolencia relacionada a lo valiente, a lo atrevido y capaz de hacer y decir cualquier cosa, devela a través de la sátira los límites morales. Con el filósofo griego Diógenes se inaugura en la filosofía europea, la resistencia en contra del discurso establecido del saber (dialógico y monológico), advierte “abstracciones idealistas y la insipidez esquizoide de un pensar cerebralizado. De esta manera, él, el último sofista arcaico y el primero en la tradición de la resistencia satírica, crea una ilustración grosera.” (Sloterdijk, 2003: 177). El sentido de la insolencia es develar lo que de forma hipócrita se vive o dice, ser desvergonzado para decir la verdad.

El *quinismo* y *cinismo* son polémica de lo que está “abajo” o “arriba”; en ellos, está el juego de las culturas altas y las populares;

el idealismo que justifica los ordenamientos sociales y cósmicos, las ideas están arriba y la luz de la atención se fija en ellos; la materia está abajo, como mero destello de la idea, pura sombra, una mancha. [...] Lo inferior excluido va al mercado y reta demostrativamente a lo superior: ¡Excremento, orina, esperma! ‘Vegetar’ como un perro, pero vivir, reír y dar la impresión de que tras todo esto no hay confusión, sino una reflexión clara. (Sloterdijk, 2003: 180).

5. Presentación y análisis de resultados

Analizamos la transgresión en un total de once chistes y *tallas* que utilizan lenguajes y gestos relativos a temáticas sexuales, coprolálicas y escatológicas. Utilizando la tabla de observación construida para este estudio, podemos afirmar que el público reconoce y acepta el efecto cómico de estos lenguajes. Partiendo de esta base, nos preguntamos si existe dicha transgresión o parafraseando a Eco (1996) ¿cuáles serían esas reglas que se están transgrediendo?

Agrupamos nuestros resultados según las categorías referidas a lo sexual, coprolálico y escatológico. Cada frase dicha está compuesta por, al menos, un garabato o algún comentario sexual; sin embargo, hemos seleccionado los ejemplos en los que se evidencia un énfasis en las temáticas estudiadas.

Por último, señalar que –de esta selección– sólo dos situaciones cómicas tienen la estructura narrativa de un chiste (el sexto ejemplo de la categoría sexual y el último de la categoría escatológica), el resto pertenece al nivel de *talla*. Incluso se puede observar que en dos ocasiones, los humoristas se invitan entre ellos a contar un chiste haciendo parecer que todo lo que han hecho hasta ese momento pertenece a otro plano de la realidad humorística. Es importante mencionar en este punto que, a diferencia de la escritura de un chiste, la *talla* es más compleja de escribir y menos divertida de leer. Los elementos utilizados son variados y van sucediéndose en temporalidades simultáneas, sobre todo porque hay tres personas en escena.

5.1 Categoría de lo sexual

La relación Bajtíniana de abajo y arriba, se encuentra en cada uno de los chistes. El humor de Los Atletas de La Risa, vive en *lo bajo*, en lo carnal, sexual, en lo escatológico, en las vergüenzas sociales. La regla o *lo alto* está implícito, escondido, está sosteniendo al lenguaje grotesco. Durante la totalidad de la rutina, se confrontan el valor contra el antivalor, lo moral contra lo inmoral. La

tensión constante entre ambos niveles es transgredida con elementos cómicos simples, terrenales y corporales que pueden llegar a sonrojar y avergonzar a los más educados.

Revisemos el primer ejemplo: uno de los humoristas le pide a un espectador ubicado al final del público, que le facilite el diario que tiene en la mano. Comienza a circular de mano en mano por entre los demás espectadores y el humorista dice: "haga correr el diario por favor... Córramelo, córramelo... Con las dos manos por favor." (Navea y Palma, n.d.: 01 25' 12"). Como habíamos señalado en líneas anteriores, en un contexto sexualizado las terminaciones *lo* y *la* se asocian a los órganos sexuales y, en este caso, a la solicitud de una masturbación que está implícita en el concepto "córramelo" debido a que, en el lenguaje popular, un sinónimo de esta práctica sexual autónoma es *correr(se) la paja*.

