



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# Detrás de la risa

Vol. 1

Autor:

Suarez, Bernardo

Tutor:

García Negroni, María Marta

2007

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Análisis del Discurso.

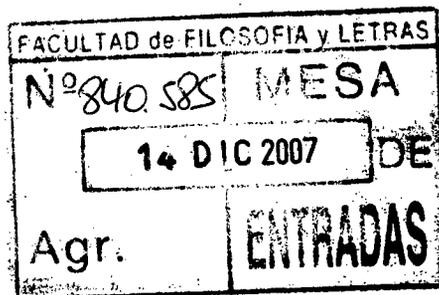
Posgrado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis  
13-2-14



# Universidad de Buenos Aires

Facultad de Filosofía y Letras

Maestría en Análisis del Discurso

Trabajo final de Tesis

---

# Detrás de la Risa

Maestrando:

**Bernardo Suárez**

Exp Nº 894.238 – Res. 1857/99 – DNI: 14.885.729

Tel: 4631-1714 / e-mail: [briefcom1@yahoo.com.ar](mailto:briefcom1@yahoo.com.ar)

Directora:

**Dra. María Marta García Negroni**

Noviembre de 2007.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas

*A Alejandra Rossano.*

# Índice

Agradecimientos.....5

**Introducción**.....6

## **Primera Parte**

*El humor, su lugar dentro de las formas cómicas*.....18

### **Capítulo 1**

**Acerca de lo cómico en general y de sus especificidades**.....19

1.1 Los orígenes.....20

1.2 Las materializaciones de lo cómico: la comedia, el chiste y el humor.....27

### **Capítulo 2**

**Mecanismos básicos para el funcionamiento de lo cómico**.....39

2.1 Burlando los límites.....40

2.2 Los límites del lenguaje.....46

### **Capítulo 3**

**Marco Teórico metodológico**.....54

3.1 Una semántica integrada.....55

3.2 La Polifonía Enunciativa: una teoría coral.....60

3.3 Y entonces fueron tres: la Teoría de los Topoi.....63

3.4 Una aproximación a los Bloques Semánticos.....71

3.4.1 Argumentación externa y argumentación interna.....74

3.5 Consideraciones finales.....83

## **Segunda parte**

|  |    |
|--|----|
| <i>El humor como práctica discursiva</i> ..... | 85 |
|--|----|

### **Capítulo 4**

|   |    |
|---|----|
| <b>El enunciado humorístico</b> .....                             | 86 |
| 4.1 Hacia una caracterización de los enunciados humorísticos..... | 87 |
| 4.2 Complejidades polifónico enunciativas.....                    | 92 |

### **Capítulo 5**

|   |     |
|---|-----|
| <b>Sobre cómo degenerar el género</b> .....                       | 104 |
| 5.1 Los géneros del discurso.....                                 | 105 |
| 5.2 Mastropiero for ever.....                                     | 109 |
| 5.3 Estructuras y funciones de los fragmentos introductorios..... | 111 |

### **Capítulo 6**

|   |     |
|---|-----|
| <b>De interpretaciones dislocadas</b> .....                               | 125 |
| 6.1 La reinterpretación: supuestos teóricos.....                          | 126 |
| 6.2 Reinterpretaciones sobre lo dicho por un mismo locutor.....           | 127 |
| 6.3 Reinterpretaciones a partir de lo dicho por un locutor diferente..... | 144 |
| 6.4 Recapitulando.....  | 146 |

### **Capítulo 7**

|   |     |
|---|-----|
| <b>Cortocircuitos semánticos</b> .....  | 148 |
| 7.1 Conexiones preliminares.....  | 149 |
| 7.2 Conectores del discurso.....  | 151 |
| 7.3 Partículas escalares para el refuerzo argumentativo ( <i>incluso-hasta</i> )..... | 159 |
| 7.4 Combinaciones conectivas ( <i>y aunque aún</i> ).....                             | 171 |
| 7.5 Adiciones ( <i>y-también-además, Es más</i> ).....                                | 175 |
| 7.6 Reformulación con síntesis léxica ( <i>es decir</i> ).....                        | 181 |

|                                  |            |
|----------------------------------|------------|
| 7.7 Conexiones finales.....      | 184        |
| <b>A modo de conclusión.....</b> | <b>185</b> |
| <b>Bibliografía.....</b>         | <b>195</b> |

*Quisiera expresar un particular agradecimiento:*

*A la Dra. María Marta García Negroni, por su generosidad en la rigurosa lectura de estas páginas que me permitieron pulir, decantar y encontrar en cada caso, la expresión más adecuada. Especialmente, por la calidez y el respeto con que acompañó todo el proceso, desde los primeros borradores hasta esta presentación final.*

*A la Dra. Elvira Narvaja de Arnoux, cuyo impulso y confianza resultaron imprescindibles para gestar el proyecto que dio origen a esta tesis.*

*A los docentes de la Maestría en Análisis del Discurso, quienes encontrarán probablemente en este trabajo, ecos de las charlas y debates compartidos en los seminarios que he cursado.*

# Introducción

*“La gran sabiduría que lo colma lo ha convertido en un enfermo: se olvida de realizar  
los gestos más sencillos de la vida.  
Permanece despierto día y noche, canta en soledad y a media voz,  
dice cosas incomprensibles sobre el Hades...;  
pero, sobre todo, lo más perturbador es que se ríe de todo.”*

Carta del Senador de Abdesa a Hipócrates  
por el estado de salud de Demócrito.

**L**o cómico no sólo ha sobrevivido al paso de los siglos sino que, en nuestra civilización mediatizada por los medios de comunicación, ha trasvasado todas las fronteras para inmiscuirse en la mayoría de los formatos y de los tópicos; aun en aquellos que otrora eran tratados con mayor severidad.

Mucho se ha teorizado sobre las formas cómicas (*la comedia, el chiste y el humor*) desde ámbitos y disciplinas disímiles. Luego de la incipiente clasificación genérica realizada por Aristóteles, numerosos trabajos han tomado por objeto tanto a la comedia en sus distintas etapas históricas y sus estilos particulares, como al humor. En particular sobre este último, los estudios intentan, a partir de la caracterización etimológica del término –en referencia al humor corporal–, desarrollar supuestos teóricos sobre sus propiedades textuales.

Recientemente y con el desarrollo de las ciencias humanas, se observa un alto interés por el análisis del funcionamiento interno de los fenómenos relacionados con lo cómico. Desde el psicoanálisis, por ejemplo, Freud (1905) produjo quizá uno de los trabajos más complejos y profundos sobre el chiste y su vinculación con los procesos mentales. Más tarde abordará con el mismo rigor al humor. Otro tanto puede aseverarse sobre el ensayo de Henri Bergson (1939) sobre la risa. También desde la semiótica pueden citarse los trabajos de Bajtín (1965), Eco (1987) y Violette Morin (1988). Y, finalmente, desde una óptica particular que incluye la visión de ensayista y autor, cabe destacar el texto que Luigi Pirandello (1994) dedicara al humor.

No es el propósito último del presente trabajo recorrer solamente algunos de esos trabajos con el objetivo de elaborar tratado alguno sobre lo cómico. Así y todo, y por considerarse necesario como principio ordenador para el desarrollo teórico, la primera parte reunirá algunos de los conceptos vertidos en los textos considerados como más representativos sobre el tema.

A lo largo de este trabajo de tesis se realiza un abordaje del objeto de estudio a partir tanto de los conocimientos teóricos como de la praxis adquirida durante la cursada de los seminarios que conforman la *Maestría en Análisis del Discurso*. Por eso, tomando como marco general esos conocimientos, se plantea como objetivo particular:

- *brindar una análisis del humor desde los supuestos teóricos propuestos por la semántica integrada.*

La *semántica integrada*, enfoque de orientación lingüístico estructural, surge a partir de las investigaciones que, desde fines de la década del '60 del siglo XX, lleva a cabo el lingüista francés Oswald Ducrot. Este autor intenta unir en un mismo paradigma teórico a la semántica y a la pragmática, campos que de acuerdo a la concepción lingüística tradicional funcionan como entidades separadas y diferenciadas.

Partiendo del postulado según el cual no existe una división entre el componente objetivo y el subjetivo en el lenguaje, se considera a la naturaleza de la lengua como netamente argumentativa; de este modo se aleja de la clásica concepción representacionista. Esta última sostiene que la utilización de la lengua por los sujetos hablantes persigue como objetivo primero la referencia del mundo. La semántica integrada sostiene, en cambio, que en la lengua se encuentran las instrucciones desde donde los sujetos orientan la argumentación para arribar a determinadas conclusiones.

Desde el marco de la semántica estructural se han elaborado las teorías de la *Polifonía Enunciativa*, la *Argumentación en la Lengua* y los *Bloques Semánticos* que serán tratadas en el capítulo referente al marco teórico-metodológico.

Elegir esta orientación teórica representa la posibilidad de abordar el fenómeno del humor desde un marco adecuado como para desarticular las unidades –los enunciados- y observar así, *de qué manera los mecanismos y estrategias discursivas que se encuentran en el sistema de la lengua son utilizados para producir el efecto gracioso.*

Resulta importante destacar que los enunciados caracterizados como humorísticos son sólo una parte del modo en que se manifiestan las formas cómicas. Si se observa el fenómeno en su totalidad, podrá constatarse que las manifestaciones verbales son fragmentos de un universo más amplio constituido tanto por elementos verbales como no verbales que, desde el marco de la situación comunicativa, colaboran en la construcción del efecto cómico. En este sentido, podemos afirmar junto con Goffman que:

*“La lengua que se agita en la boca resulta no ser más que (en ciertos planos de análisis) una parte de un acto complejo, cuyo sentido debe investigarse igualmente en el movimiento de las cejas y de la mano.”* (1991: 130)

Existen numerosos estudios que se han encargado de analizar con profundidad, los elementos que conforman la comunicación no verbal. Entre ellos, Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls (1999) siguiendo una clasificación anterior realizada por Knapp (1980), agrupan los factores de la comunicación no verbal en:

-La *Proxémia*: entendiéndola por esta a la manera en que el espacio se concibe social e individualmente, es decir, a cómo los participantes se apropian del lugar en que se desarrolla el intercambio comunicativo, y cómo se lo distribuyen. En este sentido se puede incluir también dentro de la proxémia, a los posibles cambios de lugar de alguno de los participantes y a la distancia que mantienen durante el intercambio comunicativo. (1999: 49)

-La *Cinésica* (o kinésica o quinésica) se refiere al estudio de los movimientos corporales comunicativamente significativos. En este grupo podemos incluir los gestos,

los saludos y hasta los movimientos que los acompañan, por ejemplo los chasquidos, los aplausos, los pataleos, un levantamiento de cejas o los golpes sobre la mesa. Los gestos pueden sustituir a la palabra, repetir o concretar su significado, contradecirla o acompañarla. (1999: 49 y ss.)

*-Elementos paraverbales de la oralidad:* estos se encuentran en la frontera entre el gesto y la palabra. Incluyen una serie de elementos vocales no lingüísticos que se producen con los mismos órganos del aparato fonador. Los más representativos son la voz y las vocalizaciones.

Con respecto a la voz, podemos afirmar que su timbre y la intensidad pueden ser indicios de datos como el sexo, la edad, estados físicos (afonía, resfriado) o anímicos (nerviosismo, parsimonia), entre otros. Las vocalizaciones, por su parte, incluyen aquellos sonidos o ruidos que salen por la boca y no son palabras aunque desempeñan funciones comunicativas importantes. Estos elementos sirven para mostrar desacuerdo o impaciencia, asentir, pedir la palabra, mostrar admiración o desprecio hacia quien habla, entre otras tantas funciones. Generalmente, las vocalizaciones se producen en combinación con gestos faciales o de otras partes del cuerpo. La mala interpretación que pueda realizarse de la combinación resultante entre vocalizaciones y gestualidad puede ser fuente de malos entendidos o, en algunos casos, producir efectos graciosos.

Si bien, Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls destacan principalmente la importancia de los tres grupos detallados, mencionan también otros elementos necesarios a considerar para un análisis completo de la comunicación, a saber:

- Los *Artefactos*: ropa, gafas, pelucas, adornos.
- Los *Factores del entorno*: decorado, luz, temperatura, música.
- Las *Características físicas*: aspecto, olores, colores.

Como ya hemos aclarado, creemos que un análisis global de la significación cómica debiera dar cuenta de la aparición e incidencia de cada uno de estos elementos.

Sin embargo, hemos decidido privilegiar en esta oportunidad, el componente textual del discurso humorístico.

Dos razones justifican el recorte.

- Por un lado, la dimensión que supone en tanto empresa el estudio de un tipo discursivo atendiendo tanto a todas las especificidades que conciernen a la comunicación verbal y no verbal. En este sentido, creemos que resulta pertinente focalizar el análisis para realizar así una mirada exhaustiva sobre el objeto.
- Pero también existe una razón de índole metodológica, ya que como hemos mencionado en párrafos anteriores, esta tesis intenta aportar un análisis de los enunciados humorísticos desde los postulados teóricos de la semántica integrada. Así los elementos discursivos que por los motivos mencionados queden fuera del análisis del presente trabajo, serán incluidos en un futuro proyecto de tesis doctoral que signifique la continuación del que aquí se inicia.

Se ha elegido como corpus para el análisis los textos del grupo musical-humorístico Les Luthiers. Dicha elección descansa en el tratamiento particular que el grupo realiza sobre el componente lingüístico. En efecto, a partir de los textos seleccionados podrá observarse cómo se construyen con acertada justeza, complejas, cuidadas y efectivas producciones en el terreno del humor. Y, más allá de gustos, afinidades o visiones particulares sobre los estilos, el grupo presenta una inobjetable vigencia de más de cuarenta años en la realización de espectáculos humorísticos.

Es importante destacar que en el presente trabajo, no se pretende realizar un abordaje sobre la totalidad de los recursos que el grupo utiliza para producir el efecto humorístico en sus textos. En las siguientes páginas se atenderá exhaustivamente, a los recursos y estrategias de uso frecuente, que se circunscriben específicamente a los tres

niveles de análisis que se detallan a continuación cuando se expliquen las estrategias para el abordaje del corpus.

.....

La primera parte, *“El humor, su lugar dentro de las formas cómicas”*, reúne tanto los conocimientos que los autores mencionados en párrafos anteriores han vertido sobre el fenómeno de lo cómico, como el marco metodológico propuesto para el análisis.

En el primer capítulo, *“Acerca de lo cómico en general y de sus especificidades”*, se recorren los textos fundantes sobre la materia: se parte del temprano planteamiento que sobre la Comedia realiza Aristóteles en la *Poética* y la contraposición genérica con respecto a la Tragedia. Completa esta visión inicial y primaria sobre los fenómenos que producen como efecto final la risa, el ensayo de Bergson.

Luego y a través del desarrollo propuesto por Bajtín, se da cuenta de cómo el carácter de lo cómico sufre importantes modificaciones durante los períodos comprendidos por la Edad Media y el Renacimiento. En efecto, es en ese período que lo cómico pierde el carácter popular para quedar restringido a determinados ámbitos particulares. El breve recorrido histórico se cierra con la mirada de Lipovetsky, quien caracteriza el avance de las formas cómicas sobre distintos géneros y formatos a partir de la industria del entretenimiento.

El capítulo finaliza con una sucinta caracterización de las formas cómicas; para ello se ubica a la Comedia, el Chiste y el Humor como subespecies de lo cómico.

El segundo capítulo, *“Mecanismos básicos para el funcionamiento de lo cómico”*, da cuenta de las herramientas usuales que ponen en funcionamiento a las formas cómicas. Conceptos como el sentimiento de superioridad (Freud), la violación de las normas o pautas culturales (Eco) y la no implicación afectiva (Bergson), son

presentados como mecanismos básicos cuya combinación en una situación o texto es susceptible de producir un efecto gracioso.

Finalmente, se observa el funcionamiento particular de estos mecanismos en el ámbito del lenguaje; para ello se recurre a algunos conceptos provenientes de la teoría de los Actos de Habla, que desde la escuela pragmática anglosajona desarrollan Austin, Searle y Grice, entre otros.

Hasta este punto, el trabajo procura dar cuenta de las conceptualizaciones teóricas desarrolladas dentro del ámbito de ciencias como la filosofía, la lingüística, la psicología y la semiótica, sobre el fenómeno de las formas cómicas. Sin embargo, como se expresa en párrafos anteriores, el aporte que esta tesis procura realizar radica en el análisis que sobre el objeto, puede hacerse a partir de la semántica integrada; por eso, cierra esta primera parte el tercer capítulo titulado "*Marco teórico metodológico*". Allí se desarrollan los conceptos centrales que dan lugar a las teorías de la *Polifonía Enunciativa*, *la Argumentación en la Lengua y de los Bloques Semánticos*; dichos desarrollos teóricos brindan las principales herramientas utilizadas para el análisis del corpus propuesto.

.....

La segunda parte, "*El humor como práctica discursiva*", representa el análisis particular sobre el corpus.

En el cuarto capítulo: "*El enunciado humorístico*" se intenta dar cuenta sobre lo que distingue a un enunciado caracterizado como "serio" de uno considerado "gracioso". Para ello se plantean una hipótesis interna que justifica las particularidades del enunciado humorístico en tanto producto de procedimientos polifónicos enunciativos complejos. En efecto, a partir de la presentación de los primeros fragmentos del corpus, *la situación enunciativa que desemboca en la gracia es observada como un fenómeno polifónico que surge a partir de la relación entre dos*

*niveles enunciativos*. Estos dos niveles enunciativos son: el externo al mundo representado por la obra, compuesto por las figuras del locutor discursivo (Les Luthiers en tanto responsable del texto final) y del alocutario discursivo (el espectador). Por su parte, el interno al universo representado en la obra está formado por el/los locutores internos (en tanto intervinientes en la situación planteada en el sketch), los enunciadores (responsables de los puntos de vista), y el destinatario que, según el rol que desempeña puede ser: directo (su interlocutor inmediato) o indirecto (testigo).

Para dar cuenta de la producción del efecto humorístico, se analiza con detenimiento tanto cada componente como la relación que se produce a partir de esas figuras discursivas entre los dos niveles enunciativos.

En los capítulos siguientes se procede al análisis del corpus atendiendo a la siguiente gradación:

*-nivel de composición textual*

*-nivel de la secuencia de enunciados*

*-nivel de la conexión microdiscursiva*

Esta división por niveles permite atender a las especificidades que se requieren en cada instancia en cuanto a la utilización de determinadas estrategias discursivas. También permite diferenciar las estrategias discursivas para la producción del efecto gracioso de los recursos lingüísticos. Las primeras constituyen las grandes operaciones que se presentan como invariantes a lo largo de todo el corpus y que permiten caracterizar el estilo humorístico del grupo. Los recursos, en cambio, son mecanismos comunes y de utilización frecuente en el campo del humor; éstos se insertan dentro de las estrategias para colaborar en la producción de la gracia.

El capítulo quinto, “*Sobre cómo degenerar el género*”, representa el análisis desde el nivel del texto global. Allí puede observarse que, mientras las características propias del género se mantienen e incluso se presentan en forma exacerbada, el efecto humorístico se produce a partir de la inclusión de elementos extraños por parte del/los locutor/es interno/s. En efecto, a partir de estas operaciones es que se genera una distancia capaz de quebrar así las expectativas del alocutario discursivo para producir la gracia.

El segundo nivel –secuencia de enunciados- se encuentra detallado en el capítulo sexto: “*De interpretaciones dislocadas*”. El tema central son los procesos de relectura y reinterpretación, mecanismos usuales en el uso de la lengua. Sin embargo, y más allá de su efectiva y reiterada utilización en cualquier instancia discursiva se observa que también suelen ser de utilidad como estrategias productoras de efecto humorístico.

El capítulo séptimo: “*Cortocircuitos semánticos*” presenta el tercer y último nivel de análisis, el de la conexión microdiscursiva. En este caso se observa cómo es factible producir un efecto gracioso en la medida en que el contenido semántico propuesto por la instancia enunciativa interna contradice las instrucciones de lectura propuestas por un conector discursivo. Se observa en particular, el funcionamiento de los conectores de refuerzo argumentativo y los reformulativos ya que son los que suelen aparecer con mayor asiduidad en las obras de Les Luthiers. Paralelamente se analiza también la utilización de recursos como sinonimia, polisemia o equívocos léxicos, entre otros.

Por último, en el cierre del trabajo que lleva el título: “*A modo de conclusión*”, se intenta mostrar en qué medida los supuestos teóricos planteados en el capítulo cuarto han podido comprobarse a partir del análisis particular del corpus.

Acompañan este trabajo de tesis dos anexos.

El “*Anexo I: Sobre Les Luthiers*”, presenta una reseña sobre la historia del grupo desde sus inicios hasta el momento de realización de este trabajo. Allí podrá constatarse tanto la evolución de sus obras como los cambios operados sobre el estilo propio que terminó por privilegiar el componente textual sin descuidar el aspecto musical.