Veamos el segundo ejemplo: uno de los humoristas estaba contando un chiste acompañado de un espectador. Repentinamente, ambos caen desde el escenario y desaparecen entre el público. De inmediato, el humorista se pone de pie y en cuanto llega al escenario mira hacia abajo y le dice a una mujer: "señora, entrégueme la pichula del hocico por favor..." (Navea y Palma, n.d.: 01 23' 02"). Una *talla de grueso calibre*, es decir, sin censura, sin dobles discursos ni ironías, directa y transgresora. Rompe la intimidad de lo sexual, muestra a una mujer –supuestamente– necesitada y deseosa del órgano sexual masculino. Sin embargo, reconocemos a partir de nuestro imaginario socio-cultural construido sobre la base de normas que culpan las libertades sexuales, que desear una felación, sobre todo en esa época, es un comportamiento irreverente que rompe con las reglas morales de una dama.

Un tercer ejemplo viene a ser una imitación realizada al cantante José Feliciano. Se encuentra todo el grupo en escena: mientras el Guatón imita el canto del tema *Ángela*, Pato dice: "para todos los sordomudos..." (Navea y Palma, n.d.). Éste último comienza a realizar gestos que tienen poca relación con lo que está diciendo la letra; gesticula con las manos, exageradas groserías relativas a los aparatos reproductores y a las relaciones sexuales. Observamos una disociación semántica entre lo amoroso y lo obsceno que pareciera ser improvisada. La canción sólo es una excusa para transgredir una situación romántica a través de esta parodia de gestos simples de hacer, pero de aprobación rápida y segura (como diría Freud).

En el cuarto ejemplo vemos que Pato pide una canción lenta e invita a una mujer del público a participar. Comienza la canción y el humorista simula una intimidad sexual: toma sus manos y las dirige hacia él acercándolas a sus partes erógenas. Mientras, los otros dos humoristas cantan una canción cuya letra dice: "abrázame, apriétame, acaríciame y..." En esta parte debiera decir "y bésame", pero Pato dice "¡Y chúpalo!" al tiempo que acerca la cabeza de la mujer en dirección al cierre de su pantalón (Navea y Palma, n.d.: 53' 20"). A este gesto, en el lenguaje popular se le denomina *mamón* (de mamar) y representaría –para el caso– hacerle

sexo oral a un hombre. Si bien estamos en presencia de una *talla* que viola el derecho de una mujer a la libre elección, que es sometida a una felación, el gesto que los humoristas hacen, busca precisamente la ruptura de esta norma de comportamiento. Los humoristas saben que no lo deben hacer y queda demostrado con los gestos que Pato hace luego de esta *talla*.

En un quinto ejemplo, tenemos al grupo de humoristas en pleno cantando el tema *No meta la mano* del grupo chileno Pachuco y La Cubanacan. Chino y El Guatón tocan la guitarra y cantan, mientras Pato hace el rol de rupturista. Comienza la canción diciendo: "Hay no meta la mano..." y todas las veces que se dice esta frase, Pato canta a modo de coro: "en los cocos [testículos]". Luego la canción sigue hasta la estrofa que dice: "Porque yo tenía..." y Pato agrega –"la pichula [pene] muy chica"– donde debiera decir "la mano muy fría". Al final, en la canción se repite varias veces la frase "¡Otra vez!" y cada vez que es pronunciada, Pato simula poner cada una de sus manos en los genitales de sus compañeros mientras gesticula movimientos afeminados hasta que, en el remate de la canción, realmente toma los genitales y queda con ellos en sus manos durante unos segundos (Navea y Palma, n.d.: 00 07' 16"). Sucedido esto, de inmediato arranca de los humoristas afectados evitando represalias. En esta época (años noventa), estaba bien mirado reír de los comportamientos homosexuales por lo que, chistes con este contenido, dan cuenta que lo correcto es ser heterosexual y que todo lo erótico no puede ocurrir entre personas del mismo género, sobre todo entre hombres.

El sexto ejemplo es una secuencia de chistes cortos referidos al *régimen de* (también conocida como la *dieta de*). La lógica o estructura de este tipo de chistes consiste en que cada uno de los consejos elaborados debe finalizar con una invitación a efectuar actos sexuales. En esta rutina de chistes, cada uno hace una recomendación entre las que destacamos: (el régimen del...) "membrillo, lo chupo hasta sacarle brillo"; "del higo, me lo *chupai* [chupas] y te lo digo"; "de la manzana, me lo va a chupar tu hermana"; "vinagre, me lo chupa mi comadre"; "ajo, me lo chupa el *güeón* de allá abajo" mientras indica a alguien del público (Navea y Palma, n.d.: 00 56' 23"). Todos estos chistes suponen un juego de libertades sexuales, de desinhibición que no existe en el chileno de los '90.