En el “*Anexo II: Textos Completos*” se encuentra la totalidad del corpus del que se han extraído los fragmentos para el análisis correspondiente.

.....

Finalmente, cabe realizar una aclaración sobre la elección de “*Detrás de la risa*” como título de esta tesis. Si bien a lo largo de todo el trabajo se intenta hurgar sobre los mecanismos y estrategias más utilizadas por Les Luthiers para provocar la gracia, el título hace referencia también a cierta creencia popular. Esta creencia estaría indicando que, una vez descubierto el artificio, la gracia queda opacada casi en forma automática.

Como ejemplo de este supuesto puede citarse un fragmento del texto “*La academia de humor en Flores*”, de Alejandro Dolina. Allí se narra la experiencia de una institución encargada en preparar humoristas. Sin embargo, cuando los estudiantes van cumpliendo el ciclo de estudios, no sólo se vuelven más exigentes con respecto a sus producciones, sino que también:

“...en los últimos tramos de la carrera los aspirantes se tornaban melancólicos y casi nada les hacía reír. Tal vez la persecución de la gracia es un camino demasiado duro(...) La gracia nunca se presenta ante quien la busca demasiado”. (1988:79)

Más allá de la introspección de tipo filosófico que focaliza sobre la relación del humor y la melancolía, el texto citado intenta dar cuenta del destino trágico y paradójico, con ciertas reminiscencias al mito de ICARO, que persigue al humorista. Según esta concepción, cada vez que este logra una mayor aproximación hacia la fuente de lo cómico, más serio y exigente se torna. Sin embargo, la experiencia en la realización del trabajo demuestra, al menos en lo que a esta tesis se refiere, que cuando los textos humorísticos logran tener gran cuidado y dedicación, la posibilidad de la gracia se encuentra allí imbricada. De ahí que el análisis, aún con la rigurosidad y la exigencia que el instrumento metodológico requiere, quede matizado con el placer que provoca leer y releer los textos humorísticos.

**Primera Parte**

**El Humor,**  
**su lugar dentro de las formas**  
**cómicas.**

*“Cam, hijo de Noé y padre del mago Zoroastro,  
fue el único hombre que rió al nacer,  
cosa que por otra parte  
sólo pudo ocurrir gracias a la ayuda del diablo.”*

Doktor Faustus. Thomas Mann.

## Capítulo 1

### **Acerca de lo cómico en general y de sus especificidades**

Una primera observación sobre el objeto de estudio echaría como resultado cierta vaguedad y una vasta diversificación a la hora de aproximar una definición, con sustento teórico, sobre el fenómeno de lo cómico así como también sobre sus especificidades. El objeto se presenta entonces con un carácter complejo. Tanto su aparente complejidad como su omnipresencia solapada bajo múltiples máscaras representó siempre un desafío; por eso, lo cómico ha sido observado desde distintos ámbitos de las ciencias humanas con mayor o menor detenimiento.

Por ejemplo, en la antigüedad, se procuró abordarlo a través de la retórica y la filosofía; luego, en la modernidad bajo la atenta mirada de la psicología y de la sociología; finalmente la semiótica, en particular a partir de los estudios sobre los medios masivos, ha dado cuenta sobre su funcionamiento y sus particularidades.

No es el objetivo de estas páginas rastrear todos aquellos indicios que se han planteado a lo largo de los siglos sobre el estudio de lo cómico; sería esta una empresa harto difícil de sostener. La propuesta radica entonces en repasar algunos textos que, elaborados durante distintos momentos históricos y desde ópticas muy disímiles, se erigieron como los principales estudios realizados acerca de lo cómico. Si bien se trata, claro está, de un recorte arbitrario sobre autores y textos, se han elegido aquellos trabajos que brindan un sólido desarrollo a los conceptos fundantes, y por ello son considerados como los más adecuados para la construcción del marco general de este

trabajo. Posteriormente, realizaremos una caracterización sobre cada una de las formas cómicas para dar cuenta de modo detallado, de las características y funcionamientos particulares de la comedia, el chiste y el humor.

### 1.1 Los orígenes

Ya desde la antigüedad se puede encontrar en los trabajos realizados por Aristóteles (384-322 a.C.), cierta preocupación por enmarcar a lo cómico como una de las características distintivas de la condición humana. De hecho, Aristóteles define al hombre como el único entre los vivientes capaz de reír. Y si bien la risa tiene, en su conformación como reflejo o respuesta, mucho de fisiológico en tanto descarga, Henri Bergson (1859-1941) muchos siglos después, completa esta afirmación para dotarla de un sentido más específico. El filósofo francés observa que si bien algunos animales también emiten actos reflejos que podrían asemejarse a la risa humana –por ejemplo las hienas o algunos primates-, la capacidad propia de lo humano en tanto especificidad representativa, sería la de ser el único animal capaz de hacer reír en forma voluntaria.

A lo largo de la historia de la humanidad, las formas cómicas se han ido presentando entrelazadas e inmiscuidas en distintas manifestaciones culturales; no solamente en la literatura en particular sino también en espectáculos públicos como el teatro, los coros, el cine o las fiestas populares. Es importante destacar también que si bien en determinados momentos las formas graciosas han sido desvalorizadas, en otros períodos históricos –por ejemplo en la actualidad- han encontrado una mayor valoración estética.

Una breve referencia a la Antigüedad nos lleva nuevamente a Aristóteles (1999) y a su temprana empresa sobre la clasificación genérica y, precisamente, a la particular ubicación de la Comedia como producción mimética. En efecto, ya en el capítulo IV de la *Poética*, el estagirita afirma que puede rastrearse a la *sátira* en el origen mismo de la Tragedia. Al respecto, afirma que:

“...la tragedia, de pequeña trama que antes era, y de vocabulario cómico, vino a adquirir grandeza; y, desechando de sí el tono satírico, que a su origen debía, finalmente después de largo tiempo llegó a majestad.”<sup>1</sup>

En la Grecia Clásica, la poesía se dividió según el carácter de los poetas. Mientras algunos imitaban las acciones más bellas y de los bellos, otros imitaban las de los viles. Esta dicotomía conforma así la estructura clásica de la *Tragedia* y la *Comedia*, respectivamente, como géneros fundantes. Por lo tanto, la Comedia –una de las primeras estabilizaciones de lo cómico– se basa, según Aristóteles, en aquellos elementos que hacen referencia a lo bajo o inferior. Así, ambos géneros se separan en el objeto de la mimesis, ya que mientras la Comedia se propone imitar a los hombres peores que los normales, la Tragedia realiza la misma operación pero sobre los mejores que los normales. (1999,4:133) Esta forma de entender lo cómico si bien ha sido superada y desarrollada por investigaciones y trabajos posteriores, se encuentra vigente hasta bien entrada la modernidad. De hecho –y volviendo a la Antigüedad– en la *Poética* se advierte ya que la actividad del comediante no es bien vista a los ojos de la comunidad; por eso, cuando se hace referencia a aquellas personas que se dedican al ejercicio de lo cómico, se los describe como los que:

“andaban errantes de poblacho en poblacho, ya que en las ciudades no se los apreciaba.” (1999, 4:134)

Sin embargo, existen también en la *Poética* otros conceptos sobre lo cómico que no han tenido, para la interpretación occidental, la misma fortaleza y expansión que los ya mencionados. En efecto, Aristóteles observa que Homero se destaca en el género

---

<sup>1</sup> Aristóteles.(1999), *Poética*. Versión de García Bacca, México, Editores Mexicanos Unidos. Sobre la inclusión del término “vocabulario cómico”, García Bacca aclara que: “Una pieza satírica era un interludio ejecutado por actores vestidos de macho cabrío, como los secuaces de Baco. De ahí que Tragedia signifique: cantos de macho cabrío.”. Y más adelante sostiene que: “ No podemos estar seguros de que la teoría que aquí sustenta Aristóteles sea la correcta. La evidencia parece estar contra ella. (Cfr. Horacio *Ars poet.* V. 220 ss) Un poco difícil parece que, dado el carácter jocoso, breve y el uso del verso trocaico en los poemas satíricos, hubiera podido salir de ellos por evolución natural la tragedia clásica.

elevado pero brinda al mismo tiempo el conocimiento sobre el primer esquema de la *Comedia*:

“...enseñando que en ella se debían presentar las cosas ridículas y no las oprobiosas para los hombres – que su *Margites* guarda la misma proporción con las comedias como la que tienen la *Iliada* y la *Odisea* con las tragedias.”  
(1999, 4:136)

Parece entonces –y luego de varios siglos de lecturas de sus obras- que como comenta Ana Flores (2000), no sólo se habría perdido el libro de la *Poética* que contendría el tratado sobre la risa – como se ficcionaliza en *El Nombre de la Rosa* (Eco, 1988) sino que tampoco se ha leído todo lo que aparece sobre la risa en la *Poética* que poseemos.

El lingüista ruso Mijaíl Bajtín (1895-1975) realiza también un interesante seguimiento sobre lo cómico en su obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (1965). Tomando como referencia específicamente el período comprendido entre la Edad Media y el Renacimiento, enfatiza el carácter intrínsecamente relacional que une lo cómico con la cultura popular. La hipótesis que desarrolla a lo largo de todo el texto, intenta dar cuenta de cómo durante la Edad Media lo cómico, inmerso en la cultura popular, tiene su raigambre y se manifiesta a través de las fiestas. En efecto, durante los períodos festivos cada individuo da rienda suelta a toda posibilidad de subversión y trasgresión de los valores sostenidos por la sociedad en general. Se trasgrede especialmente, a través de la compleja simbología del carnaval.

Luego, durante el Renacimiento, lo cómico pierde paulatinamente su conexión más vital con lo festivo y lo popular para quedar restringido a ámbitos y actividades específicas como por ejemplo la literatura.

Para sostener su hipótesis, Bajtín plantea que en la Edad Media lo cómico está impregnado de la cultura popular y se encuentra íntimamente ligado a las fiestas y celebraciones carnalescas. De este modo, las distintas manifestaciones de lo cómico son unificadas bajo la categoría de *realismo grotesco* (i.e., sistema de imágenes de la

cultura cómica y popular); categoría que se basa en el principio del rebajamiento de lo sublime del poder de lo sagrado a través de imágenes hipertrofiadas de la vida natural y corporal. Durante el carnaval se invierten las jerarquías y el bufón es coronado rey. El esquema carnavalesco impregna hasta el Renacimiento la literatura cómica mediante parodias de cultos y dogmas religiosos, entre otros. La trasgresión es entonces posible ya que, durante esos días, todo está permitido; las pesadas y rígidas normas sociales que se imponen como yugo sobre el pueblo pueden ser resquebrajadas porque:

*“el carnaval no tiene frontera espacial. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes de la libertad.”*(1965: 13)

De ello resulta que las diferencias son abolidas y los privilegios, relaciones jerárquicas, reglas y tabúes, también. El pueblo experimenta entonces, un breve período de libertad sin reglas por lo que la trasgresión emerge en forma desenfrenada como un chorro de agua hirviendo que ha sido contenido por un largo tiempo.

Como resultado de esta situación, se observa la aparición de determinadas prácticas discursivas y nuevas formas lingüísticas; entre ellas se pueden destacar: epítetos, groserías y formas particulares de saludo. Uno de los gestos típicos del carnaval originario consistía en palmotearse en forma reiterada el vientre, espacio de gran contenido simbólico asociado a las pasiones bajas, y recurrente dentro del espectro carnavalesco. Este gesto es asociado aún hoy con la risa y se mantiene, especialmente como prototipo en las caricaturas o exageraciones, del hombre abordado por un estado súbito de risa desenfrenada y compulsiva.

Dentro del sistema simbólico del carnaval, la transformación cómica por el rebajamiento es una especie de simbología en donde la muerte es condición para un nuevo nacimiento. En efecto, lo cómico medieval es ambivalente, siempre trata de dar muerte (rebajar, ridiculizar, injuriar) para iniciar así una nueva renovación.

Una vez concluido el carnaval y ante la llegada del tiempo penitencial de la Cuaresma en el calendario litúrgico de la Iglesia Católica – recordemos que el análisis se centra en la Edad Media-, la risa desaparece del espacio público y permanece agazapada hasta encontrar algún intersticio por donde emerger. Como ejemplo y a modo de ilustración, Bajtín cita la investigación de Gaspard Wetzel sobre el mito de la risa:

*“La risa ha sido enviada a la tierra por el diablo y se aparece a los hombres con la máscara de la alegría. Pero, más tarde, la risa se quita la alegre máscara y comienza a reflexionar sobre el mundo y los hombres con la crueldad de la sátira.”(1965:40)*

Este modo de entender lo cómico nos servirá posteriormente para analizar las características del humor, especialmente sobre su carácter reflexivo en tanto una de las marcas que permiten determinarlo.

Bajtín advierte que el término “grotesco” comienza a utilizarse hacia fines del siglo XV; su origen remite a ciertas excavaciones realizadas en Roma en los subterráneos de las Termas de Tito. Allí se descubre un tipo desconocido de pintura ornamental que se llamó *grottesca*, un derivado del sustantivo italiano “grotta”, es decir, gruta. Estas composiciones sorprenden tanto por la libertad como por el juego novedoso y fantástico de formas vegetales, animales y humanas. Todas se confunden entre sí sorteando las fronteras divisorias de los tres reinos. Por presentar estas mismas configuraciones, el término es utilizado para denominar al tipo de figuras representativas del carnaval. Allí también se observa tanto la libertad para la creación como la mezcla de los elementos de los tres reinos en la composición de máscaras y disfraces, en tanto representaciones artísticas.

Con respecto al Renacimiento, Bajtín observa allí la acentuación de un proceso que ya había comenzado hacia finales de la Edad Media; dicho proceso culmina con la separación de la risa de las fiestas populares y su confinamiento al ámbito privado y familiar. Mientras esto ocurre, las fiestas públicas se cargan con las características propias de las veladas de gala. Los ritos y espectáculos carnavalescos sufren entonces,

un marcado empobrecimiento como consecuencia de la escisión de su ámbito originario. Paralelamente se observa también, la formalización de los nuevos géneros de la literatura cómica y satírica pero ya lejanos de la originaria tradición grotesca. Desde la literatura se produce entonces la transmisión de la cultura carnavalesca y se generan así manifestaciones notables como la *Comedia dell'arte*, las comedias de *Molière*, la novela cómica y las *parodias* del siglo XVII.

Bajtín se propone también realizar una caracterización de la comicidad predominante en este período; para ello, remarca las diferencias sustanciales con respecto a su etapa precedente y afirma que:

*“el grotesco romántico es un grotesco de cámara, una especie de carnaval que el individuo interpreta en soledad... la risa es atenuada, y toma la forma del humor, de ironía y de sarcasmo. Deja de ser jocosa y alegre.”*(1965:40)

En efecto, lo cómico se aleja del terreno de lo simbólico y pasa a ser crítico, civilizado y aleatorio ingresando así en una etapa de desocialización.

Luego, durante la Revolución Industrial y sobre todo con el ingreso a la cultura de masas, el humor prevalece como la forma más representativa de lo cómico. Distracción, válvula de escape y crítica solapada dan forma a las distintas líneas humorísticas de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. En medio de una época signada por las luchas políticas y sociales y de múltiples guerras, el humor encuentra un lugar privilegiado que le permite convertirse en un observador sagaz, irónico y satírico. El grotesco vuelve a escena bajo dos formas: el grotesco modernista (los impresionistas) y el grotesco realista desde donde se destacan, dentro del ámbito de la literatura, Thomas Mann y Bertold Brecht, entre otros.

Promediando el siglo XX –y dejando ya el trabajo de Bajtín- cuando Hollywood descubre el humor, lo transforma en mercancía, en producto de circulación y distribución masiva para desarrollar así la industria del entretenimiento. Se producen entonces comedias con temáticas recurrentes e incluso aptas algunas, como para incluir

-en forma solapada o directa- proclamas propagandísticas propias de los períodos de entre guerras. Se perfilan distintas líneas humorísticas: una más diáfana, previsible y costumbrista –con exponentes como el Gordo y el Flaco, Abbott y Costello o Jerry Lewis y Dean Martin, entre otros; otra más ácida, crítica y hasta con ribetes disparatados o juegos del absurdo como las de Chaplin o los hermanos Marx.

Con la llegada del cine y posteriormente la televisión, y ante la necesidad de experimentar con estos nuevos medios, lo cómico, a través de sus estabilizaciones como la comedia y el humor, se vuelve más cercano, reconocible y cotidiano. Para ello, la industria del entretenimiento recluta a comediantes provenientes de otros espacios significantes como el circo, el teatro y el vodevil.

Por último y para caracterizar a lo cómico dentro del período comprendido por la posmodernidad, Gilles Lipovetsky (2000) afirma en su texto *La era del vacío*, que la sociedad actual –fines del siglo XX y principios del siglo XXI-, está atravesada por el código humorístico. Este código se filtra en diferentes campos y actividades haciendo difusa la frontera entre lo serio y lo gracioso. Es esta una característica propia de la posmodernidad: difuminar los límites y hacer jugar en un mismo espacio y en forma de un gran collage, fragmentos de estéticas de diferentes períodos históricos y sociales.

Al respecto, el semiólogo Oscar Steimberg afirma que:

*“...Los efectos enunciativos de esas emergencias (abandono del grotesco satírico con componentes de denuncia y despliegue lúdico de un juego con los motivos de la memoria y la representación) determinan que la parodia, separada de la sátira, se vuelve sobre el enunciador y da paso al humor como forma diferenciada de lo cómico.”(2001)*

En efecto, se puede observar que actualmente hay humor en la mayoría de los formatos televisivos; lo cómico no es entonces una propiedad exclusiva de las telecomedias, sino que también en las tiras, en las novelas, en los programas de entretenimientos y hasta en los noticieros se pueden encontrar guiños, frases, comentarios o situaciones tendientes a provocar el efecto cómico; hay humor –y cada vez con mayor frecuencia- en la publicidad y también en la moda.

Luego de realizar un breve repaso sobre algunos trabajos representativos sobre el origen de las formas cómicas, es necesario definir y desarrollar cada una de sus estabilizaciones; tarea esta que será abordada en el siguiente punto del presente trabajo.

## **1.2 Las materializaciones de lo cómico: la comedia, el chiste y el humor**

En principio, podríamos aventurar que resulta cómica toda manifestación que de forma voluntaria e involuntaria- aunque para el análisis de lo cómico se tomarán aquí aquellas manifestaciones voluntarias-, busca como efecto una determinada forma de excitación que se resuelve con la irrupción de la risa. Dentro de estas manifestaciones podemos incluir a personas, cosas, hechos o dichos, por lo que la praxis cómica puede trasladarse entonces y con mucha libertad sobre distintos soportes y objetos culturales; puede haber comicidad con distinto grado y forma, en la novela, la pintura, la música, la imagen y los textos en general; se puede reconocer también sobre soportes disímiles como el gráfico, visual, audiovisual, textual, radial e informático.

Una de las primeras estabilizaciones de lo cómico tal vez haya sido la *comedia*. Luis María Pescetti (2000) afirma que la comedia tiene su origen en los cultos a Dionisios; esos festejos eran espontáneos y populares y se caracterizaban por el desenfreno y el libertinaje. Dicha modalidad pasó luego de Grecia al Imperio Romano; allí se sumaron cortejos enmascarados y más adelante coros que desfilaban y satirizaban al público con ataques y críticas. La comedia clásica es presentada entonces como un ritual colectivo de alegría de la vida y de la fertilidad, muy distante de la representación actual donde muchos espectadores observan a un puñado de actores.

¿Qué es entonces la comedia? ¿Cómo definirla y cuáles serían sus características relativamente estables?

En sus orígenes, la comedia era una obra dramática que podía estar escrita tanto en prosa como en verso y cuyas características estructurales se encontraban dispuestas de manera tal que su desarrollo apuntaba al entretenimiento del receptor, para llegar así a un desenlace que, en la mayoría de los casos, puede catalogarse como feliz.

Ya en la antigüedad se distinguen dos líneas de comedia bien definidas: *Comedia de caracteres* y *Comedia de situación*. En ambas, y más allá de algunas variaciones estilísticas y temáticas, sus conceptos básicos y estructurales siguen desarrollándose hasta las actuales comedias televisivas.

El *diseño de los caracteres* y la *puesta en situación* se remontan a la comedia ateniense (Siglo III a. C.) que se retoma un siglo más tarde en Roma; mientras que la comedia occidental se basa principalmente en la parodia política que tiene su fundamento en la denominada *Comedia Antigua* de Aristófanes. (Cano, 1999)

Aristófanes (445-386 a. C.), siguiendo el estilo de los sofistas, intenta a través de sus argumentos, defender una cosa (tema) y su contrario, con la misma solidez; para ello se basa en la capacidad de oratoria y en el ingenio de la invención. De este modo se genera un modelo en el que se ridiculiza cualquier situación social, incluyendo en ella a sus actores con nombres y apellidos. Esta forma de diseñar la comedia se denominará, mucho tiempo después *“Comedia de situación; estructura canónica que ha transpuesto soportes y que se mantiene hasta nuestros días, por ejemplo –aunque con algunas variaciones- bajo el formato de las Sitcom (Situation Comedy) de la televisión norteamericana; también puede observarse el mismo esquema en distintos filmes donde se ridiculizan instituciones y personajes políticos y públicos (“Y ¿dónde está el piloto?”, “La Pistola Desnuda”, entre otros.)*

Una segunda línea es la comedia basada en los *caracteres* que tiene su origen en las obras de Meandro (340-292 a. C.), entre otros. Su método no pone el énfasis en la trama, sino que se tiene en cuenta la acción y el orden de los acontecimientos, para luego crear así los personajes necesarios en función de su desarrollo. Teofrasto de

Eresia (382-283 a. C.) puso a disposición de los escritores, unos treinta retratos humanos entre los que se encuentran: disimulo, desfachatez, inoportunidad, torpeza y grosería, entre otros. La comedia de caracteres de Meandro, conocida como *Comedia Nueva*, supone una transformación con respecto a la comedia antigua de Aristófanes. La *comedia nueva* difiere esencialmente de la antigua por presentar un grado de compromiso mucho menor, ya que ironiza o satiriza aspectos generales –tipologías– pero sin ninguna identificación particular. La *comedia antigua* ateniense, en cambio, es mucho más directa y comprometida. A su vez, en la *comedia nueva* tampoco se observan ya rastros de mitos o alegorías, y la intriga se resuelve a través de un giro imprevisto.

Fue la comedia romana la encargada de seleccionar los rasgos más adecuados para diseñar los roles que implican la naturaleza de las relaciones entre los personajes. Podemos citar a Plauto (254-184 a. C.) como uno de los autores más representativos de este tipo de comedia. Su técnica creativa se basa en la figura de la *contaminatio*, mediante la cual procura tomar una obra ya escrita para adaptarla al público romano. Plauto agrega a sus comedias la sorpresa y el diálogo rápido y algo grosero, y en algunas de sus obras se observa también la presencia de lo que en el siglo XX será la comedia musical.

Actualmente, tanto en el formato de las Sitcom norteamericanas como en su correspondiente local, la tira<sup>2</sup>, se observa la presencia en forma reiterada tanto de determinados caracteres –el bueno, el pícaro, el caradura– como así también de algunos roles prototípicos –padre trabajador, vecino curioso, amigo confidente–. De esta manera se logra producir una combinación entre el carácter y una representación social. Por ese motivo se puede afirmar que las líneas clásicas de la comedia no se encuentran ya diferenciadas como en la antigüedad; sino que en su estructura argumental aparecen rastros de ambas tipologías.

---

<sup>2</sup> Se entiende por *tira* una producción televisiva episódica que combina nudos dramáticos con momentos de comedia. Presenta una historia nuclear que se va desarrollando en forma continuada en las distintas entregas.

El *chiste*, una de las formas más breves de lo cómico, ha llamado la atención a numerosos autores. Desde distintas áreas del conocimiento se ha intentado desentrañar el mecanismo por el cual esta sentencia mínima es capaz tanto de provocar un alto efecto cómico como de circular también con gran rapidez, por distintos auditorios y con cierta informalidad en la trasmisión a través del boca-oído.

Quizá sea Sigmund Freud (1856-1939) uno de los primeros autores en abordar su estudio con rigor científico y exhaustividad metodológica. Su trabajo del año 1905, *"El chiste y su relación con lo inconsciente"* (1988), es un verdadero compendio teórico analítico desde una visión psicoanalítica, tanto sobre los principios generales como de su técnica y modo de funcionamiento. El chiste es considerado allí como un subgrupo de la comicidad que se diferencia del resto de las formas cómicas por la implicación de la tercera persona. La comicidad –afirma Freud– necesita de dos personas, una que la descubre y otra en la que es descubierta; mientras que el chiste necesita de una tercera persona, la que realiza el chiste, la que es objeto de él y el receptor. Así, mientras que la comicidad se descubre, el chiste se hace.

Freud recurre, para esgrimir una definición del chiste, a la comicidad primitiva y subjetiva:

*"Se denomina chiste a todo aquello que hábil y conscientemente hace surgir la comicidad, sea de las ideas o de la situación."*(1988:1029)

El chiste sería entonces, un juicio juguetón generador del contraste cómico y su fundamento radicaría en la libertad estética que permite la observación juguetona de las cosas. Esta es la razón, según Freud, tanto de su acercamiento a lo ingenuo como de su temprana aparición en los niños.

El goce del chiste proviene de su propia contemplación. Freud recurre a investigadores precedentes para presentar algunas características que son atribuidas al chiste. Vischer (1988:1030), por ejemplo, le atribuye la habilidad para ligar rápidamente y en forma sorpresiva varias representaciones que, por su valor intrínseco y por el nexo al que pertenecen, son extrañas unas a otras. Kraepelin (1988:1031), por su parte, lo

define como una caprichosa conexión o ligadura, mientras que Heymas (1988:1031), atribuye su efecto a la sucesión comprendida entre el desconcierto y el esclarecimiento. Cabe destacar que, para todos estos autores, hay un nexo entre representaciones o ideas y que el efecto estaría dado por la resolución sorpresiva de la segunda parte.

También podemos mencionar como otras características propias del chiste, la brevedad y el descubrimiento de lo oculto.

Con respecto a la segunda de sus características, descubrir la chanza, el engaño, el embuste, asumir que nos llevaron en otra dirección de la que pensábamos o creíamos recorrer, es la clave del efecto desconcertante de esta especie de lo cómico.

Freud realiza una clasificación de los distintos tipos de chiste según su objetivo; así encuentra chistes inofensivos y chistes tendenciosos. Estos últimos persiguen como meta la agresividad, lo obsceno (como por ejemplo, mostrar una desnudez), el cinismo y el escepticismo. Estos son –según Freud- más directos y poderosos ya que no dirigen su ataque contra determinada persona o institución, sino que conllevan un juicio que se ampara, por ejemplo, bajo la técnica del absurdo.

El chiste colabora para que el sujeto encuentre una forma de expresión socialmente aceptable a sus deseos reprimidos. Tanto en la producción como en la recepción, el sujeto se ve liberado de mantener la represión y expela así la energía que usualmente utiliza para ese fin. Ese ahorro de energía le produce placer al lograr una disminución en la tensión.

Mencionaremos brevemente algunas de las técnicas que, según Freud, son usualmente utilizadas en la construcción del chiste:

-*Chistes verbales*: dentro de este grupo se encuentran los juegos de palabras a través de sustituciones, abreviaciones y modificaciones. En el caso de la operación de abreviación y modificación, el placer se produce al descubrir el sentido oculto. (Es el famoso caso que cita Freud de “*me trató famillionariamente*”, en donde se unen familiar y millonario)

-Condensación: Freud observa cierta similitud entre los mecanismos que conforman el chiste con algunos que aparecen en los sueños; allí se dan formaciones mixtas de palabras que luego se descomponen para el análisis. Por ejemplo: *“Este hombre tiene un gran porvenir detrás de él...”* (Es decir que ya no lo tiene) Cuanto menor sea la alteración y más pronto se experimente la impresión de que se han dicho cosas distintas con las mismas palabras, tanto más efectivo será el chiste. Dentro de este grupo ubica tanto a los juegos de doble sentido como a los equívocos.

-Desplazamiento: es la desviación del acento psíquico sobre un tema distinto al iniciado. No depende de las palabras sino del proceso mental. Para graficar esta técnica, Freud cita el siguiente chiste:

*“Un judío le pregunta al otro: ¿Has tomado un baño últimamente?”*

*A lo que el otro responde: ¿Cómo, falta alguno?”*

Evidentemente el sentido de “tomar” ha sido desplazado hacia el de “robar”.

-Errores intelectuales: como el contrasentido o el automatismo psíquico. Freud presenta el siguiente chiste como ejemplo del error intelectual:

*“Un hombre entra en una pastelería y pide un pastel; lo devuelve enseguida y pide, en cambio, una copa de licor. Después de beberla se aleja sin pagar.*

*El dueño le dice: -Se olvidó de pagar la copa de licor que ha tomado.*

*-Ha sido a cambio del pastel.- responde el cliente.*

*-Sí, pero es que el pastel tampoco lo ha pagado.-retruca el dueño.*

*-Claro, si no lo he comido.”*

Esta situación guarda una lógica aparente; apariencia que se reconoce como una fachada destinada a ocultar un error intelectual. El cliente, con astucia, establece una relación inexistente entre la devolución del pastel y su cambio por una copa de licor. Estos dos sucesos no guardan, para el dueño, relación alguna.

-*Representaciones antinómicas*: cambian el *No* por un *Sí*, agregándole un *PERO*; por ejemplo:

“¿Puede usted conjurar a los espíritus?”; “Sí, pero no acuden”. (en lugar de NO)

Violette Morin (1998), por su parte y desde un abordaje semiótico, analiza la articulación de las secuencias que produce el chiste. Así descubre que, dentro de una secuencia, pueden darse las siguientes funciones:

-*Función de normalización*: pone en relación a los personajes.

-*Función locutora de armado*: con o sin locutor, en donde se plantea el problema o el interrogante a resolver.

-*Función interlocutora de disyunción*: con o sin locutor, donde se resuelve el interrogante o se responde en forma graciosa.

Para clarificar la operatoria de estas funciones en el armado del chiste, Morin cita el siguiente ejemplo:

-*Función de normalización*: “Una oveja encuentra a otra y la ve cansada...”

-*Función locutora de armado*: Sobreentendido: los pastores cuentan a sus ovejas antes de irse a dormir.

*Disyuntor*: Pastor/ Oveja

-*Función interlocutora de disyunción*: Oveja: “Estoy cansada porque conté 147 pastores antes de dormirme.”

Es la función interlocutora de disyunción la responsable de bifurcar el relato en “serio” ó “cómico”; esta función confiere a la secuencia narrativa su existencia de relato dislocado. La bifurcación es posible gracias a un elemento polisémico: el *disyuntor*. A través de esta construcción, la historia así armada (normalización y locución) choca para

tomar una dirección nueva e inesperada. La disyunción puede ser semántica (cuando es un signo) o referencial (cuando el disyuntor es un referente de los signos)

Con respecto al *humor*, puede afirmarse que se trata de una de las formas cómicas que más dificultades ha presentado a los especialistas que intentaron tanto delimitar su campo de acción como definir sus características estructurales. Esas dificultades dan cuenta de que el humor se presenta, por lo general junto con otras formas cómicas con las cuales se combina. En efecto, es probable que en una producción caracterizada como cómica, tome relevancia alguna forma contundente, por ejemplo el chiste, mientras que el humor, de naturaleza escurridiza, busque el efecto gracioso de una manera más solapada.

Tal vez esas dificultades tengan que ver con la ambigüedad que desde su origen presenta la etimología. En efecto, el humor es asociado originariamente a los líquidos corporales, es decir aquello que fluye y que como tal se presenta escurridizo. En un trabajo reciente sobre el tema, Jonathan Pollock (2003) señala que la lengua inglesa toma durante el siglo XVIII, la palabra francesa *humour* que, como afirma Voltaire, no es otro que un antiguo término utilizado para hacer referencia a *humeur* (fluido corporal) A su vez, esta palabra remite al latín que ya había definido al humor como agua. Al respecto Pollock aclara que:

*“en esas lenguas (inglés, español, italiano) existe, entonces, una forma única a la que corresponden varios estratos de significación. El estrato superior... [es] una especie de alegría burlona y original... se atiene al campo semántico de la risa. El estrato intermedio inscribe al término humor en el renglón de las palabras que indican un estado de ánimo o una disposición pasajera del espíritu. El estrato más profundamente sumergido sitúa los humores en el nivel de las cosas del cuerpo.”(2003:13-14)*

Desde la antigüedad y siguiendo la tradición hipocrática, varios autores consideran al humor como uno de los fluidos del cuerpo humano; en particular se sostiene que es uno de esos humores, la *bilis negra*, el responsable de la perturbación de las funciones del cerebro y las facultades del espíritu. Ese fluido se localiza en un lugar específico del cuerpo humano, el bazo, y se cree que guarda una relación directa con el estado de melancolía.

Muchos siglos después, el dramaturgo italiano Luigi Pirandello (1867-1936), retoma la concepción hipocrática al citar en su trabajo *El humorismo* que:

*“los hombres tienen cuatro humores: la sangre, la cólera, la flema y la melancolía –el humor- y estos humores son causa de enfermedad de los hombres.”*(1994:26)

¿Qué efecto causa- o se creía que causaba- la bilis negra como para producir en el sujeto el estado de ánimo conocido como melancolía? Pues bien, Pollock sostiene que la facultad adjudicada a la bilis negra radica en su temperatura, puede ser muy caliente y muy fría al mismo tiempo; de este modo se le asocia la posibilidad de potenciar los contrarios y hacer realidad su imposible coexistencia.

Pero más allá de hipotetizar sobre sus causas y efectos, Pirandello se encuentra con cierta dificultad a la hora de esbozar una definición sobre el humorismo. Dicha dificultad radica, para el autor, en todas las definiciones que desde una gran generalidad han intentado dar cuenta de la especificidad del humor a lo largo de los siglos.

Robert Escarpit (1962) se pregunta también por la complejidad del fenómeno del humor. Específicamente intenta explicar la naturaleza de su complejidad y determinar si esta se debe a que su constitución puede ser tanto prioritariamente afectiva como intelectual; concluye que si bien el humor utiliza un mecanismo intelectual para provocar la risa, se trata en realidad de un fenómeno esencialmente afectivo.

Pirandello propone finalmente definir al humor a través de sus mecanismos más particulares, por eso lo consigna como:

*“un sentimiento de lo contrario producido por una reflexión que descompone ideas e imágenes que generan ideas e imágenes en contraste.”*(1994:163)

Este mecanismo presenta un estado de reflexión que termina por alejar al humor de la comicidad en general. Como ejemplo, Pirandello considera a la figura del *Quijote* de Cervantes como trágica y cómica a la vez, es decir, humorística. El efecto resultante es entonces ambivalente ya que convoca tanto a la risa como a la piedad. Se puede observar así una vuelta sobre la concepción primitiva del humor, aquella ya aludida en párrafos anteriores, según la cual Hipócrates adjudica los cambios de temperatura a la bilis negra.

Escarpit (1962), por su parte, reconoce también ese efecto ambivalente y lo define como un fenómeno de estructura dialéctica: una fase crítica generadora de tensión nerviosa y una fase constructiva de desahogo que llevan posteriormente a un estado de equilibrio. En este mismo sentido, Pollock (2003) afirma que el humorista en lugar de padecer sus humores, procura aplicar esa potencia a su propia potencia de actuar, a fin de producir un efecto en los humores de los demás.

En un artículo aparecido en 1928 titulado *El Humor*, Sigmund Freud (1951) intenta completar las investigaciones que en 1905 dieran origen a su trabajo *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Freud se propone entonces investigar nuevamente el fenómeno de lo cómico, en este caso especialmente al humor; pero ya no solamente desde un punto de vista económico en el sentido del ahorro de la energía psíquica, como él mismo afirma al comienzo del trabajo. Para ello sostiene que el proceso del humor puede realizarse ya sea con una sola persona, donde ella misma adopta la actitud humorística mientras que a la segunda persona le corresponde el papel del espectador y usufructuario; o bien, puede generarse también entre dos personas, donde una no tiene participación alguna en el proceso humorístico, pero la segunda lo hace objeto de su consideración humorística. Ahora bien, Freud puntualiza que la manera más

conveniente para buscar cómo se produce la actitud psíquica que vuelve superfluo el desprendimiento del afecto, no debe analizarse sobre el oyente que sólo es un eco en el proceso humorístico, sino en la instancia misma de producción.

En cuanto a sus características más observables, puede sostenerse que el humor se diferencia de las otras clases de ganancias de placer derivadas de la actividad intelectual como el chiste y lo cómico, ya que no sólo tiene algo de liberador, sino que también pone algo de grandioso y patético, afirmando así nuevamente su carácter ambivalente:

*“Lo grandioso reside en el triunfo del narcisismo, en la inatacabilidad del Yo triunfantemente aseverada (...) El Yo rehúsa sentir las afrentas que le ocasiona la realidad (...) se empeña en que los traumas del mundo exterior no pueden tocarlo y aun muestra que sólo son para él ocasión de ganancia de placer.”(1951:158)*

El humor –sostiene Freud (1951:159)- no es resignado sino opositor, no sólo significa el triunfo del yo, sino también el del principio del placer, capaz de afirmarse a pesar de las circunstancias reales que le son desfavorables. El que adopta una actitud humorística frente a otro, se comporta hacia él como un adulto hacia un niño cuando, por ejemplo, desde los sufrimientos que al segundo le parecen grandes, éste los minimiza y se ríe de ellos. Por eso, al encontrar en este juego una cierta identificación con la figura paterna, Freud considera al *súper-yo* presente en el desarrollo del proceso humorístico, ya que se lo representa como al heredero de la instancia paterna; por eso la persona del humorista debilita el acento psíquico de su *yo* y lo traslada al *súper-yo*. Así, la intensidad del placer que se alcanza con lo humorístico, difiere de la que se obtiene por ejemplo con el chiste y nunca se observa un desahogo en una risa franca.

En el humor, el *súper-yo* habla de una manera cariñosa y consoladora al *yo* amedrentado.

A lo largo de este primer capítulo realizamos un recorrido a través de los principales textos que han estudiado, en distintas épocas y desde distintas disciplinas, el origen y funcionamiento de las formas cómicas. De esta manera se ha esbozado una clasificación que permite distinguir ciertas estabilizaciones como la comedia, el chiste y el humor. Finalmente, y ya en el terreno particular del humor, se lo caracterizó desde el punto de vista de la psicología para, a partir de allí, dar cuenta de los componentes que lo diferencian tanto del chiste como de la comedia.

En el segundo capítulo abordaremos algunos mecanismos básicos para el funcionamiento del humor, tales como la trasgresión, el sentimiento de superioridad o la distancia afectiva.

## Capítulo 2

### Mecanismos básicos para el funcionamiento de lo cómico

En el primer capítulo se ha dado cuenta de las formas cómicas y de sus características estructurales. El objetivo del presente capítulo es detallar algunos mecanismos y presupuestos básicos que ponen en funcionamiento el proceso humorístico. Esos mecanismos son:

*-la trasgresión que se efectúa sobre las reglas internalizadas por una cultura determinada,*

*-el sentimiento de superioridad que se genera sobre el que observa, y*

*-la supresión de la instancia afectiva.*

Finalmente presentaremos una observación realizada por Umberto Eco, para quien estos mecanismos son necesarios pero no suficientes. En este sentido, el semiólogo italiano se encarga de discriminar de qué maneras se procede a la violación de las normas en las producciones trágicas y en las cómicas, y dar cuenta puntualmente por qué las obras trágicas pueden ser consideradas universales mientras que las cómicas no.

## 2.1 Burlando los límites

La fuerza de lo cómico y su efecto contundente como descarga parecen corresponderse principalmente con la capacidad para transgredir normas, reglas y pautas. Cuanto mayor sea la rigidez existente sobre un determinado campo, mayor será también la fuerza que se obtiene a partir de la trasgresión. Siguiendo este principio pero desde una mirada psicológica, Freud (1988) ha intentado también explicar cómo se produce funcionamiento de lo cómico dentro del aparato psíquico. Así presenta a lo cómico en general como una descarga psíquica y da cuenta sobre cómo el humor en particular, sobreviene a partir de una ganancia placentera. Por eso afirma que el humor no es resignado sino opositor; es decir que, en el desarrollo de la situación que finalmente se tornará humorística, no triunfa solamente el yo, sino que también el desenlace significa el triunfo del principio del placer:

*“[El yo es]...capaz de afirmarse aquí a pesar de las desfavorables circunstancias reales...Como medio de defensa contra el dolor...el humor ocupa su lugar en la gran serie de métodos que la vida psíquica del hombre ha construido para sustraerse a la coacción del dolor.” (1988:1152)*

Por ello, es factible afirmar que lo cómico y el humor han servido a través de los tiempos, en cierta medida, como un gran mecanismo de defensa cultural y social por medio del cual es posible denunciar, enfrentar, delatar o criticar ya sea en forma directa o solapada. Detrás de una mueca, una sonrisa burlona o un juego de palabras aparentemente inofensivo, se puede esconder un potente zarpazo destinado a dejar expuestos, burlados o ridiculizados tanto a personas, situaciones como a instituciones.

Como mecanismo de defensa contra el dolor, lo cómico puede presentarse a través de alguna de sus subespecies, por ejemplo, *el humor negro*; se trata en este caso, de una construcción discursiva capaz de abordar en forma burlona, temas sobre los cuales se ejerce usualmente una censura social si estos son tratados con cierta liviandad.