En el último ejemplo seleccionado para esta categoría, vemos que el grupo de humoristas hace una parodia al Festival de la Canción de Viña del Mar. Quien hace de animador dice: "Les presentamos a un nuevo cantante. Le dicen El Niño y tiene pelo en la raja, pero le dicen El Niño igual; les mete la mano en la raja a las bailarinas, pero es El Niño. Con ustedes... ¡Rafael!". En esta secuencia los humoristas que realizan la parodia, ejecutan dos acciones: uno toca la guitarra y canta, mientras el otro se dedica a realizar movimientos exageradamente femeninos. Cuando la canción llega al coro dice: "toco madera" entonces el que está bailando pone su mano y aprieta los genitales del cantante (Navea y Palma, n.d.: 00 48' 36"). Al igual que en el quinto ejemplo, observamos este juego de homosexuales y de transgresiones eróticas.

Todos los ejemplos estudiados hacen algún tipo de alusión fálica, ya sea expresada desde una postura heterosexual como homosexual. En un escenario callejero, las libertades lingüísticas y gestuales están sujetas a la aprobación del público, al criterio valórico de quienes transitan y están dispuestos a interpretar este tipo de comicidad.

5.2 Categoría de lo coprolático

El ejemplo que hemos seleccionado para esta categoría es el canto de un vals peruano que canta el grupo de humoristas. El Chino es quien canta y toca la guitarra mientras los otros dos intentan acompañarlo; sin embargo, no lo pueden hacer debido a que el guitarrista –llegado el momento del coro– acelera la velocidad de la canción haciéndola impronunciable. Esta situación hace que uno de ellos se enoje y comience una balacera de improperios y groserías entre ellos, utilizando palabras como: *conchetumadre*, *chuchetumadre* (sinónimo de *conchetumadre*), feo *culia’o* (para este contexto es una ofensa con tintes homófobos y significa que un hombre es penetrado por otro), *güeón* y diversas combinaciones entre estas groserías (Navea y Palma, n.d.: 00 27’ 39”). Mientras más fuertes las groserías, más la risa en el público. Aquí las reglas tanto del lenguaje como las referidas a interacciones sociales son burladas, casi no hay palabras enciclopédicas, sólo modismos groseros que, para el contexto, se convierten en cómicos por sobre ofensivos.

5.3 Categoría de lo escatológico

El primer ejemplo escatológico que presentamos es el siguiente: uno de los humoristas le cuenta a otro que no sabe chiflar y le pide que le enseñe. Acuerdan que, mientras el que no sabe relata situaciones en las que se requiera de un chiflido, el otro irá haciendo el sonido. Al finalizar, relatan una situación donde se requería de una mejor compostura, entonces el humorista gesticula el chiflido y, en vez de hacer el sonido de chiflar, hace el de una ventosidad intestinal (Navea y Palma, n.d.: 01 06’ 45”). Este acto inesperado e inapropiado para la situación, oculta la regla de la compostura, del buen comportamiento social que es reconocido por la explosión de carcajadas eufóricas de un público que está liberando la opresión constante que acarrea el cumplimiento de los buenos modales.

El segundo ejemplo para esta categoría es el siguiente: dos de los humoristas cantan una canción mientras el tercero baila como si fuera mujer o una ridiculización del homosexual. En uno de los gestos de su baile, toma un vaso desechable que estaba detrás del escenario y simula orinar, luego se acerca al muchacho “feo” (que fue descrito en el apartado 3.2) obligándolo a beber la supuesta orina que había en el interior; regresa a la escena de la canción y continúa con sus movimientos simulando relaciones sexuales entre hombres

especialmente imitando posturas receptivas del órgano sexual masculino (Navea y Palma, n.d.: 00 10' 09"). Si bien aquí estamos en presencia de varias alteraciones a la norma como la burla por una condición física estereotipada o el sometimiento del más débil, el acto de la orina es el momento en que el público rebosa en risotadas por lo que podemos decir que la comicidad está en nuestras basuras corporales, en lo último que emerge de nosotros, en eso que no queremos, que desechamos por inservible.