Ahora bien, ¿qué es efectivamente lo que trasgrede lo cómico y bajo qué circunstancias puede hacerlo?

En principio y según Umberto Eco, la trasgresión es efectiva no sólo por la violación de pautas culturales sino también por el estado de superioridad que logra el que reconoce ese procedimiento:

*“En lo cómico nos hallamos ante la violación de una regla por un personaje inferior, de carácter animalesco, frente al cual experimentamos un sentimiento de superioridad que nos impide identificarnos con su caída, que de todos modos no nos conmueve pues su desenlace será incruento.” (1987)*

Es decir que lo cómico viola las reglas pragmáticas de interacción simbólica que el cuerpo social considera como dadas. La observación de una persona que para estacionar su auto en un lugar reducido choca contra el baúl del vehículo estacionado delante de él y la trompa del que se encuentra detrás, puede resultar graciosa –siempre y cuando ninguno de los vehículos implicados sea de nuestra propiedad; volveremos sobre este particular más adelante-. En este caso, la gracia se produce debido a que las reglas de tránsito explicitan las maniobras necesarias para estacionar correctamente y sin ocasionar daño alguno al resto de los vehículos allí apostados.

Se puede arribar a un sinfín de situaciones graciosas *trasgrediendo* pautas rígidamente establecidas. Sin embargo, hay que destacar que lo que provoca el efecto cómico no es solamente la trasgresión. De hecho, cotidianamente se quiebran muchas pautas y reglas sin lograr por ello un efecto cómico; es más, esas trasgresiones pueden obtener como resultado en muchos casos, el desprecio, el señalamiento o la condena social; por ejemplo cuando se comete una deslealtad o una traición; o la ira, como en el caso del conductor que para estacionar su auto rompe el nuestro.

Quiere decir entonces que existe otro elemento que efectivamente acompaña a la trasgresión; ese elemento, como bien señala Umberto Eco en el párrafo citado anteriormente, es *el sentimiento de superioridad* de aquel que observa; es decir que la persona se coloca en actitud de juez y analiza el hecho desapasionadamente.

De este análisis surge otro sentimiento: el sentimiento de lo contrario; en efecto, lo humorístico integra la reflexión y en su creación se despierta la idea y la imagen del contraste. Por eso, a modo de definición sobre el humorismo, Ritcher (Pirandello, 1994) dice que:

*“el humor es “la melancolía” (uno de los humores) del espíritu superior que hasta llega a divertirse con aquello mismo que lo entristece, es lo sublime al revés, una idea que aniquila.”(1994:173)*

Un hombre camina por la calle, tropieza y cae. Obviamente la observación de este hecho no mueve a la risa; muy por lo contrario usualmente una situación de esas características suscita que el observador corra en ayuda del desafortunado transeúnte para luego verificar si se encuentra bien o si ha sufrido algún daño. Sin embargo, cuando se traslada esa misma acción a un soporte –el celuloide por ejemplo- es decir que queda mediatizada, y si el infortunado transeúnte es Charles Chaplin suele producirse entonces la gracia. Claro que el escenario y la situación no son las mismas y el observador no se encuentra ya implicado con el hecho.

Por eso, como refiere Bergson (1939), lo que acompaña a la risa es su insensibilidad, su medio natural es la indiferencia y su mayor enemigo es la emoción. Si el distraído transeúnte que tropieza fuésemos nosotros mismos, al tiempo cuando se recuerde la situación, esta despierte tal vez una sonrisa; entonces, el hecho desgraciado será una anécdota divertida para compartir en alguna reunión social. En efecto, ya no nos encontramos allí presos de la emoción, del miedo, del ridículo o de la vergüenza.

Lo cómico, para que produzca su efecto –sostiene Bergson-, exige de una anestesia momentánea del corazón; para ello se dirige a la inteligencia pura. Esta posibilidad de quedar por fuera de la situación, de sus implicancias afectivas para poder

comentarla y reírse incluso de uno mismo, representa también parte del sentimiento de superioridad.

En este sentido, la risa es presentada generalmente y por muchos autores como una muestra de superioridad. Por ejemplo, Thomas Hobbes (Pollock, 2003) afirma que:

*“La pasión de la risa no es más que un repentino resplandor que surge en nosotros por la súbita concepción de alguna excelencia en nosotros mismos en comparación con la inferioridad de otros o con nuestra propia inferioridad anterior.”* (2003: 86)

De allí que el trabajo sobre lo cómico sea, en gran parte, la búsqueda de las imperfecciones. En efecto, toda imperfección puede ser transformada en cómica, este es el principio de la caricatura. No existen rostros perfectos; la tarea del caricaturista es entonces detectar esa imperfección, por más leve que parezca, y exagerarla, ponerla en evidencia. Más cómico aún será si el humorista trabaja con asociaciones; por ejemplo, una cara que guarda algunas similitudes en sus rasgos con algún animal (redondez en la cara como un oso, nariz como hocico de caballo, cuello largo como el de una jirafa, etc.)

Otro tanto puede decirse de la búsqueda de estereotipos generales para su puesta en evidencia. Este mecanismo se basa en la exageración de un rasgo único que determina el perfil psicológico del personaje; por ejemplo la extrema inseguridad de “Soledad Dolores Solari”, la creación del humorista Antonio Gasalla, o la tardía ingenuidad de “Don Fulgencio” del dibujante Lino Palacio, o la exacerbada viveza criolla en “Isidoro Cañones” de Dante Quinterno.

Pero, volviendo a Charles Chaplin, su modo de caminar resulta gracioso y prototípico; lo mismo puede decirse sobre el andar a los saltos de Groucho Marx o el llanto repetido de Stan Laurel. Siguiendo a Bergson podemos afirmar que las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que ese cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo. En definitiva, los gestos plausibles de imitación son aquellos que se desarrollan en forma mecánica o uniforme, extrayendo de

ellos la parte de automatismo que ha dejado introducirse en la persona. La exageración y la repetición de estos movimientos o gestos mueven a la risa.

En este sentido, Alvarado y Yeannoteguy (1999) sostienen de acuerdo con Umberto Eco (1993), que guardamos en nuestra memoria esquemas de acciones o comportamientos habituales; a estos esquemas se los llama *guiones*. Por ejemplo, todos tenemos incorporado el guión “lavar los platos”. Esas acciones que son frecuentes o habituales requieren instrucciones que luego quedan automatizadas, es decir, se incorporan a la memoria. De ahí que las autoras afirmen que:

*“Por eso se produce un efecto humorístico cuando se formulan instrucciones para hacer algo que ya está automatizado, como sucede con las “Instrucciones para subir una escalera” o las “Instrucciones para dar cuerda a un reloj” de Cortázar (en Historias de cronopios y de famas)” (1999:23)*

La automatización es una fuente inagotable de recursos humorísticos. De ella provienen, por ejemplo, las rutinas cómicas del vodevil o los recorridos discursivos estereotipados de los cómicos televisivos. Aquello que es parte del fondo cotidiano en las relaciones humanas y que la percepción asume como generalidades, son transformados en figura, por la aguda observación del humorista que trabaja sobre esas particularidades imitándolas y exagerándolas hasta colocarlas en un lugar preponderante del proscenio de nuestra percepción.

Una vez que han sido detectadas y aisladas estas automatizaciones de la vida, basta combinarlas o asimilarlas a cosas para que pierdan su forma humana; sacarlas del ámbito de las emociones para que, transformadas en cosas o máquinas produzcan el efecto humorístico. Esto ocurre, por ejemplo en las rutinas de “Los Tres Chiflados” cuando Moe le pega con un fierro en la cabeza a Curly; el golpe produce entonces el sonido de una campana y el fierro queda doblado por la mitad; o con algunos payasos o clowns que caen y rebotan en el piso cual pelotas de goma. Es también un recurso muy utilizado por los dibujos animados –en los cuales el concepto humano ya queda borrado así como también las dificultades asociadas con la emoción- cuando el personaje –sea

un ser humano en forma de “monito”<sup>3</sup> o un animal humanizado- choca y toma la forma de un objeto: un acordeón, una pelota o simplemente se achata como una figurita en el piso.

Sobre las características corporales y su relación con lo cómico, Oscar Traversa sostiene que:

*“La hipérbole corporal dibujada puede poner de manifiesto un rasgo inarmónico o discordante como en el caso de la caricatura; o en el del dibujo animado patentizar esas comparaciones (a veces metáforas) que transitan en el habla corriente: “le retorció el pescuezo”... o “lo aplastó como una hoja de papel”...” (1984:134)*

El autor llama “*procedimiento de atenuación*” a ese mecanismo que se realiza en el cine y que tiene por objeto el recorte de las escenas dolorosas en las producciones cómicas, y completa:

*“La cámara trabajará en el sentido de eludir los cuerpos injuriados”.*  
(1984:111)

La “*negación de los cuerpos dolientes*”(110) se realiza, por ejemplo en los “dibujos animados” a través de la vuelta del cuerpo accidentado a su forma originaria sin consecuencia alguna.

Trasgresión a pautas establecidas, sentimiento de superioridad del que observa, detección de imperfecciones y automatismos, y supresión de la afectividad de acuerdo con la distancia sobre lo observado conforman un grupo de procedimientos base que suelen utilizarse para producir efectos graciosos.

---

<sup>3</sup> “Monito” es el término utilizado para designar, dentro del ámbito de la animación, a la síntesis gráfica que determina un personaje caricaturizado o animado.

## 2.2 Los límites del lenguaje

Hasta este punto del desarrollo el análisis ha abordado las formas cómicas en general, es decir la posibilidad de provocar la gracia tanto por situaciones y personajes como por textos. El objetivo es ahora observar detenidamente cómo se produce el efecto cómico sobre el nivel textual. Para ello, se parte del mismo presupuesto desarrollado en el punto anterior, según el cual la gracia es provocada en el que observa la trasgresión a alguna pauta preestablecida desde una mirada teñida de superioridad. Habrá que determinar entonces, de qué forma son trasgredidas las leyes inmanentes del lenguaje y cómo esa ruptura produce la gracia.

El ámbito del lenguaje es un campo altamente codificado. Ya Ferdinand de Saussure (1857-1913), en las conferencias dictadas en la Universidad de Ginebra, estableció las formas en que los signos se relacionan dentro del sistema de la lengua. Al respecto, Saussure compara la lengua con el juego del ajedrez en cuanto a que en ambos casos, existen reglas preexistentes y que continúan invariables una vez finalizada esa partida. Por otra parte, también establece que la capacidad de permanencia del sistema en el tiempo tiene que ver con la aceptación incondicionada de la lengua como herencia y con la dificultad, por parte de los hablantes, para realizar modificaciones sobre la estructura de los signos; por todo ello, se puede decir que la lengua, como toda institución, presenta pautas y reglas predeterminadas.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Además de los postulados desarrollados por Saussure que servirán de fundamento posterior para la semiología estructural, cabe destacar otras concepciones en torno a la lengua. Desde la tradición lógico filosófica reflejada en los trabajos de las llamadas gramáticas tradicionales, se establece como función principal de la lengua representar la realidad; así, la significación de las oraciones tendría *per se* un valor de verdad. Este planteamiento ha sido denominado concepción *representacionalista de la significación*.

Ya en el siglo XVII, Descartes (1596-1650) estableció una diferencia ente las dos facultades del pensamiento: entendimiento y voluntad. La primera concibe las ideas de las cosas y ofrece una representación de la realidad, mientras que la segunda permite adoptar actitudes con respecto a esas ideas. Próximo a este planteamiento se encuentran los miembros de la escuela de Port-Royal quienes trasladan estos conceptos al análisis de la lengua. Para ellos, en una oración que manifiesta un pensamiento, hay elementos que expresan la actitud de la voluntad y otros que reflejan la representación del entendimiento. Estos elementos fueron llamados: *modus y dictum*, respectivamente.

En el siglo XX, Charles Bally introduce en el estudio de la lengua algunos aportes importantes; por ejemplo, la posibilidad de concebir la lengua como un instrumento que permite la comunicación;

Para los teóricos de la pragmática anglosajona, hablar presupone el dominio de un sistema de reglas; en efecto, Searle (1980) sostiene que:

*“Hablar un lenguaje es tomar parte en una forma de conducta (altamente compleja) gobernada por reglas.”* (1980: 22)

Y, posteriormente aclara que:

*“hablar un lenguaje consiste en realizar actos de habla, actos tales como hacer enunciados, dar órdenes, plantear preguntas, hacer promesas...”* (1980: 23)

Siguiendo a Rawls (1955), Searle (1989) distingue dos tipos de reglas: las reglas regulativas y las reglas constitutivas. Las primeras se caracterizan por regular:

*“una actividad preexistente, una actividad cuya existencia es lógicamente independiente de las reglas”.* (1989:46)

Dentro de este grupo se encuentran, entre otras, las reglas de cortesía o de etiqueta que gobiernan las relaciones interpersonales que existen independientemente de las reglas. Estas adquieren generalmente la forma del imperativo del tipo “Haga X”, o “Si X, entonces haga Y”. Por ejemplo, para conducir:

*“Coloque primero la llave en la cerradura de encendido del automóvil”.*

Por su parte, las reglas constitutivas constituyen y regulan una actividad cuya existencia es lógicamente dependiente de las reglas. Por ejemplo, las reglas que gobiernan juegos como el ajedrez o deportes como el fútbol, donde no sólo dicen cómo

se juega sino que también crean la posibilidad misma de jugar. Pueden adquirir la forma “Haga X” (como las regulativas), pero también se las puede encontrar bajo la forma “X cuenta como Y en el contexto C”. Por ejemplo, en el fútbol:

*“ Introducir la pelota en el arco rival de modo tal que el arquero no la pueda detener cuenta como gol a favor”.*

Por eso, la hipótesis según la cual hablar es realizar actos conforme a reglas se completa del siguiente modo:

*“La estructura semántica de un lenguaje es una realización convencional de conjuntos de reglas constitutivas subyacentes, y que los actos de habla son actos realizados característicamente de acuerdo con esos conjuntos de reglas constitutivas”.* (1989:46)

En este sentido las reglas de los actos de habla no son reglas que describen lo que se hace (por ejemplo, cuando se ordena o se promete) sino reglas que, obligatoriamente, hay que seguir para realizar una orden o una promesa.

Por su parte, Grice (1995) desarrolla la idea según la cual toda conversación implica esfuerzos cooperativos de los hablantes. Para ello supone que existe un conjunto de propósitos comunes o al menos una dirección mutuamente aceptada. En efecto, nuestras conversaciones son espacios que, desde su base, implican la aceptación de determinadas reglas. Prueba de ello son las máximas conversacionales que, según Grice, se utilizan para llevar adelante intercambios comunicativos.

Veamos a continuación, en forma sintética, esas reglas y de qué manera su violación puede resultar graciosa:

- 1) Máxima de cantidad: *haz que tu contribución sea tan informativa como lo requiera la situación de intercambio.*

Por ejemplo:

A: “¿Sabe usted a qué hora pasará el próximo tren?”

B: “Sí.” (Luego de decir esto, B se retira con el gesto de haber resuelto la inquietud de A)

- 2) Máxima de calidad: *No decir aquello que creas que es falso o que no tengas pruebas para comprobar su veracidad.*

Por ejemplo:

“Dios mío, te lo ruego, dame una prueba de tu inexistencia”.<sup>5</sup>

- 3) Máxima de relación: *Que lo que digas sea pertinente.*

Por ejemplo:

Los pilotos de un avión de pasajeros se desvanecen por consumir comida en mal estado; en medio de un ataque de nervios, la azafata pregunta al pasaje si alguien tiene conocimientos sobre aeronavegación. Un pasajero levanta la mano y responde: “Yo hice un curso de aeromodelismo”.

- 4) Máxima de modo: *Sé ordenado, breve.*

Por ejemplo:

Un transeúnte le pregunta a otro:

A: “¿Sabe cómo llegar hasta la oficina de correos?”

B: “Sí, toma usted por la avenida, esa en donde están las tiendas de ofertas, se va a dar cuenta por los carteles multicolores; de paso, le informo que hay unos pantalones muy baratos y unas camisas preciosas que puede pagar con tarjeta. Luego usted va a encontrarse con una garita policial; puede ser que el policía esté, aunque por la

---

<sup>5</sup> Este ejemplo fue tomado de Eco, U. (1987), Op. Cit. P.373

hora tal vez se haya ido a tomar un refrigerio... Mejor tome la otra avenida que...”

Cabe aclarar que en este último ejemplo no se viola solamente la máxima de modo sino también la de cantidad. En efecto, la explicación no sólo es poco clara sino exhaustiva y abunda sobre información que no es la requerida por la situación.

Ahora bien, la violación de las máximas no conlleva, en la mayoría de los casos, un efecto cómico. Como afirma Eco:

*“Se pueden violar ciertas máximas conversacionales con resultados normales (implicación), con resultados trágicos (representación de inadaptación social) y también con resultados poéticos”.* (1987:373)

Para que el efecto cómico se produzca es necesario que la regla no sea recordada sino presupuesta implícitamente; pero aun así no resulta suficiente. En efecto, es importante considerar también la situación vista con ojos de observador ya que si alguien nos respondiese como en el ejemplo de la máxima de modo (Cfr. 4 “*Sí, toma Ud. por la avenida...*”) lejos de producirnos gracia nos traerá fastidio, o tal vez bronca.

Con esta formulación sobre el presupuesto implícito, Eco intenta responder a la pregunta que plantea la universalidad de lo trágico o lo dramático en tanto que puede ser entendido transculturalmente, mientras que no sucede lo mismo con lo cómico; en referencia a éste último, un texto que resulta gracioso en una época o en una cultura determinada, puede pasar indiferente para otro momento u otra cultura. Hay que destacar también –como sostiene Eco– que existen formas cómicas que pueden ser establecidas como universales, por ejemplo la torta de crema que se estrella sobre el rostro de uno de los comensales. Por lo tanto, para Eco no es suficiente la violación de una regla por un personaje inferior frente al que se experimenta un sentimiento de superioridad, como tampoco la imposibilidad de identificarse con esa caída para dar

cuenta sobre la totalidad del funcionamiento de las formas cómicas. Si bien estos procedimientos son necesarios no resultan del todo suficientes:

*“En lo trágico [afirma Eco] se justifica la violación (en términos de destino, pasión u otro concepto) pero no elimina la regla. Por esto es universal: explica siempre por qué el acto trágico debe infundir temor y piedad. Lo que equivale a decir que toda obra trágica es también una lección de antropología cultural, y nos permite identificarnos con una regla que quizá no es la nuestra”.*  
(1987:371)

En este sentido, Eco plantea que la situación que atraviesa un miembro de una comunidad antropófaga que se niega a realizar un rito caníbal puede ser trágica, en la medida en que nos convenza de la majestad y el peso del deber de antropofagia. En cambio, un antropófago vegetariano a quien no le gusta la carne humana, sin que se nos explique lo noble y justa que es la antropofagia, generalmente resulta gracioso.

En las obras cómicas las reglas se dan por descontadas y no existe la necesidad de que sean reiteradas. Para gozar de la violación, es preciso que las reglas estén presupuestas y se consideren inviolables. En efecto, el carácter liberador de lo cómico proviene de la licencia que concede para violar la regla. Pero esta concesión se realiza en quien tiene interiorizada esa regla hasta el punto de considerarla inviolable.

Por eso, continúa Eco, el carnaval sólo puede realizarse una vez al año; es decir que se necesita un año de cumplimiento ritual para luego gozar de la violación de los preceptos. En efecto, si existiese un régimen de absoluta permisividad, el carnaval no sería posible ya que no podría recordarse qué es lo que se pone en cuestión. Tal vez este concepto sirva para explicar, en parte, el desinterés en algunos países de la sociedad actual por la cultura carnavalesca.

Finalmente, Eco discrimina el accionar de lo cómico en cuanto a la violación de las reglas, con respecto a lo que sucede en el humor. El humor opera de un modo similar a lo trágico aunque con una diferencia fundamental; mientras que en lo trágico la regla

reiterada es enunciada dentro del universo narrativo por los personajes, en el humor dicha descripción aparece como una instancia oculta de la enunciación:

*“Como la voz del autor que reflexiona sobre las disposiciones sociales en las que el personaje anunciado deberá creer... Incluso cuando un solo personaje habla de sí y sobre sí mismo, se desdobra en juzgado y en juez.” (1987:376)*

Es decir que mientras que lo cómico es víctima de la regla que se presupone, el humor representa su crítica “consciente y explícita”.

Resulta interesante destacar el concepto planteado por Eco según el cual, en el humor se produce un cierto juego de voces dentro de la instancia de enunciación; este concepto será retomado posteriormente cuando se plantee la hipótesis de trabajo, ya que el análisis atenderá particularmente el fenómeno del humor desde la teoría de la polifonía enunciativa.

Con este capítulo se cierra la presentación de las formas cómicas y los mecanismos y presupuestos básicos sobre el funcionamiento del humor. A lo largo de las páginas precedentes dimos cuenta del carácter trasgresor que representa lo cómico en general, como del sentimiento de superioridad que dota al receptor sobre aquello que es objeto de su observación. Por otra parte, también se hizo referencia a la necesidad de la supresión de la instancia afectiva para que, sin estar implicado, el receptor pueda experimentar la gracia. Finalmente, y luego de la observación realizada por Umberto Eco, se distinguieron las formas de violación de las reglas que realizan lo trágico y lo cómico, para puntualizar en este último caso, la necesidad de internalización de la regla y su posterior licencia para violarla.

Hasta aquí se han presentado, a modo de recorrido analítico, algunos de los estudios y trabajos que, desde distintas perspectivas teóricas, se realizaron tanto sobre los orígenes de lo cómico como de los supuestos básicos de su funcionamiento. El aporte particular que se realiza desde el presente trabajo de tesis plantea el abordaje de los enunciados humorísticos desde el marco teórico metodológico propuesto por la semántica argumentativa. Por eso, completa esta primera parte del trabajo, el capítulo que a continuación se desarrolla. Allí se presentan tanto los supuestos teóricos que dieron lugar a las principales teorías inscriptas dentro de la semántica argumentativa (Polifonía enunciativa, Argumentación en la lengua y Bloques semánticos), como su metodología analítica.

## Capítulo 3

### Marco teórico-metodológico

El presente capítulo atenderá a los conceptos teóricos que servirán como marco de análisis para el posterior abordaje del corpus. Si bien existe sobre los enunciados caracterizados como humorísticos la posibilidad de aplicar un marco interdisciplinario para su estudio, se ha optado por el enfoque que presenta la *semántica integrada*. Varias han sido las razones que impulsaron a tomar esa elección.

En primer lugar, porque se busca presentar una concepción global del sentido capaz de zanjar los límites establecidos tradicionalmente entre la semántica y la pragmática. También, porque nos interesa observar, desde los límites impuestos por la lengua, cómo diversos mecanismos inmanentes sirven para estructurar estrategias discursivas capaces de introducir diferentes voces en un mismo enunciado. Finalmente, porque el marco elegido posee la amplitud metodológica necesaria como para atender a otros fenómenos lingüísticos y enunciativos que se producen a partir de la utilización tanto de juegos léxicos, como de usos particulares de la negación, o de ciertos conectores argumentativos, entre otros.

El primer punto de este capítulo presenta el enfoque general propuesto por la semántica integrada; allí se plantea la necesidad de considerar el contenido instruccional que, desde la lengua, habilita o inhibe la conformación de determinados encadenamientos en el discurso, como sus posibles consecuencias en tanto resoluciones graciosas. A continuación se detallan los conceptos fundantes tanto de la *Teoría de la Polifonía Enunciativa* como de la *Teoría de la Argumentación en la lengua*, para finalmente esbozar los postulados principales de la aún reciente *Teoría de los Bloques Semánticos*. Todos ellos conceptos preliminares que servirán a la postre, para el análisis de los enunciados humorísticos delimitados en el corpus de estudio.

### 3.1 Una Semántica Integrada

El sentido ha representado hasta la actualidad, un tópico de interés tanto para los filósofos como para lingüistas y semiólogos<sup>6</sup>. Sin embargo y debido a una concepción logicista de la lengua, el análisis no ha procedido siempre en pos de abarcar la producción discursiva según su complejidad. En efecto, en la medida en que la lingüística adquiere estatuto científico, hacia principios del siglo XX, el objeto –la lengua– es delimitado en base a su carácter objetivo y abstracto; esta necesidad de construir un objeto preciso y plausible de aplicarle una metodología de rigor científico, ha dejado fuera del análisis a los fenómenos relativos a la producción de los sujetos hablantes.

Existe una larga tradición lógico-filosófica que, a través de numerosos trabajos, ha otorgado a la lengua una función descriptiva y constatativa; desde esta perspectiva cabe asignarle a la significación de las frases un valor de verdad, por el que un enunciado sirve entonces para predicar una o más propiedades de un objeto y es esa su razón de existir. Este enfoque teórico ha sido conocido como la concepción

---

<sup>6</sup> Sobre este particular puede consultarse: Ducrot, O (2004) *Sentido y argumentación*, En Arnoux, Elvira y García Negroni, M. Marta (comps.), *Homenaje a Oswald Ducrot*, Buenos Aires, Eudeba.

*representacionalista de la significación* y ha servido para responder a determinados problemas que se plantearon oportunamente sobre la referencia. Así el valor de verdad de un enunciado depende intrínsecamente de su correspondencia con la realidad, independientemente del contexto enunciativo y discursivo en el que se inserta.

Si bien, como se hace referencia en el párrafo anterior, el enfoque representacionalista ha permitido esbozar soluciones oportunas sobre algunos problemas, es dable destacar también que el componente semántico de los enunciados, ha sido relegado a un segundo plano, detrás del aspecto veritativo.

La pragmática, dentro de la que se inscriben los filósofos del lenguaje de la Escuela de Oxford representados por John Austin (1911-1960) y John Searle (1932) entre otros, fue la encargada de comprobar que la lengua no es utilizada necesariamente para constatar o describir la realidad sino que, fundamentalmente, actúa. De este modo, para la *Teoría de los Actos de Habla* el discurso no se encarga de describir una acción, sino que es una acción en sí mismo. (García Negroni, M. y Tordesillas, M.: 2000)

Los filósofos del lenguaje distinguen en la significación de un enunciado dos componentes: la fuerza ilocutiva (polo subjetivo) y el contenido proposicional (polo objetivo) Searle señala también que el acto ilocutivo sólo puede ser realizado por el sujeto hablante, es decir, se trata de una actividad que se realiza en el acto de habla y pertenece al dominio de la acción: lo que el sujeto hace al decir algo.

Esta teoría se distancia de los estudios lingüísticos realizados con anterioridad como, por ejemplo, los de Charles Bally (1865-1947) Aunque establece una distinción entre el componente subjetivo o reacción y el componente objetivo al que denomina representación, Bally considera que el aspecto subjetivo es de orden psicológico.

En ambos casos puede observarse la inscripción del aspecto subjetivo –ya sea fuerza ilocutiva o reacción- en la descripción semántica de la significación. Ahora bien, aunque ambas teorías convoquen al aspecto subjetivo, existe una diferencia no menor con respecto a la relación que mantienen con la enunciación. En efecto, mientras que en Bally no se establece una identidad entre el sujeto de la reacción y el sujeto hablante, para Searle el sujeto productor del acto ilocutivo sólo puede ser el sujeto hablante y autor de la enunciación. Ambos aspectos se tornan de interés para desarrollos

posteriores, ya que existe entonces la posibilidad de admitir que el sentido puede manifestar sujetos distintos al sujeto hablante –Bally- y comprobar así el carácter polifónico de un enunciado; y por otro lado, si el sentido concierne a la enunciación que tiene como tema la enunciación del propio enunciado –Searle- es factible considerarlo como una descripción de la enunciación misma. Ambos conceptos serán recuperados y desarrollados posteriormente por Ducrot (1989)

Desde el ámbito lingüístico, Bajtín (1895-1975) realiza una temprana crítica al objetivismo abstracto de Saussure al advertir que es imposible separar –para el análisis- al sujeto productor de su propio producto, el enunciado. Por otro lado y ya en forma más determinante, Emile Benveniste (1902-1976) presenta desde la *Teoría de la Enunciación*, la necesidad de tener en cuenta la situación comunicativa para el estudio del funcionamiento lingüístico. Benveniste se encarga así de estudiar no sólo la dimensión semiótica de la significación, entendida como la relación de los signos entre sí, sino también su dimensión semántica; es decir la puesta en discurso de los signos en el marco de un contexto enunciativo.

Sin embargo, es a través de la profusa obra del filósofo del lenguaje y lingüista Oswald Ducrot, que a partir de la década del '70 del siglo XX se comienza a vislumbrar la posibilidad de un desarrollo teórico y metodológico capaz de zanjear las fronteras que, desde una concepción tradicional, limitaron los campos de acción y la interrelación entre la semántica y la pragmática.

A partir de postulados precedentes como por ejemplo, los de Mijail Bajtín, para quien todo enunciado tiene un carácter polifónico, o como los ya mencionados tanto de Bally como de la escuela de Oxford, Ducrot desarrolla la *Teoría de la Polifonía Enunciativa*; este desarrollo teórico cuestiona el punto de vista según el cual detrás de un enunciado existe una sola voz. El principal aporte resulta entonces la consideración de que la significación de la mayoría de los enunciados esta constituida por una especie de diálogo. En efecto, el autor afirma que allí se genera una escena de tipo teatral en la que los diferentes personajes dialogan entre sí.

Según Ducrot, el autor de un enunciado no se expresa en forma directa; el análisis adquiere una forma vertical a partir de la cual se puede reconstruir el sentido de un enunciado alejándose del clásico análisis horizontal, en el que un mismo individuo (el sujeto hablante) se hace cargo de todo cuanto se dice y expresa en el enunciado.

A principios de la década del '80 del siglo XX, Ducrot junto al matemático lingüista Jean-Claude Anscombe, desarrollan la *Teoría de la Argumentación en la Lengua* (TADL, sigla que surge a partir del francés: *Théorie de l'argumentation dans la langue*), teoría no representacionista que critica la clásica oposición objetivo-subjetivo al considerar esa posición dicotómica como un obstáculo para describir la significación. En efecto, este enfoque teórico metodológico no considera ambos polos como unidades separadas:

*“El marco general en el que nos situamos cuestiona la oposición entre semántica y pragmática tal como la han considerado los neo positivistas y utilizado después la mayoría de los semantistas, especialmente los americanos.”* (Ducrot, O y Anscombe, J, 1994: 28)

Especialmente cuestionan los trabajos realizados por Charles Morris (1985) para quien el estudio de la lengua debería llevarse a cabo según tres etapas sucesivas:

- 1) Nivel sintáctico: en donde se establecen las reglas combinatorias de los signos para defender, desde la gramaticalidad, las secuencias bien formadas por sobre las incorrectas.
- 2) Nivel semántico: donde se estudia la relación de los signos con sus referentes para determinar las condiciones que deben cumplirse en vistas a considerar una oración como verdadera o falsa.
- 3) Nivel pragmático: donde se considera el empleo de una oración como un fenómeno interindividual (situación comunicativa, efectos buscados, etc.)

Ducrot y Anscombe se alejan del planteo neo positivista según el cual para el análisis de un enunciado, cada uno de los tres niveles puede trabajar a partir de los resultados obtenidos en el nivel precedente; de este modo en el nivel semántico, sólo podría trabajarse de lo que resulta del nivel sintáctico. Los autores afirman así que en la mayoría de los enunciados hay ciertos rasgos que determinan su valor pragmático independientemente de su contenido informativo (semántico).

No existiría entonces un orden lineal ni vertical entre semántica y pragmática ya que la argumentatividad puede encontrarse desde el mismo nivel semántico antes del pragmático. En efecto, para los autores no existe tal distinción de niveles:

*“Tomando una expresión de A. Culioli, diremos que (la pragmática) debe estar “integrada” y no sobre añadida a la descripción semántica”.* (1984: 44)

La *Teoría de la Argumentación en la Lengua* se ha desarrollado en distintas etapas en la medida en que nuevos postulados fueron resolviendo problemas que planteaba la etapa anterior. Así con la inclusión del concepto de *Topos*, la teoría se aleja de las concepciones clásicas que otorgan a la argumentación, un carácter binario. Justamente por encontrar en la figura de los *topoi*, el garante que permite el paso del argumento a la conclusión, la teoría fue rebautizada como *Teoría de los Topoi*.

Desarrollos posteriores terminaron por bifurcar los estudios en dos direcciones: la *Teoría de los estereotipos*<sup>7</sup> de Jean-Claude Anscombe y la *Teoría de los Bloques Semánticos* desarrollada por Ducrot junto con Marion Carel.

En los siguientes puntos del presente trabajo se desarrollaran los conceptos centrales de la Teoría de la Polifonía enunciativa, la Teoría de la Argumentación en la lengua y la Teoría de los Bloques semánticos.

---

<sup>7</sup> Sobre la teoría de los Estereotipos, pude consultarse: Anscombe, Jean-Claude (1995), *Semántica y léxico: topoi, estereotipos y frases genérica*, En *Revista Española de Lingüística* 25.2, 1995 Págs. 297-310; Amossy, Ruth y Pierrot Anne (2001), *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Eudeba.

### 3.2 La Polifonía Enunciativa: Una teoría coral

Como ya se ha mencionado en el punto anterior, Ducrot (1994) elabora la *Teoría de la Polifonía Enunciativa* a partir de una fuerte objeción a la llamada “lingüística moderna” que sostenía la unicidad del sujeto hablante. Como punto de partida recurre a estudios anteriores realizados por Bajtín. El lingüista ruso ya había desarrollado el concepto de polifonía a partir del análisis de textos literarios en donde considera la oposición entre la literatura clásica y la popular, también llamada “carnavalesca”. En esta última –afirma Bajtín– se produce un efecto de enmascaramiento en donde el autor adopta una serie de máscaras. Ahora bien, según Ducrot esta teoría sólo ha sido aplicada a los textos, es decir a series de enunciados pero nunca a los enunciados que componen esos textos. Por lo que la teoría de la polifonía bajtiniana no pone en tela de juicio el postulado según el cual un enunciado aislado hace oír una sola voz.

Según Ducrot –y aquí se distancia de la teoría enunciativa definida por Benveniste–, la enunciación es el hecho de que aparezca un enunciado independientemente del autor de dicho enunciado. La significación de ese enunciado está constituida por un conjunto de instrucciones dadas a las personas que deben interpretar los enunciados de la oración. Estas instrucciones precisan cuáles son las maniobras que deben efectuarse para asociar así un sentido a esos enunciados. De este modo entonces, el sentido no es un agregado de la significación, sino un producto obtenido a partir de las consignas especificadas en la significación. En otras palabras, el sentido está constituido por un conjunto de indicaciones que se refieren a su enunciación. Se trata de una descripción, una representación o por lo menos una calificación de dicha enunciación. El sentido está constituido –para esta teoría– por la superposición de diferentes voces en la que a modo de una escena teatral –afirma Ducrot– actúan diferentes figuras discursivas.

Ahora bien, si en el sentido mismo de los enunciados se presentan diferentes “voces” y puntos de vista, es necesario analizar tanto cuáles son esas voces que intervienen en los distintos niveles –tanto subyacente como manifiesto- como su especificidad y funcionamiento dentro del marco global de la teoría.

Siguiendo a Ducrot puede sostenerse que en el sentido mismo de los enunciados se encuentran diferentes voces que representan puntos de vista; la función del *locutor* será entonces la de mostrarlos para provocar así su aparición en el interior del enunciado. En estos términos puede definirse al *locutor* como una figura que establece el discurso, reconocible tanto a partir de las marcas de primera persona como por su responsabilidad sobre lo dicho. Por otra parte, los diferentes puntos de vista son representados por la figura de los *enunciadores*, seres creados por el discurso cuya función radica en la mostración de un aspecto sobre lo que se habla.

Ducrot grafica un caso particular de polifonía a partir del análisis de los enunciados negativos; así en:

*“Juan no es inteligente”,*

el locutor pone en escena a dos enunciadores: el primero ( $E_1$ ) presenta el punto de vista positivo *“Juan es inteligente”*; mientras que el segundo ( $E_2$ ) es el encargado de negarlo. En el enunciado negativo, el locutor termina identificándose con el punto de vista del segundo enunciador que aparece por lo tanto, en el nivel manifiesto del enunciado.

Marta Tordesillas (1983) sostiene que la teoría presenta cuatro consecuencias importantes que le permiten alejarse de la concepción veritativa y representacionista de la lengua:

- 1) Se rompe el axioma según el cual detrás de cada enunciado habría una y solamente una persona que habla. En efecto, para Ducrot están presentes en un mismo enunciado varios sujetos con diferentes status lingüísticos; en consecuencia, el sujeto hablante remite a funciones muy distintas a saber: el

*sujeto empírico* –productor efectivo del enunciado-, el *locutor*- sobre quien recae la responsabilidad de lo dicho- y los *enunciadores* –puestos en escena por el locutor y responsables de los distintos puntos de vista.

2) Intrínsecamente asociada a la primera consecuencia, el autor de un enunciado no se expresa nunca directamente aunque así lo parezca. Dicho de otro modo, el enunciado en tanto observable, es el producto de una negociación entre las instancias subyacentes y la postura final adoptada por el locutor.

3) De esta manera y como ya se ha indicado en los párrafos anteriores, se efectúa un análisis semántico vertical del enunciado que concede a cada uno de sus componentes, una autonomía enunciativa; este tipo de análisis se aleja de la descripción horizontal de los enunciados aplicada en los estudios realizados por los filósofos del lenguaje. En efecto, la teoría de los actos de habla remite a un mismo sujeto, por lo tanto el sentido del enunciado es considerado como una progresión horizontal.

4) El sentido de un enunciado se presenta como la descripción que dicho enunciado brinda de su propia enunciación; es decir que se entiende a la lengua como autorreferencial y reflexiva.

Así entendido, si la lengua remite a sí misma, queda anulada según Ducrot la concepción veritativa, ya que no tendría como función primera la representación de la realidad y por lo tanto, tampoco sería adecuado juzgar al enunciado en términos de verdad o falsedad. El carácter informativo es entonces un derivado de un componente argumentativo anterior que, para Ducrot, es tanto más importante que el primero.

### 3.3 ...Y entonces fueron tres: La teoría de los Topoi

La *Teoría de la Argumentación en la Lengua* (TADL), que desarrollan a partir de principios de los años '80 Anscombe y Ducrot, parte de la hipótesis según la cual la argumentación está inscrita en la lengua, en las oraciones mismas. La significación de una oración contendría, entonces, en sí misma instrucciones que conllevan una serie de constricciones. En efecto, ya a partir de sus primeras observaciones los autores constatan que no cualquier expresión puede ser utilizada a favor de una cierta conclusión; incluso, sostienen Anscombe y Ducrot (1994: 34), si las indicaciones aportadas por la expresión parecen proporcionar, tanto al destinatario como al autor, justificaciones suficientes de esa conclusión.

Por ejemplo, en el caso de enunciados asertivos del tipo "*Quizá P*" donde el punto de vista informativo queda abierta la posibilidad de que el hecho denotado por *P* se realice o no, desde un punto de vista netamente argumentativo la única conclusión posible es la que orienta hacia la concreción del hecho.

Un enunciado del tipo:

*"Quizá venga Pedro a comer".*

plantea como posibilidad (desde un punto de vista veritativo) tanto la llegada como la ausencia del invitado. Ahora bien, atendiendo a la dinámica discursiva, la orientación argumentativa plantea como única posibilidad su llegada.

De ahí que:

*"Quizá venga Pedro a comer. Agregá un plato".*

presenta una coherencia en el discurso, mientras que en:

(\*) *“Quizá venga Pedro a comer. Retirá un plato”.*

no se observa el mismo grado de coherencia, al menos que se trate de un anfitrión que guarda algún grado de hostilidad hacia su comensal.

A partir de la búsqueda de ejemplos y sus posibles contraejemplos, Ducrot y Anscombe dan cuenta que la estructura profunda de la lengua no es de naturaleza descriptiva sino argumentativa. En efecto, el valor informativo no alcanza para comprender el sentido global de un enunciado. Tal es el caso de pares de enunciados que, desde un punto de vista informativo, parecen vehiculizar la misma información; sin embargo la dinámica discursiva demuestra que las argumentaciones encadenadas a partir de esos enunciados suelen ser diferentes. Por ejemplo.

*“La botella esta medio vacía.”*

*“La botella está medio llena.”*

La información aportada puede ser considerada la misma –la botella está por la mitad- pero la forma de continuar el discurso variará sensiblemente:

*“La botella está medio vacía. Convendría traer otra. El vino ha gustado....”*

(\*) *“La botella está medio llena. Convendría traer otra.”*

En ese sentido y salvo ironía o juego de palabras, la formulación normal será:

*“La botella está medio llena. Creo que nos sobraré vino. A lo mejor no es un buen vino...”*

y no:

\* *“La botella está medio vacía. Creo que nos sobraré vino.”*

Ducrot y Anscombe (1994: 25) afirman entonces que el valor argumentativo está presente desde el nivel semántico más profundo, el de la significación.

Las nociones básicas que se desarrollan durante la primera etapa de la teoría son las de *expresión argumentativa*, *potencial argumentativo* y *acto de argumentar*. La argumentación es presentada por la TADL en una primera instancia, como una relación binaria entre dos segmentos de discurso: el primero es el argumento (A) que un locutor presenta para hacer admitir un segundo llamado conclusión (C)

Por otra parte, el potencial argumentativo de un enunciado es considerado como el conjunto de enunciados que pueden unirse a ese enunciado en calidad de conclusiones.