Esta relación entre lo alto y lo bajo, especialmente en las expresiones humorísticas de Los Atletas de La Risa, lo observamos desde la óptica Bajtíniana en el *realismo grotesco*: "lo 'alto' y lo 'bajo' poseen allí un sentido rigurosamente topográfico. Lo 'alto' es el cielo y lo 'bajo' es la tierra. [...] En su faz *corporal*, que no está nunca separada estrictamente de su faz cósmica, lo alto está representado por el rostro (la cabeza); y lo bajo por los órganos genitales, el vientre y el trasero." (Bajtín, 1990: 25).

Para cerrar nuestro capítulo de resultados y esta categoría, presentamos el chiste relatado por uno de los humoristas:

"Estaba una mujer con su esposo dele que dele [mientras gesticula movimientos pélvicos de sexo anal], entonces la mujer le dice -mi amor tírate un *peito* [pedo]. ¿Y para qué quieres que me tire un *peo* [pedo]? Y ella le responde -¡Es que no aguanto tu olor a pata *conchetumadre!*-" (Navea y Palma, n.d.: 01 12' 00").

6. Conclusiones

6.1 El juego de la transgresión moral-antimoral, la idea de arriba-abajo (Sloterdijk, 2003) o de lo alto-bajo (Bajtín, 1990), responden a una dimensión ontológica del humor que de forma indirecta ha sido estudiada por estos autores. Desde los estudios del humor se requiere una profundización más rigurosa. La transgresividad nos demuestra cuáles son nuestros propios límites, nos muestra la frontera del humorismo que va en directa proporción con nuestra moralidad. Habría una correlación entre represión-transgresión: mientras más represión moral exista, más transgresión habrá. Si la masturbación fuera aceptada como una actividad normal de nuestro cotidiano; si la homosexualidad no fuera tema; si la fidelidad fuese en primer lugar con los deseos de uno y luego con la relación monogámica; si ver u oler nuestras basuras corporales fuera normal, entonces no serían tema de comicidad. Lo mismo sucede con ciertos chistes o adulaciones obscenas de un hombre a una mujer, si ésta no se espantara, no se ofendiera con lo que están diciendo de ella, entonces las expectativas de provocación en el hombre, decaerían, puesto que su placer está en esa transgresión hacia la mujer. Si nos vamos a otros escenarios humorísticos, por ejemplo los satíricos, como hipótesis podemos señalar que existiría una mayor producción

humorística cuando los gobiernos o políticas de Estado son estrictas, autoritarias o existe un número mayor de opositores que se sienten violentados y vulnerados en sus derechos.

6.2 La ruptura de la regla podría suponer, sólo si es reiterativa, la construcción de una regla nueva. Si bien Eco señala que la regla viene a ser validada a través de la relativización de la misma, esto sucede cuando los chistes o temáticas de las *tallas* sólo se dan en una ocasión; sin embargo, creemos que, si la reiteración es continua en el tiempo y en diversas situaciones, bien podría ser capaz de construir un imaginario social una nueva regla que viene a formar una nueva moral común y así convertirse en la base, en la regla de las recientes comiidades (transgresiones de esa regla).

6.3 Nos preguntamos si la transgresión está en los humoristas y su público o es una visión sesgada desde la vereda del frente, es decir que posiblemente ellos no reconozcan estar en un juego de transgresiones, sino en una validación de sus realidades. En este mismo aspecto, todo el estudio que hemos realizado es una mera suposición de las significaciones que el público tiene, es decir, en ningún momento se les ha preguntado a los asistentes de esa rutina, cuál fue la motivación de sus risas, aquella causa cómica. Asumimos (y nos permitimos la libertad de suponer) de manera arbitraria, que se establece presente un juego de transgresión axiológica que se expresa en el lenguaje y temáticas aprobadas en la risa de los transeúntes.

6.4 Podría llamar la atención que la rutina por completo está construida sobre la base de las categorías estudiadas (sexuales, coprolálicas y escatológicas). Si bien este estudio no busca conocer cuáles son las causas ni los *por qué*, al comienzo del artículo señalamos que los propios humoristas reconocen que en esa época (cuando se filmó la rutina estudiada) había represión por parte del gobierno y de la sociedad. Esto demuestra que la cultura chilena de ese tiempo estaba convaleciente de una represión dictatorial y en extremo conservadora. Las secuelas moralistas que –para ser honestos– aún se mantienen, pero en menor grado, profundizaron ideologías básicas e insustanciales. Pues entonces si el indicador de las represiones morales fuera la violación de las mismas, con la rutina estudiada, evidenciaríamos nuestro total y absoluto conservadurismo.

Y para terminar, cito a Sloterdijk: “Muy rara vez se pone en claro el factor subversivo en nuestra sociedad: un mundo en sombra, lleno de insolencias secretas y realismos de toda especie, lleno de resistencias, descargas, intrigas y sentido para las propias ventajas. La normalidad está compuesta en su mitad por microscópicas desviaciones de las normas. Este campo del capricho, del pequeño

arte de la vida y de la moral negra está casi tan inexplorado como, por la otra parte, la extensión de la corrupción. Ambos son, incluso según el objeto, apenas accesibles. Se conoce, pero no se habla de ello" (Sloterdijk, 2003: 189).

Referencias bibliográficas

ARISTÓTELES (1982): *Poética*. Madrid, Gredos

BAJTÍN, M. (1990): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid, Alianza Editorial

BERGSON, H. (2008): *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid, Alianza Editorial

ECO, U. (1984): "The frames of comic freedom". En Th. A. Sebeok (1984), *Carnival!* Pp. 1-9. Berlín-Nueva York-Amsterdam, Mouton Publishers

ECO, U. (1996): "Lo cómico como regla" en *La estrategia de la ilusión*. Barcelona, Editorial Lumen

FREUD, S. (2012): *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid, Alianza Editorial

GREIMAS, A. J. (1976): *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid, Editorial Gredos, S. A.

HERNÁNDEZ, M. B. (1999): "El humor, la ironía y el cómico: códigos transgresores de lenguajes e ideologías", en *Signa Revista de la Asociación española de Semiótica*, n° 8, pp. 218-232. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcks744> [fecha de consulta: 9 de julio de 2013]

LLERA, J. A. (2003): "Una aproximación interdisciplinar al concepto del humor", en *Signa Revista de la Asociación española de Semiótica*, n° 12, pp. 613-628. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcs6f4> [fecha de consulta: 11 de julio de 2013]

LÓPEZ G., Á. (2008): "Consideraciones sobre el humor verbal", en *Boletín de Filología*, vol. 43, n° 1, pp. 241-253. Recuperado de: <http://www.boletinfilologia.uchile.cl/index.php/BDF/article/viewArticle/18052> [fecha de consulta: 15 de octubre de 2013]

LOS ATLETAS DE LA RISA. Sitio Oficial. Recuperado de: <http://www.losatletasdelarisa.cl/> [fecha de consulta: 10 de julio de 2014]

MORRIS, Ch. (1985): *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona, Ediciones Paidós.

NAVEA, Paul y PALMA, Patricio (n.d.): *Los Atletas de La Risa. Volver al Paseo Ahumada Parte II*. [DVD]. Distribuye Jorge Orellana. Santiago. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=MUvakLXI8Ks>

PEREZ, H. (6 de octubre de 2006): "Atletas de la Risa: «Marcamos un hito en el Paseo Ahumada»" en *Diario La Cuarta*. Recuperado de: <http://www.lacuarta.com/diario/2006/10/06/06.06.4a.ESP.RISA.html> [fecha de consulta: 15 de julio de 2014]

SALINAS, M. (1998): *En el chileno el humor vive con uno*. Santiago, Ediciones LOM

SEBEOK, Th. (1996): *Signos una introducción a la semiótica*. Barcelona, Paidós

SLOTERDIJK, P. (2003): *Crítica de la razón cínica*. Madrid, Ediciones Siruela

SPANG, K. (1986): "Aproximación semiótica al chiste", en *Revista de Filología Hispánica*, vol. 2, pp. 289-298. Recuperado de: <http://bddoc.csic.es:8080/detalles.html?id=222664&bd=LITTERA&tabla=docu> [fecha de consulta: 25 de junio de 2014]

TORRES, M. A. (1997): "Teorías lingüísticas del humor verbal", en *Revista Pragmalingüística*, n° 5-6, pp. 435-448. Recuperado de: <http://revistas.uca.es/index.php/pragma/article/viewArticle/532> [fecha de consulta: 25 de junio de 2014]