Si bien la TADL representa para el presente trabajo una parte importante del marco teórico metodológico, el interés particular radica en los avances que los autores proponen a partir de la segunda fase de desarrollo. En esa segunda etapa, Anscombe y Ducrot mantienen la noción de potencial argumentativo pero no como un conjunto de conclusiones, ya que el concepto es reelaborado a partir de la inclusión de un nuevo término: *el topos*. De esta manera la teoría comienza a distanciarse de los clásicos desarrollos teóricos que dotaban a la argumentación de un carácter binario: el argumento y la conclusión.

Con la inclusión de los *topoi*, los autores redefinen desde un punto de vista lingüístico, un concepto que ya se encontraba presente en la Retórica aristotélica. El *topos* es entendido entonces como un principio argumentativo común, general y gradual que vincula al argumento y a la conclusión; es el garante capaz de asegurar ese trayecto argumentativo. Dicho trayecto será el que deba tomarse para alcanzar, a partir de un enunciado-ocurrencia, una conclusión específica. Los *topoi* son utilizados en el discurso pero rara vez son asertados, es decir que el locutor no se presenta como el autor de un *topos* determinado, sino que solamente los utiliza para poder alcanzar una conclusión.

Con respecto a sus características, puede decirse que los topoi son:

-*Comunes*: es decir que se trata de creencias presentadas como comunes para una comunidad determinada de la que forman parte tanto el locutor como el alocutario.

-*Generales*: pueden ser utilizados en un sinfín de situaciones diferentes más allá de una situación discursiva particular.

-*Graduales*: ponen en relación dos predicados graduales, es decir dos escalas argumentativas que a su vez son también graduales.

En cuanto al carácter gradual de los topoi, podemos aventurar que se trata, quizá, de uno de los elementos más trascendentes en el desarrollo teórico. En efecto, a partir de la correspondencia entre las dos escalas es posible construir dos topoi:

[A *favorable para C* y A *desfavorable para C*];

cada uno de ellos tiene dos equivalentes, en tanto esquema cuyas escalas argumentativas se recorren en un mismo sentido:

(+/+ ó -/-)

o en sentido opuesto:

(+/- ó -/+).

Llamaremos a esos esquemas resultantes, *Formas tópicas recíprocas* que para el topos directo T1 pueden graficarse de la siguiente manera:

T 1:FT'1 +P+Q

FT''1 -P-Q

Mientras que para el topos inverso aparecen otras dos formas recíprocas:

T2:FT'2 +P-Q

FT''2 -P+Q

La aplicación de una forma tópica a una situación constituye la “aprehensión argumentativa” de la situación; en este sentido Ducrot y Anscombre (1994: 221) entienden que la aprehensión argumentativa es la función discursiva fundamental en tanto que discurrir acerca de un estado de cosas es ante todo, aplicarle formas tópicas (FT), hacer que lo dicho entre en esas FT.

En este sentido agregan que:

*“hay, en el sentido mismo de ese enunciado (nos gustaría decir que hay ante todo) indicaciones sobre las FT aplicables a esta situación, lo que llamamos, en la Teoría de la polifonía, “el punto de vista de los enunciados” no es más que la convocatoria de un topos mediante la aplicación de una FT.”* (1994: 222)

Como ya se ha mencionado en párrafos anteriores, el carácter gradual de los topoi asociado a la lengua, resulta uno de los conceptos fundamentales, ya que si los elementos que la componen como su dinámica son graduales, quiere decir entonces que la lengua ofrece un abanico de posibilidades discursivas que no permiten identificarla con un carácter lógico, descriptivo e informacional. La gradualidad permite entender a la argumentación en términos de fuerza de aplicación del topos. De este modo, si el topos es gradual, no es porque establece una correspondencia de grado a grado entre dos predicados, sino porque puede ser aplicado con mayor o menor fuerza. Así, la oración es recategorizada como entidad teórica puesto que no va a determinar una clase de conclusiones que pueden alcanzarse a partir de los enunciados-ocurrencia, sino que

remite a un conjunto de topoi graduales cuya aplicación es autorizada por la oración en el momento de su enunciación.

Como síntesis de esta etapa, Anscombe y Ducrot (1994: 235) sostienen que hablar consiste en emplear uno o varios topoi; en otras palabras, hablar no es describir el mundo sino construir una imagen tópica de ese mundo. Por otra parte, la lengua es de naturaleza gradual y dinámica; esta escalaridad se opone entonces a la binariedad (Verdadero /falso) presentada frecuentemente como el fundamento de la lengua.

Sin embargo y más allá de los avances alcanzados por la teoría, queda aún una cuestión sin resolver ya que los topoi permanecen, en lo que respecta a su contenido particular, como un elemento externo y fuera de la lengua. Por eso, hacia fines de los años '80, Anscombe y Ducrot sitúan finalmente a los topoi en el mismo nivel del léxico. De este modo consideran que las palabras mismas autorizan la aplicación de ciertos topoi que permiten una determinada visión de la situación. El sentido de una unidad léxica es entendido entonces como un haz de topoi cuya aplicación es autorizada por esa unidad.

Se plantea así la existencia de dos tipos de relaciones tópicas: una relativa a la propia significación, directa e intrínseca de la palabra, y otra no directa e extrínsecamente vinculada a ella. (García Negroni, M. y Tordesillas, M. 2000: 13)

De este nuevo planteo nace la clasificación de *forma tópica intrínseca* y *forma tópica extrínseca*.

Se entiende por *topos intrínseco* o *forma tópica intrínseca* a la puesta en juego de un topos o una forma tópica que funda la significación de una unidad léxica. Por ejemplo, un enunciado del tipo:

*“María es muy guapa: seduce a todos los hombres.”*

pone en práctica el topos intrínseco

(+GUAPA, +SEDUCCION)

O:

*“Juan es un genio: resuelve los problemas difíciles sin mayores dificultades”*

donde aparece:

(+INTELIGENTE, + RESOLVER PROBLEMAS)

En este sentido, afirman Ducrot y Anscombe que no es posible evocar la belleza sin hacer que entre en juego la atracción que ejerce, o la inteligencia sin la posibilidad de tornar fáciles problemas difíciles.

En el topoi (o forma tópica) *intrínseca* el segundo miembro del encadenamiento discursivo pone en palabras lo que ya estaba contenido en el primero.

En cambio en:

*“María es muy guapa; es, por lo tanto, coqueta.”*

el encadenamiento se hace mediante un topoi (o forma tópica) distinto de los topoi (o formas tópicas) *intrínsecos*. A estos se los llama *topoi extrínsecos*.

Lo mismo ocurre en:

*“Juan es un genio: por lo tanto es insoportable”*

La relación tópica abandona así su carácter binario (en tanto correspondencia entre dos escalas), ya que los metapredicados (antecedente /consecuente) que componen el topoi no tienen una existencia independiente, sino que presentan una interdependencia semántica. En efecto, cada segmento cobra sentido con relación al otro a modo de un bloque semántico. Utilizar un topoi en un discurso no es recurrir a una creencia compartida por una comunidad lingüística, sino representar una situación a partir de un cierto número de discursos que le son aplicables.

Luego, Anscombe y Ducrot formulan la hipótesis según la cual las palabras tienen, por su propio semantismo, grados de aplicabilidad diferente; esa gradualidad es analizada ya en el marco de la *teoría de los modificadores* (realizantes, desrealizantes y sobrealizantes)<sup>8</sup>.

Para la TADL el sentido de una entidad lingüística no es más que un conjunto de discursos que esa entidad evoca (ya sea una palabra, un grupo de palabras o una oración) El mismo Ducrot recuerda (Arnoux, E y García Negroni, M. 2004: 364 y ss.) que el punto de partida teórico fue el intento por describir la diferencia de sentido entre *dormí poco* y *dormí un poco*, sin recurrir a nociones referenciales como la cantidad (por ejemplo decir que *dormir poco* es menos tiempo que decir *dormir un poco*); o a nociones cognitivas, como la idea de suficiencia (asociada a *un poco*) y de insuficiencia (asociada a *poco*) En efecto, puede decirse:

*dormí poco sin embargo fue suficiente,*

o

*dormí un poco pero sin embargo no me alcanzó.*

De ahí que se caiga en la cuenta de que lo discriminante es un hecho discursivo: si después de haber dicho *dormí poco*, quiero continuar con una oración que marque la suficiencia de mi sueño, debo emplear una relación del tipo de “*sin embargo*”; lo mismo si después de un poco queremos encadenar sobre una afirmación de suficiencia. Estas

<sup>8</sup> Los modificadores pueden potenciar la aplicabilidad de un predicado mediante la realización como disminuirlas a través de la desrealización. Los sobrealizantes, en cambio, son considerados de un modo intrínseco y no admiten gradación; es el caso, por ejemplo de “genial” grado extremo de la escala de “inteligente” Para desarrollar el tema de los modificadores puede verse: García Negroni, M. M. (1996) *Les notions de déréalisation, réalisation, surréalisation et la caractérisation sémantique des locutions à polarité négative*, En *Revista de Filología francesa*, 10. PP 81-95; García Negroni, M.M. (1995), *Scalarité et Réinterprétation: les Modificateurs Surréalisants*, En Anscombe, J.-C (ed.) *Théorie des topoi*. Paris, Kimé. PP. 101-144; Ducrot, O (1998), *Los modificadores desrealizantes*. En *Signo & Seña, Revista del Instituto de Lingüística*, Nº 9 Junio de 1998, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires.

observaciones los llevan a describir el sentido de palabras como las analizadas, por el efecto que tienen sobre las continuaciones posibles después de las oraciones en las cuales se insertan.

Si bien, y en líneas generales, la TADL ha caracterizado al sentido de los enunciados en términos de argumentación, durante mucho tiempo se ha encontrado limitada sólo a los encadenamientos resultivos, es decir a aquellos que pueden manifestarse a través de un conector como *por lo tanto*. Como se ha expresado en párrafos anteriores, en la última década del siglo XX, la noción de argumentación ha visto modificado su alcance a través del reconocimiento de que este tipo de encadenamientos no sirve necesariamente para concluir, sino más bien para representar o esquematizar situaciones determinadas. Dicho reconocimiento trajo como consecuencia el abandono de la preeminencia en la teoría de los encadenamientos en *por lo tanto* y su puesta en igualdad con otro tipo de encadenamientos marcados por conectores del tipo de *sin embargo*. Estos avances teóricos se darán ya en el marco de la *teoría de los Bloques Semánticos* que se desarrolla en el próximo punto.

### 3.4 Una aproximación a los Bloques Semánticos

La *Teoría de los Bloques Semánticos* (TBS), que desde el año 1992 desarrollan Ducrot y Carel, surge a partir de algunas objeciones que, a la TADL, realizara Marion Carel en su tesis doctoral.

Ducrot y Anscombe habían planteado, desde una postura estructural-saussureana, que la TADL se ajusta a los parámetros de estudio de la lengua dentro de los límites que dicho objeto propone; en efecto, para Saussure el significado de una expresión reside en las relaciones de esa expresión con otras de la lengua; pero como la noción de “relación de un signo con otro” resulta imprecisa, la TADL propone

considerar las relaciones argumentativas, es decir los encadenamientos argumentativos *en por lo tanto*, entre un signo y otro.

Para la TBS entonces, el sentido de una entidad lingüística no está constituido por hechos, cosas, propiedades, creencias psicológicas o ideas, sino por los discursos que dicha entidad evoca. Esos discursos son caracterizados bajo el nombre de “encadenamientos argumentativos” (EA) y pueden representarse de la siguiente forma:

*X Conector (CON) Y*

Ahora bien, la TBS admite –y de esta manera se aleja de la TADL- dos tipos de conectores:

-*Los normativos*: “por lo tanto” (PLT)

-*Los trasgresores* “sin embargo” (SE)

Cabe destacar que existen también otras palabras o construcciones capaces de suplantar a estos conectores e indicar la misma función, es el caso de: *entonces, como consecuencia o aun cuando*, entre otros.

Ducrot (2004) explica la elección de estos dos tipos de conectores a partir del concepto de “interdependencia semántica”, noción que ya había cobrado importancia durante el desarrollo de la última etapa de la TADL. En efecto, en ambos tipos de encadenamientos se manifiesta, como hecho fundamental, que cada uno de los segmentos encadenados toma solamente su sentido en la relación con el otro. A esto llama interdependencia semántica.

En este sentido, los encadenamientos en *PLT* y en *SE* resisten –según Ducrot- a todo intento de descripción extralingüística, es decir que no pueden ser descriptos como una relación de dos propiedades reales, ya que cada segmento es incomprendible independientemente de su relación con el otro por medio del conector.

Por ejemplo, a partir de dos indicaciones como

*“su casa está cerca” y “es fácil llegar”,*

no puede sostenerse que estas sean compatibles o incompatibles entre sí. Sería entonces razonable utilizar un *PLT* entre *A* y *B* y resulta absurdo ubicar allí un *SE*. Las informaciones en sí mismas no tienen importancia. Sólo la elección del conector, ya sea *PLT* o *SE*, es la que determina que el encadenamiento sea correcto o absurdo. No se evidencia que haya una contradicción entre “su casa no está cerca” y “es fácil ir”. Lo absurdo es ubicar un *PLT* entre esos dos predicados. Un *SE*, en cambio, resulta completamente posible. Desde el punto de vista de un lenguaje formal, existen informaciones que son absolutamente incompatibles unas con otras. Pero estas incompatibilidades desaparecen si se considera la argumentación ya que alcanza con elegir el conector correcto.

Carel aclara que los encadenamientos trasgresores son, por la misma razón que los normativos, encadenamientos argumentativos elementales. Un encadenamiento trasgresor del tipo:

*“la barrera estaba cerrada SE Pedro pasó”*

no presupone –según Carel (2000: 56) - el encadenamiento:

*“la barrera estaba cerrada PLT Pedro no pasó”*

y al que estaría concediendo. Según la autora, uno y otro son aspectos de una misma manera de ver las barreras: como obstáculos que impiden el paso. Sólo que el encadenamiento normativo obedece además a esta forma de ver, se adapta a ella, mientras que el trasgresor no la cumple, que es también otro modo de reconocer la regla. Este modo de ver común, del que deriva tanto el encadenamiento normativo:

X PLT Y,

como el encadenamiento trasgresor:

X SE Neg-Y,

es lo que se llama *bloque semántico*; por su parte, estos dos encadenamientos reciben el nombre de *conversos*.

Ahora bien, a partir del concepto de argumentación trasgresora se desarrolla una segunda idea que permite a la TBS alejarse definitivamente de la TADL estándar; esta segunda idea es la de *argumentación interna* que, junto con la diferenciación de la noción de *argumentación externa*, nos será de suma importancia para llevar a cabo algunos segmentos del análisis sobre el corpus.

### 3.4.1 Argumentación Eterna y Argumentación Interna

Ducrot y Carel consideran que el sentido de una entidad *e* está constituido por los aspectos asociados a esa entidad. Se dirá entonces que *e* expresa esos aspectos. Ahora bien, los aspectos son conjuntos de encadenamientos, por lo tanto el sentido está constituido por encadenamientos y no por informaciones o pensamientos. Para demostrar cómo los enunciados se vinculan a entidades semánticas y cómo ese vínculo puede ser tanto interno como externo, los autores definen que toda entidad lingüística posee dos tipos de argumentaciones, una externa y otra interna.

La *argumentación externa* (AE) de una entidad lingüística *e* son los encadenamientos en los que *e* puede ser ya el origen, ya el término; es decir que está constituida por los encadenamientos que van hacia *e* o que vienen de *e*.

Este tipo de argumentación presenta dos propiedades que son fundamentales, a saber:

- a) la argumentación externa de una entidad está compuesta por aspectos cuyos encadenamientos contienen esa unidad; y
- b) cada aspecto en PLT de la AE está asociado a un aspecto en SE seguido de una negación.

A continuación citaremos dos ejemplos propuestos por Ducrot que servirán para ilustrar estos conceptos.

En el primero, una persona va a visitar a su amigo Pedro que se encuentra en la oficina. Antes de llegar y después de haber mirado su reloj, esta persona puede decir cualquiera de las siguientes oraciones:

- (1) *Es tarde, por lo tanto Pedro debe estar en su oficina.*
- (2) *Es tarde, sin embargo Pedro no debe estar en su oficina.*

Ahora bien, Ducrot intenta mostrar que las expresiones “tarde” y “estar en su oficina” tienen el mismo sentido en (1) y en (2); se puede afirmar, por lo tanto, que estos dos encadenamientos pertenecen a dos aspectos del mismo bloque semántico, bloque que es el mismo para (1) que para (2):

*“En principio, se puede afirmar –sostiene Ducrot– que “estar en su oficina” puede significar “estar en su oficina por haber llegado”, o bien “estar en su oficina por no haberse ido”. De este modo, “estar en su oficina” puede significar “no haberse ido todavía”, o bien “haber llegado”. En (1) “estar en su oficina” significa “debe haber llegado a su oficina” (cfr. (1) a, que constituye una posible paráfrasis de (1); (1) b, en cambio, no lo es)*

- (1) *Es tarde, por lo tanto Pedro debe estar en su oficina.*

(1) a. *Es tarde, por lo tanto Pedro debe haber llegado a su oficina.*

[paráfrasis de (1)]

(1) b. *Es tarde, por lo tanto Pedro no debe haberse ido de su oficina.*

[no es paráfrasis de (1)]

*Expreso esto diciendo que el estado de cosas representado por “estar en su oficina” es visto a través de su aparición. La presencia de Pedro es vista como algo que se produce, no como algo que corre el riesgo de desaparecer.” (2005: 31 y ss.)*

Se observará que, con respecto al encadenamiento (2) la paráfrasis del segundo es la misma:

(2) *Es tarde, sin embargo Pedro no debe estar en su oficina.*

(2) a. *Es tarde, sin embargo Pedro no debe haber llegado.*

En otras palabras, “estar en su oficina” significa, en ambos casos, “haber llegado”; es decir que:

*“el estado de cosas es visto a través de su aparición. Por lo tanto, y aunque se trate, a primera vista, de encadenamientos muy diferentes, el segmento B toma el mismo sentido en (1) y (2).” (2005: 31)*

Un segundo ejemplo servirá para aclarar tanto las características como las diferencias entre la Argumentación Externa y la Argumentación Interna que definiremos más adelante.

Si tomamos la palabra *prudente*, podemos observar que su AE contiene los encadenamientos que se pueden efectuar a partir de *prudente*, o que a partir de otras entidades pueden llegar a *prudente*; por ejemplo:

*Pedro es prudente, por lo tanto no tendrá accidentes.*

Ó

*Tiene miedo, por lo tanto es prudente.*

Cabe aclarar que, además del encadenamiento en PLT del tipo:

*Prudente PLT seguridad,*

también es factible el aspecto:

*Prudente SE Neg-seguridad,*

por lo que puede concluirse que los aspectos pertenecientes a la AE van de a pares.

Ahora bien, otro aspecto interesante a considerar es la posibilidad de que las AE de una entidad pueden ser *estructurales* o *contextuales*.

Son *estructurales* si forman parte de la significación lingüística de una entidad, es decir si están previstas por la lengua. Son *contextuales*, en cambio, si es la situación discursiva lo que la vincula a la entidad.

En el primer caso:

*Prudente PLT Seguridad / Prudente SE Neg- Seguridad,*

ambos aspectos forman parte de la significación de *Prudente* por el hecho de que *Prudente* está vinculado a Seguridad por un PLT, y a Neg.-Seguridad por un SE. Por ello se la considera estructural.

En el caso de la AE contextual, y siguiendo con los ejemplos presentados por el autor en las *Conferencias*, se proponen los siguientes encadenamientos:

*Es prudente PLT merece nuestra confianza.*

*Es prudente SE no merece nuestra confianza.*

Ahora bien, los enunciados precedentes son factibles de utilizarse en una situación discursiva determinada, por ejemplo si se hace referencia a nuestro chofer que debe conducirnos en un auto. Pero si la situación discursiva cambia, tal vez nos veríamos forzados a pensar lo contrario. Por ejemplo –afirma Ducrot– si se trata de un guardaespaldas que debe salvarnos la vida en medio de una persecución automovilística. En ese caso sería adecuado afirmar:

*Es prudente PLT no le tenemos confianza.*

O bien:

*Es prudente y SE le tenemos confianza.*

Incorporaciones posteriores permiten distinguir los encadenamientos doxales y los encadenamientos no doxales y encadenamientos paradójicos.

Ducrot sostiene que un encadenamiento argumentativo (*X CON Y*) es doxal si ese encadenamiento pertenece a uno de los aspectos de la AE estructural de *X* o de *Y*. Es el caso del encadenamiento:

(1) *Había peligro por lo tanto Pablo tomó precauciones.*

En este caso puede considerarse doxal, ya que pertenece al aspecto:

*peligro PLT precaución,*

aspecto que por su parte, pertenece a la AE de *había peligro*. En efecto, el peligro es motivo suficiente como para tomar una serie de precauciones.

En cambio, el encadenamiento:

*Pablo es prudente por lo tanto no le tengo confianza,*

no puede considerarse doxal ya que:

*prudente PLT Neg-confianza,*

no es estructural a *Pablo es prudente*. Para ello, Ducrot recuerda que la pregunta planteada es: ¿la lengua asocia *prudente PLT Neg-confianza* a *Pablo es prudente*?”. La respuesta es obviamente negativa, por lo tanto este último encadenamiento no es doxal.

Por último, Ducrot define el encadenamiento paradójico al que considera paralelo al doxal.

Parte de la constatación según la cual un encadenamiento *X CON Y* es paradójico si *X CON' Y* pertenece a la AE estructural de *X* o de *Y*.

Una argumentación *X PLT Y* es paradójica, si en la AE estructural de *X* tenemos *X SE Y*. La idea general es que el encadenamiento paradójico es opuesto a la AE de uno de sus términos. Ahora bien, la referencia a que es opuesto tiene que ver con que hay un cambio de conector entre ambos. Por ejemplo:

*Incluso si Pedro es prudente, no le ocurrirá nada malo.*

Este encadenamiento puede considerarse paradójico ya que su AI (concepto que desarrollaremos en las siguientes líneas), aunque suene extraña, es

*Pedro es prudente SE no le ocurrirá nada malo.*

Ahora bien, este encadenamiento es contrario al encadenamiento dado anteriormente como AE de *Pedro es prudente*, es decir

*Pedro es prudente PLT no le ocurrirá nada malo.*

La Argumentación externa de una entidad debe complementarse, según la TBS, con el análisis de la argumentación interna.

La *argumentación interna* (AI) de una entidad *e* está constituida por un cierto número de aspectos a los que pertenecen los encadenamientos que parafrasean esa entidad *e*. Este tipo de argumentación presenta dos propiedades que permiten distinguirla claramente de la AE:

- a) Los encadenamientos que forman parte de la AI de *e* no contienen a *e* como segmento constitutivo, ya que la AI es una suerte de paráfrasis.
- b) Si se encuentra en la AI de *e* un aspecto X CON Y no se encontrará en esa misma AI un aspecto que contenga el encadenamiento converso X CON' Neg-Y.

Como ejemplo podemos volver sobre la palabra *prudente*, pero ahora si atendemos a su AI encontraremos:

Prudente: *Peligro PLT precaución*,

donde *prudente* no forma parte de los aspectos.

Y, para comprobar que en este tipo de argumentación no es factible encontrar el encadenamiento converso, vemos que:

*Peligro SE Neg- precaución*,

sería la AI de *imprudente* y no de *prudente*.

Una última aclaración permite observar que se puede determinar también la AI de un sintagma, o incluso de una oración. Por ejemplo, para:

*“El autor de El Lago es genial”.*

la AI sería:

*“X escribió El Lago PLT X es genial.”*

En efecto, tal como puede constatarse, la expresión inicial *e* (*“El autor del lago es genial”*) no constituye ninguno de los segmentos, ni el precedente ni el que sigue al conector.

Es pertinente también para la AI la clasificación en *estructural* o *contextual*; las AI estructurales son aquellas que están vinculadas a la entidad por la lengua y forman parte de su significación lingüística. Así *peligro PLT precaución* es estructural a la entidad prudente, ya que forma parte de la definición misma que tiene en la lengua la palabra *prudente*. La AI también puede ser contextual, si es el discurso el que la produce. Así, en el ejemplo propuesto por Ducrot, el discurso anarquista que sigue atribuye a la palabra “libre” significaciones que la lengua no le atribuye:

*Llamo “libre” a quien hace lo que la sociedad prohíbe.*

Como se constata, este discurso atribuye a la palabra “libre” la AI:

*Prohibido PLT hace*

Este, no es por cierto el sentido que tiene la palabra “libre” en la lengua, sino que se trata del sentido que el anarquista le da en su discurso.

Finalmente, Ducrot y Carel aclaran que muchas veces se cree que AI significa estructural, y que AE significa contextual. Esta confusión puede tener su origen en la relación que Ascombe y Ducrot (1994) postulaban entre argumentaciones intrínsecas y estructurales por un lado, y entre argumentaciones extrínsecas y contextuales por otro lado. Por eso, y para evitar dicha confusión es que Ducrot y Carel deciden no hablar más de intrínseco y extrínseco, sino de estructural y contextual, respectivamente.

Como conclusión se puede afirmar que la TBS supera dos fuertes límites con que se había encontrado la TADL. El primero resulta de la utilización exclusiva, en la teoría de los topoi, del conector *PLT* que dota a la argumentación de un carácter conclusivo. Con respecto al segundo límite, la TADL busca la autonomía de la argumentación no en palabras plenas (sustantivos, adjetivos o verbos) sino en palabras herramienta (casi, un poco, poco, entre otras) que actúan sobre las palabras plenas. En la TBS, la inclusión del conector *SE* de igual carácter argumentativo que *PLT*, amplía las posibilidades de los encadenamientos, mientras que tanto el desarrollo argumentativo propuesto como la distinción entre AI y AE, permiten un vasto análisis de la argumentación sobre cualquier tipo de palabras, sintagmas u oraciones.

Por último, hay que destacar también que la TBS representa una radicalización con respecto a la TADL; en este sentido, la TBS intenta ceñirse en forma estricta a los principios del estructuralismo saussureano. Al respecto, Carel observa acertadamente que los topoi no son principios de carácter estrictamente lingüístico, y que entonces quedarían fuera del alcance del objeto de estudio. Esta objeción lleva a la TBS a abandonar la noción de topos, noción que había sido central en el desarrollo de la TADL:

*“La idea central de la teoría es que el sentido mismo de una expresión está dado por los discursos argumentativos que pueden encadenarse a partir de esa expresión. La argumentación no se agrega al sentido, sino que constituye el sentido. Jean-Claude Anscombe y yo intentamos construir una teoría de los topoi para dar cuenta de este fenómeno. Marion Carel se dio cuenta de que esta teoría en realidad traicionaba la idea misma de la TADL, pues basaba la argumentación en elementos existentes en el mundo, mientras que lo que intentamos establecer es que la argumentación es de orden estrictamente lingüístico.” (Carel, M. y Ducrot, O, 2005:11)*

### 3.5 Consideraciones finales

El presente trabajo se inscribe dentro de la línea metodológica propuesta por la semántica integrada. Si bien el recorrido propuesto en este capítulo sirve para dar cuenta tanto de los conceptos teóricos como de sus desarrollos y avances a lo largo de las últimas tres décadas, a los efectos del análisis sobre el corpus sólo se tendrán en cuenta algunos de esos conceptos y herramientas. Particularmente se tendrán en consideración los conceptos provenientes de la *Teoría de la Polifonía Enunciativa* y de la *Teoría de la Argumentación en la Lengua* en su versión estándar, también llamada *Teoría de los*

*Topoi*; esta última resulta, entre los distintos planteos propuestos por la TADL, la más adecuada para el análisis del discurso.

La teoría de la polifonía enunciativa servirá para dar cuenta, a modo de hipótesis, de la caracterización de los enunciados humorísticos dentro de las particularidades de los fenómenos enmarcados bajo el concepto de polifonía. Mientras que la teoría de los *topoi* permitirá observar el funcionamiento de las formas tópicas en los enunciados humorísticos. Por otra parte, un abordaje teórico desde una concepción integrada de la semántica permitirá identificar, con mayor claridad, la forma en que esos enunciados son construidos en virtud de su objetivo final: provocar la gracia. Cabe aclarar también que, sólo en la medida en que alguna particularidad del análisis así lo requiera se tendrán en consideración algunos conceptos puntuales de la *Teoría de los Bloques Semánticos*. Específicamente se atenderá al funcionamiento de la Argumentación Externa, la Argumentación Interna y los encadenamientos de tipo paradójico.

En el próximo capítulo se realiza una caracterización lingüística de los enunciados considerados humorísticos y se plantea el desarrollo hipotético, para luego proceder al análisis el corpus.

## **Segunda parte**

# **El humor como práctica discursiva**

*“Perdonen que no me levante.”*

Epitafio escrito por Groucho Marx  
y colocado sobre su tumba.

## Capítulo 4

### El enunciado humorístico

El presente capítulo intenta responder a la pregunta sobre cómo se produce el paso o la transformación de un enunciado considerado serio a uno gracioso.

Si bien en ambos tipos de enunciados los aspectos vinculados a la polifonía son inherentes, existe una especificidad que permite distinguir a los enunciados humorísticos de aquellos que no lo son; dicha particularidad corresponde a la puesta en funcionamiento de determinados procesos polifónicos enunciativos que terminan por producir la gracia.

Considerando entonces la posibilidad de incluir al humor como uno de los fenómenos que integran el campo de la polifonía enunciativa, se lo observa en detalle desde los conceptos fundamentales desarrollados por dicha teoría.

Desde el análisis de algunos fragmentos del corpus intentaremos determinar cómo a partir de las figuras discursivas puestas en escena por el locutor discursivo (Lo), el espectador (alocutario discursivo) descubre la gracia. Para ello procederemos primero a definir el escenario polifónico enunciativo (primer nivel o correspondiente al mundo representado en la obra y segundo nivel o marco discursivo del mundo representado en

la obra), y las figuras discursivas correspondientes, según la clasificación propuesta por Catherine Kerbrat-Orecchioni, (locutor(es) interno (s), destinatario directo, destinatario indirecto; locutor discursivo, alocutario discursivo). Luego, desarrollaremos las configuraciones posibles que se producen a través de la interacción de esas figuras en el discurso. Finalmente, se observará en detalle los mecanismos productores de trasgresión para completar así el análisis polifónico global planteado desde el marco teórico metodológico.

#### **4.1 Hacia una caracterización de los enunciados humorísticos**

En el presente trabajo tomaremos como corpus para el análisis, fragmentos de las obras del grupo humorístico-musical argentino Les Luthiers<sup>9</sup>. El motivo de la elección se fundamenta en el cuidado particular que el grupo presenta sobre los textos para producir un tipo de humor donde se destaca el componente lingüístico.

Si se atiende entonces al estilo de humor desarrollado por Les Luthiers, bastará con una observación general para reconocer la exhibición privilegiada, casi llevada hasta el paroxismo de trasgresiones a género, procedimientos que producen reinterpretaciones, desvíos sugeridos a partir del uso de conectores, y recursos como sinonimia o intercambio de lexemas, entre otros.

A modo de ejemplo preliminar, analizaremos un fragmento en el que puede observarse cómo las características genéricas y estilísticas de un tipo discursivo como la

---

<sup>9</sup> Para profundizar sobre los orígenes y las obras del grupo musical humorístico Les Luthiers, ver Anexo 1 del presente trabajo, titulado: “*Sobre Les Luthiers*”

publicidad son parodiadas<sup>10</sup> hasta el último detalle. Si tomamos el análisis realizado por Bajtín (1995) sobre los géneros discursivos<sup>11</sup> podemos considerar a la publicidad como un tipo discursivo cuyo contenido temático refiere a mensajes con clara orientación a la venta de bienes tangibles o intangibles. Para ello, se suele utilizar un estilo verbal netamente persuasivo en el que se registran, entre otros recursos, ciertas apelaciones al target o público seleccionado. En cuanto a la estructura, generalmente presenta una apertura del texto a modo de invitación sugerente para luego desarrollar las características del producto y terminar con la alusión a la marca.

El texto que se analiza a continuación pertenece al espectáculo “*Muchas gracias de nada*”. Se trata de un fragmento de “*La tanda*”:

(1)

*“Sólo unos pocos elegidos pertenecen en verdad al gran mundo, sólo unos pocos elegidos en el mundo lucen la hora exacta en su muñeca. Relojes: “Chaquet pour la minorie”...¡Flor de relós!”*

*(La Tanda. En Les Luthiers hacen Muchas gracias de nada, 1979)*

La construcción discursiva resulta coherente, cohesiva y adecuada y el efecto humorístico surge a partir de la presencia de un cambio en el registro: si en un primer momento el discurso parece pertenecer a un registro elevado o socialmente sofisticado, en el remate se trasgrede abruptamente ese registro para pasar a otro socialmente más bajo. Este último resulta inadecuado para el perfil del público que ese aviso prefigura.

Sin embargo, si bien este nivel de análisis del enunciado humorístico permite reconocer esa trasgresión (i.e. el cambio de registro) como un mecanismo productor de la gracia, no permite aún dar cuenta sobre su forma de operar dentro del discurso, ya que no todas las trasgresiones desembocan indefectiblemente en enunciados

---

<sup>10</sup> La parodia como figura del discurso es analizada en el Capítulo 5 del presente trabajo *Sobre cómo degenerar el género*; en 5.3. *Los fragmentos introductorios*, se realiza un recorrido sobre los conceptos que autores como Gerard Genette, entre otros, desarrollan sobre las características de la parodia.

<sup>11</sup> El análisis sobre los géneros discursivos realizado por Bajtín, se encuentra desarrollado en el Capítulo 5.

considerados cómicos. Habrá que indagar entonces al fenómeno de la trasgresión desde otro nivel de análisis; un nivel que atienda de forma más específica, tanto a la situación de enunciación general como a las distintas figuras discursivas que son puestas en escena.

Si tomamos el campo general de las formas cómicas, por ejemplo a aquellas formas caracterizadas como situacionales,<sup>12</sup> se podrá observar que uno de los mecanismos más importantes para producir la gracia es la superposición de dos o más voces; estas voces coexistentes presentan diferentes puntos de vista (no sólo antagónicos sino también paralelos, como en el caso del absurdo). Podríamos considerar entonces al análisis polifónico como un enfoque que permita atender a las especificidades propias del humor.

Ahora bien, como ya hemos dicho, una de las operatorias básicas del humor es la trasgresión, es decir el franqueo de una barrera que opera a modo de censura; por lo tanto, nuestro enfoque polifónico deberá dar cuenta tanto sobre la naturaleza de esa barrera (censura) como de los desvíos producidos por la irrupción imprevista. Nuevamente, la comparación con las formas cómicas, y en particular con la comedia, puede resultar de mucha utilidad para explicar la pertinencia del enfoque polifónico en el análisis de los enunciados humorísticos.

En las formas cómicas situacionales queda rápidamente en evidencia que la trasgresión opera sobre normas y pautas que son tanto de índole cultural como social. Muchas veces, quebrar cualquier pauta internalizada por una cultura puede significar el ingreso al campo de las formas cómicas: una torta que vuela por los aires en medio de una fiesta de gala o un juez que en el estrado mismo hace sonar una corneta, resulta gracioso. Pero en el caso del humor en tanto una de las formas cómicas, es necesario preguntarse específicamente, qué es lo que se trasgrede y de qué forma se produce dicha trasgresión. En este sentido y situados ya en el campo de la *semántica integrada*, la trasgresión en tanto juego de fuerzas (o voces) en el que una de ellas logra finalmente

---

<sup>12</sup> El desarrollo de las formas cómicas caracterizadas como "situacionales" –comedia de situación– se encuentra en el capítulo 1 del presente trabajo.

vencer la barrera que impide la aparición de las otras, parece conducir al concepto de polifonía.

En el marco de su teoría sobre la Polifonía Enunciativa Oswald Ducrot (1984), realizó a través del análisis de la ironía, una primera aproximación a los fenómenos polifónicos. Tomando como punto de partida una descripción realizada por Sperber y Wilson (1978: 399 y ss.), Ducrot señala que el efecto irónico de un enunciado se produce cuando otra voz, que no es la del locutor, presenta un punto de vista absurdo del cual el locutor se distancia. Para que aparezca la ironía es fundamental entonces, que las marcas que dan cuenta de la irrupción de otras voces en el discurso sean borradas; hay que hacer “como sí” el discurso extraño se produjera dentro de la enunciación misma. Este procedimiento aumenta el efecto cómico ya que el locutor “hace oír” un discurso absurdo, pero lo “hace oír” como el discurso de otro, es decir, como un discurso distanciado.

Existen también otros procedimientos que, como la ironía, presentan determinados juegos polifónicos. Según Jacqueline Authier (1984), estos procedimientos constituyen casos de lo que denomina *heterogeneidad mostrada*. El discurso directo, las comillas, las formas de retoque o de glosa, conformarían el grupo al que Authier llama: *formas marcadas*. Estas formas se caracterizan por señalar el lugar del otro mediante una marca unívoca, por ejemplo las comillas. En cambio, en el discurso indirecto libre, en la ironía y en los distanciamientos, no existen formas que permitan reconocer de manera unívoca al “otro” dentro del discurso. Heterogeneidad mostrada es el concepto que reúne, según la autora, a las distintas formas (tanto marcadas como no marcadas) de inscribir al otro y que permite así dar cuenta de algún tipo de alteración sobre la aparente unicidad del discurso. La alteridad puede provenir tanto de elementos que pertenecen a otra lengua, a otro registro discursivo (familiar, joven, agresivo), a otro discurso (técnico, feminista, marxista), como de otra modalidad de sentido atribuido a una palabra (polisemia, homonimia, metáforas, etc.)

Ambos desarrollos teóricos – la polifonía enunciativa de Ducrot y las heterogeneidades mostradas en Authier- permiten circunscribir el campo de los juegos polifónicos y dar cuenta de su funcionamiento.

Para el presente trabajo, resulta de particular interés la caracterización de la frontera entre el enunciado propio y las formas que aparecen como manifestaciones de la alteridad, ya que es posible considerar a esa otra voz como la que efectivamente burlesca a la censura en el discurso.

A tal efecto, se puede plantear una primera hipótesis interna según la cual:

*El efecto humorístico es producto de distintos juegos polifónicos que se realizan dentro de un marco enunciativo complejo.*

Este primer esbozo hipotético se irá especificando en páginas siguientes. Se podrán delimitar así, las características que son propias de los enunciados humorísticos como un tipo particular dentro del discurso categorizado como polifónico.

Sin embargo, aún resta aclarar cómo y por qué la aparición de otras voces termina por producir el efecto cómico. Cabe destacar que los juegos polifónicos a considerar para el desarrollo de los enunciados humorísticos, pueden producirse a partir de las distintas categorías de sujetos discursivos establecidos por Ducrot (1984). Esos sujetos discursivos interactúan en un escenario enunciativo caracterizado en términos de procedimientos polifónicos complejos.

En el siguiente punto se procede al desarrollo de este concepto y a la caracterización de su modo particular de funcionamiento.

## 4.2 Complejidades polifónico enunciativas

Si retomamos el fragmento 1, “La Tanda”, podrá observarse que el locutor, en este caso el locutor interno<sup>13</sup> presenta su discurso bajo ciertos parámetros que permiten inscribirlo dentro del tipo genérico definido como discurso publicitario. Es importante destacar que esos parámetros genéricos se encuentran ya internalizados por el espectador, y que éste puede entonces, proceder a su decodificación sin mayores dificultades. Específicamente, podrá advertirse que el discurso construye la imagen genérica de un reloj de gran categoría. Tanto el estilo verbal elegido como la disposición retórica del discurso permiten configurar un alocutario fino, culto y selecto (cfr. *Sólo unos pocos elegidos pertenecen en verdad al gran mundo*). Hasta aquí, el análisis continúa dentro del primer nivel de observación en donde no se encuentran diferencias importantes entre los enunciados considerados serios y los graciosos. Sin embargo, luego de una breve pausa, el locutor introduce una aserción que provoca el desconcierto y la gracia: “¡Flor de relós!”. La gracia, efectivamente es producto del distanciamiento entre el locutor discursivo y lo dicho por el locutor interno (presentador). En este sentido, el locutor discursivo no sólo se distancia del locutor interno a partir de la ocurrencia que este profiere, sino que también lo mira con sorna. Esto es, al distanciarse deja en evidencia a un locutor interno en tanto personaje que estudia de memoria lo que debe decir, que lo presenta en forma exacerbada a partir de la impostación de la voz, aunque no esté identificado con su decir (alteridad); desde ese juego de fuerzas (o puntos de vista) entre lo que se debe aparentar y lo que efectivamente se es, el locutor interno resulta traicionado por su propia voz (trasgresión).

---

<sup>13</sup> Definimos al Locutor Interno como una figura del discurso responsable de la enunciación interna del sketch; este concepto será desarrollado ampliamente en las siguientes páginas.

A continuación definiremos las particularidades lingüístico-discursivas del proceso de enunciación que Les Luthiers pone en marcha para producir enunciados humorísticos.

Los trabajos que abordan la problemática de la Enunciación, desde los conceptos básicos propuestos por Roman Jakobson (1960) y Emile Benveniste (1966) desde fines de la década del '50 del siglo XX hasta nuestros días, han dado cuenta de la complejidad que presenta este proceso. Desde el marco de teorías disímiles por cierto, se han detallado fenómenos pertinentes tanto a la enunciación lingüística como la deixis, la modalidad, los actos de habla, la presencia de la subjetividad y de la alteridad, y polifonía, entre otros.

Según Filinich (1998), en todo enunciado, en tanto manifestación discursiva de cualquier extensión, es posible reconocer dos niveles:

*“el nivel de lo expresado, la información transmitida, la historia contada, esto es el nivel enuncivo, o bien lo enunciado; y el nivel enunciativo o la enunciación, el proceso subyacente por el cual lo expresado es atribuible a un yo que apela a un tú”. (1998:23)*

Por lo tanto el enunciado conlleva dos niveles, uno de los cuales es explícito –lo enunciado, objeto del discurso- mientras que el otro, la enunciación, es implícito. Filinich agrega que si nos aventurásemos a ir más allá de esta afirmación, podríamos arribar a otro nivel de análisis y encontrarnos allí con el concepto greimasciano de “simulacro”:

*“ Greimas sostiene que el sujeto de la enunciación jamás puede ser capturado y todos los yo que se pueden encontrar en el discurso enunciado no son sujetos de la enunciación sino simulacros(...)los diferentes “yo” que podemos encontrar en el discurso son “yo” hablados y no son “yo” que hablan. El yo de la enunciación está siempre oculto, siempre está sobreentendido”. (1998:24)*

Como se ha hecho mención anteriormente cuando tratamos sobre el marco teórico metodológico, Ducrot (1984: 208 y ss.) sostiene que el locutor no se expresa directamente, sino que pone en escena en el enunciado mismo, un cierto número de personajes, de figuras discursivas. El sentido del enunciado se produce a partir de la confrontación de los distintos personajes, ya que es el resultado de las diferentes voces que allí aparecen. Volveremos más adelante sobre este particular.

Estas formas de entender la enunciación (en tanto enmascaramientos del yo o polifonía del discurso) dan cuenta de la complejidad que presenta en sí el proceso enunciativo.

Volviendo ahora a la caracterización de los enunciados humorísticos, podemos definir dos niveles enunciativos a saber:

-*un primer nivel* -al que llamaremos interno- pertenece al mundo representado de la obra, a la trama propiamente dicha,

-*un segundo nivel*, externo al mundo representado en la obra.<sup>14</sup>

Este segundo nivel o nivel externo sirve como marco discursivo: allí se encuentran la figura del Locutor discursivo (Lo), representado en este caso por el grupo *Les Luthiers* en tanto responsable de la enunciación global, y la del alocutario discursivo correspondiente a la figura del espectador en tanto destinatario del discurso.

Es importante destacar, siguiendo a Ducrot (1984), que tanto locutor como alocutario son figuras discursivas que se diferencian del sujeto empírico (SE). En efecto, un sketch en particular pudo haber sido escrito por algún miembro del grupo, por ejemplo por Daniel Rabinovich, o por Roberto Fontanarrosa, quien ocupaba el lugar de colaborador creativo. Lo mismo puede sostenerse con respecto al alocutario discursivo en tanto prefiguración general del auditorio.

---

<sup>14</sup> Podría encontrarse cierta similitud entre la clasificación de nivel interno y externo con la realizada por Genette entre diegético y extradiegético, respectivamente. El primero correspondería al universo de la ficción (personajes, situaciones, etc.) mientras que el segundo al nivel del autor y el lector. El desarrollo de estos conceptos se encuentra en: Genette, Gerard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.

El locutor discursivo –Lo- (i.e. el grupo Les Luthiers) pone en escena un (os) locutor (es) interno (s) –Li-, representado (s) por los distintos personajes que aparecen en las obras. A partir de la aparición de esta figura se constituye el primer nivel enunciativo o interno. El locutor discursivo entonces, delega la responsabilidad del contenido del enunciado (lo dicho) sobre el locutor interno, a través de la deixis<sup>15</sup> y de los diferentes puntos de vista correspondientes a los enunciadores. Se entiende entonces a los enunciadores como puntos de vista abstractos en relación con los cuales el locutor interno (Li) puede adoptar distintas actitudes (identificación, oposición, distancia, etc.).

La descripción del escenario polifónico enunciativo quedaría incompleta si no atendiéramos a lo que sucede en el lugar del alocutario. Como se recordará, Catherine Kerbrat-Orecchioni (1986: 32) realiza para la categoría de receptor, una primera distinción entre el *alocutario* y el *no alocutario*. Con respecto al primero, afirma que se trata del destinatario directo (singular o plural, nominal o anónimo, real o ficticio), considerado en forma explícita por el locutor tanto a través del pronombre de segunda persona como por la dirección de la mirada. Con respecto al *no alocutario*, diferencia al *previsto* del *no previsto*; el *previsto* es el auditorio o audiencia y lo llama destinatario *indirecto*, mientras que el *no previsto* es el receptor adicional. Este último corresponde, por ejemplo, al caso de una escucha producida por la pinchadura de la línea telefónica por lo que el locutor desconoce su presencia.

Según la presencia o ausencia del alocutario en el lugar de la alocución y la posibilidad de responder o no al locutor, Kerbrat-Orecchioni (1986: 33) distingue distintos tipos de intercambios verbales, a saber:

- “-Presente + locuente (*intercambio oral cotidiano*)
- Presente + no locuente (*conferencia magistral*)
- Ausente + locuente (*comunicación telefónica*)
- Ausente + no locuente (*en la mayoría de las comunicaciones escritas*)”

<sup>15</sup> El concepto de deixis (del griego “mostrar”) conduce a las bases mismas de la teoría de la enunciación. En efecto se trata de las marcas o índices de persona, tiempo y lugar que permiten reconstruir la instancia de enunciación. Sobre la enunciación, y particularmente sobre los deícticos, puede consultarse: Kerbrat-Orecchioni, Catherine [1980] (1986), *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Hachette. García Negroni, M. y Tordesillas Marta (2001), *op. cit.*, Filinich, M. Isabel (1998), *op. cit.*, entre otros.

La autora toma como ejemplo al espectador de una obra teatral para graficar así la figura del no alocutario previsto (al que llamaremos para una mejor diferenciación, indirecto). Al respecto, señala que en la obra teatral un actor dialoga con otros actores presentes en la escena y capaces de responder, pero también puede dirigirse al público que si bien se encuentra presente, no responde. El locutor (en este caso el actor o locutor interno) puede privilegiar, según los casos, la relación intra-escénica (cuando dialoga con otros actores) o la relación con la concurrencia (cuando se dirige al público en particular o establece algún nivel de interrelación). En el primer caso, existen uno o varios destinatarios directos (los otros personajes), duplicados eventualmente por destinatarios indirectos (el público). En el segundo caso, cuando el locutor se dirige explícitamente al público presente, los espectadores pasan de ser destinatarios indirectos a destinatarios directos. Por último, afirma Kerbrat-Orecchioni, cuando el locutor / actor habla con alguien que está entre bastidores (un destinatario directo pero ausente del espacio escénico), es decir que habla sin que parezca dirigirse precisamente a nadie, nos encontramos ante la ausencia del destinatario directo, pero ante la presencia de destinatarios indirectos.

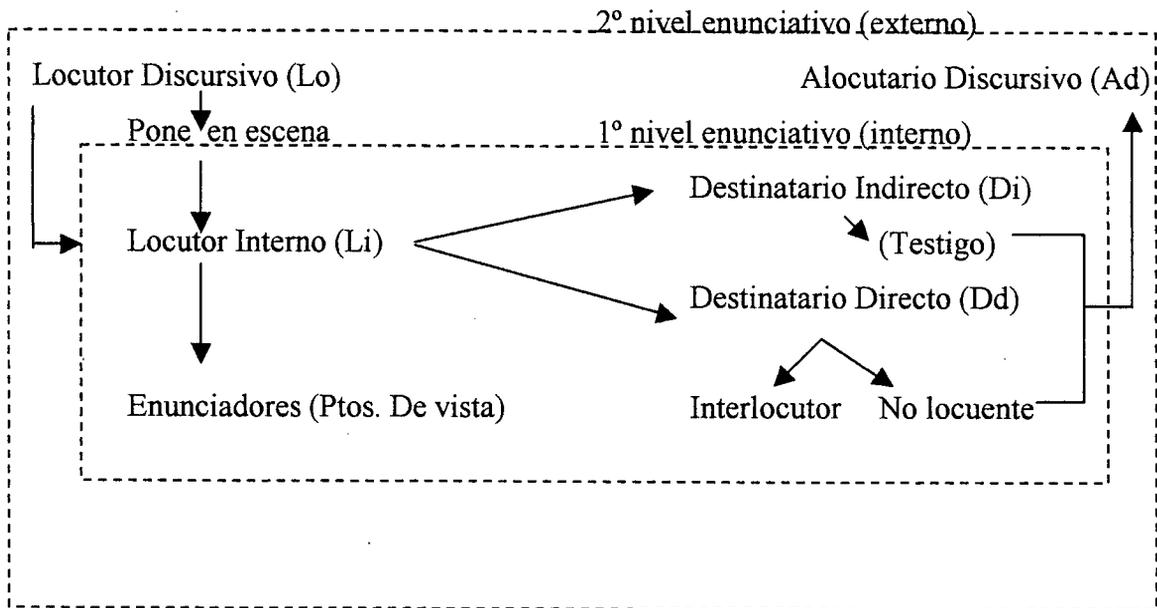
Partiendo de la clasificación realizada por Kerbrat-Orecchioni sobre la figura del receptor, podemos extrapolar esos conceptos al presente análisis y definir así al destinatario directo y al destinatario indirecto. Ambas figuras discursivas se encuentran dentro del primer nivel enunciativo, el interno, pero presentan distintas formas de interrelación con el locutor interno a través de las instrucciones previstas por el locutor discursivo.

El *destinatario indirecto* –los espectadores- cumple generalmente el rol de testigo de la interlocución entre el (los) locutor (es) interno (s) y los *destinatarios directos* en tanto personajes que participan en los sketches. Sin embargo, el *destinatario indirecto* puede pasar a formar parte del *destinatario directo* cuando el locutor lo incluye como interlocutor, por ejemplo a través de la deixis –ya sea índices verbales o gestuales-.

Por su parte, el *destinatario directo* puede cumplir dos funciones, a saber:

- *Locuente*; en tanto interlocutor, personaje que comparte el sketch con el locutor.
- *No locuente*; se trata del espectador cuando es interpelado con las marcas de segunda persona por el locutor interno.

A continuación, presentamos un gráfico donde se esquematiza lo expuesto sobre la complejidad enunciativa:



A partir de las tres figuras discursivas de la recepción (destinatario directo locuente interlocutor, destinatario directo no locuente y destinatario indirecto) podemos definir distintas *configuraciones humorísticas posibles*; las mismas son utilizadas como invariantes discursivas por el grupo Les Luthiers con el fin de producir enunciados humorísticos.

La primera de esas configuraciones, considera al destinatario indirecto como un *testigo* de lo que sucede entre el locutor interno y el destinatario directo locuente, en tanto su interlocutor. A partir de la segunda configuración humorística, la figura del espectador comienza a involucrarse con lo que sucede en la escena, puesto que se lo configura como *destinatario directo no locuente*. Es el caso de lo que sucede en el primer segmento del fragmento 1, “La tanda” hasta el remate (Cfr. “*Flor de relós*”). A partir de ese momento y de un modo paralelo al distanciamiento del locutor discursivo respecto del locutor interno, el espectador se corre de su papel como destinatario directo a destinatario indirecto.

Esta configuración aparece, generalmente, en aquellos sketches de Les Luthiers que comienzan con la figura del presentador (Li-1), quien se encarga de realizar el exordio, es decir el fragmento de presentación.

Pero también, y dentro de la categoría *no locuente*, el locutor interno puede prefigurar un destinatario directo en particular. Aquí la figura del destinatario indirecto no locuente (Di) –el espectador- queda claramente distinguida de la del destinatario directo (Dd) que construye el locutor. Este el caso del texto que se analiza a continuación, titulado: “*Consejos para padres*”, donde el Li encarnado en la figura de un médico pediatra prefigura como *Dd* a la madre de un niño pequeño que a su vez es televidente de este tipo de programas. El fragmento perteneciente a la obra “*La gallina dijo eureka*”, sirve entonces para graficar este segundo tipo de destinatario directo (Dd); su análisis también nos permite constatar la presencia de los enunciadores y la producción del efecto humorístico.

(2)

*"(...) a los chicos no hay que asustarlos con cocos, brujas, ogros (...) Parece mentira pero todavía hay madres hoy en día, que le dicen a sus hijos cosas como por ejemplo: -Mira nene, si no tomas toda la sopa, voy a llamar al hombre de la bolsa.- Señora...¿Y si el hombre de la bolsa tampoco quiere tomar la sopa?"*

*(Consejos para padres. La gallina dijo Eureka.*

*En Les Luthiers hacen Muchas gracias de nada, 1979)*

La primera parte del texto presenta un desarrollo que se ajusta a las características propias del discurso pediátrico (relación pediatra-padres) El efecto cómico se produce a partir de la forma en que el pediatra ( el locutor interno-Li-2, reservamos Li-1 para el presentador de la obra que realiza el fragmento introductorio) cuestiona la aserción planteada por un locutor imaginario traído al discurso mediante una cita en estilo directo (la madre) Pero cuando el pediatra Li-2 enuncia la pregunta, se dirige a la madre en tanto destinatario directo, al tiempo que incluye como recepción prevista la de los destinatarios indirectos, posición en la que puede incluirse a los otros televidentes y a los espectadores en general.

Ahora bien, lo que causa desconcierto y desemboca en la gracia es el punto de vista desde el cual se construye el enunciado-pregunta final, ya que se trata de una lógica más cercana a la de un niño que a la de un médico pediatra. En este caso, el locutor interno Li-2 pone en escena un enunciador que expresa duda y con el que finalmente se identifica. El locutor discursivo -Lo- presenta entonces a partir de lo dicho por el Li-2, las instrucciones para el distanciamiento. En efecto, al percibir la incongruencia del punto de vista adoptado por el pediatra, el alocutario discursivo reconoce que Lo no se identifica con Li-2 y en consecuencia él mismo abandona su propia posición de simple destinatario indirecto.

A los efectos de ver en detalle estos movimientos analizaremos a continuación la situación que se genera a partir del discurso del pediatra.

El locutor discursivo (Lo) parodia los programas televisivos de divulgación médica a partir de la puesta en escena del discurso de Li-2 (el pediatra). Para ello, se tienen en cuenta los elementos constitutivos del género. El contenido temático presenta como tópico ciertas dudas que habitualmente son seleccionadas por los pediatras para este tipo de soporte; es decir, las preguntas básicas que realizan los padres y que pueden resumirse en una pregunta general del tipo: “¿Qué hago si el nene...(no come, no duerme, llora, etc.)?” El estilo verbal no sólo representa al modo de hablar de los profesionales que se dedican al trato de padres primerizos o de niños pequeños, sino que se encuentra exagerado para que sea evidente el estereotipo; la dicción pausada, el tono ameno y cordial aun para comunicar cosas que no son del todo agradables, la descripción clara y la ejemplificación son, entre otros, algunos de los rasgos que en el uso de la lengua permiten reconocer a este tipo de profesionales de la salud. Con respecto a la estructura, cabe destacar el consejo seguido por el ejemplo; allí se destaca, particularmente, la intención de ponerse en el lugar del otro para mostrar cómo debe actuarse en esos casos.

Esa definición de los parámetros genéricos exacerbados a través de la parodia, permite el desarrollo de un *dispositivo semiótico* por el cual, el discurso se construye en tanto *contrato de credibilidad* entre el locutor especializado y la audiencia televisiva. Este dispositivo permite que el espectador ingrese directamente en ese marco enunciativo. En un sentido similar al de la ficción literaria, se estaría estableciendo algún tipo de “contrato de lectura”.

El contrato de lectura es definido por Eliseo Verón (1988) como:

*“El efecto de conjunto de las diversas estructuras enunciativas de un texto(...) que abarcan desde los dispositivos de apelación hasta las modalidades de construcción de las imágenes y la de los tipos de recorridos propuestos al lector.”*

Dentro de ese marco enunciativo puede observarse un fenómeno de doble enunciación. En efecto, el locutor discursivo a través del locutor interno (Li-2) hace oír la enunciación de otro locutor, como se observa en el ejemplo: “*mirá nene, si no tomás la sopa voy a llamar al hombre de la bolsa*” (cfr. Marcas de primera persona que aluden

a L: *madre*, en diálogo con su alocutario: *el hijo*). Aparece luego Li-2 que enuncia la pregunta y configura así la alocución (cfr. “Señora...¿y si el hombre de la bolsa tampoco quiere tomar la sopa?”). De este modo, construye al destinatario directo no locuente y no presente –la madre que mira el programa- como así también a otros destinatarios indirectos posibles (otros televidentes). A través de la presentación de esta indicación, el alocutario discursivo puede asumir el rol de destinatario indirecto. Finalmente, podemos decir que la incongruencia que se plantea a partir del contenido de la pregunta (cfr. “¿Y si el hombre de la bolsa tampoco quiere tomar la sopa?”) con la caracterización del locutor especializado que la enuncia (el pediatra), funciona como indicación para que el alocutario discursivo suspenda el contrato de credibilidad que lo ubicaba como destinatario indirecto, cambie su lugar en la recepción y reconozca allí la gracia.

El análisis realizado de este fragmento sirve para ilustrar, a modo de anticipación, un mecanismo recurrente en los textos de Les Luthiers, y que se completa con la utilización de distintas estrategias discursivas que serán abordadas en los próximos capítulos.

Por todo lo expuesto, se puede plantear una segunda hipótesis interna que colabora y completa el sentido de la primera:

*El efecto humorístico en los textos de Les Luthiers se produce mediante la relación entre dos niveles enunciativos –el interno y el externo; allí se ponen en escena distintas figuras discursivas a partir de cuya interacción se producen verdaderos juegos polifónicos.*

En el nivel enunciativo interno se desarrolla un diálogo –como en un teatro, sostiene Ducrot- de características absurdas. La manifestación de esos puntos de vista discordantes produce en el alocutario discursivo, el paso hacia la interpretación cómica de los enunciados. Ahora bien, es el locutor discursivo –Les Luthiers- el responsable de brindar al alocutario del discurso, las instrucciones para el reconocimiento de su

distanciamiento respecto de los locutores internos; indicaciones que, a partir de la puesta en escena de las figuras y sus respectivos roles (locutor (es) interno (s) destinatario (s) directo (s), destinatario (s) indirecto (s)) marcan al alocutario discursivo en qué momento y cómo reconocer lo absurdo de la situación presentada en el nivel interno (cfr. Por ejemplo: la lógica de la pregunta del pediatra en *“Consejos para padres”*, o el registro del remate en *“La tanda”*).

El análisis que se presenta en las páginas que siguen busca dar cuenta de la especificidad propia del humor y de los juegos polifónicos que se producen entre los niveles enunciativos (hipótesis interna) Se pretende así realizar un análisis que permita la caracterización de las estrategias discursivas puestas en juego por Les Lurhiers para la producción del efecto cómico en los enunciados.

Teniendo presente este desarrollo preliminar puede observarse que, en los textos de Les Luthiers, es posible encontrar numerosos juegos polifónicos. Estos juegos se encuentran matizados por recursos como: cambios de lugares de los lexemas dentro de un enunciado, inversión o modificación de sus significaciones, utilización indistinta de palabras cuya polisemia orienta el sentido en otra dirección, juegos fonéticos y repeticiones, entre otros.

Existen también otros elementos que deben tenerse en cuenta como por ejemplo: la formalidad en la vestimenta (frac), las entonaciones particulares (la inconfundible voz de Marcos Mundstock al mejor estilo de un conductor de veladas de gala), la lograda performance en la ejecución de los instrumentos (que por su carácter disparatado constituyen un elemento gracioso en sí mismo) así como también la presentación excesivamente acartonada de los textos en contraposición con el contenido de las letras y canciones, o la mixtura de géneros musicales y literarios. Estos dispositivos marcan, a grandes rasgos, un estilo de humor reflexivo, dinámico, rico y original.

Es por eso que se ha decidido diferenciar, para llevar a cabo el análisis, distintos *niveles de abordaje sobre el corpus*; dichos niveles presentan una gradación que abarca desde el ámbito textual hasta el del léxico.

Así, el capítulo 5 se encarga de analizar desde el nivel de *composición textual*, cómo se producen las trasgresiones al marco genérico.

En el capítulo 6, el análisis se realiza en el nivel formado por las *secuencias de enunciados* atendiendo a las estrategias de relectura y reinterpretación.

Finalmente, en el capítulo 7 y desde el nivel perteneciente a la *conexión micro discursiva*, se lleva a cabo el análisis de la utilización de conectores especializados en la reformulación parafrástica y el refuerzo argumentativo, para observar cómo se producen determinadas discordancias semánticas.

## Capítulo 5

### Sobre cómo degenerar el género

Si bien el estilo de humor propio del grupo Les Luthiers se ha ido transformando a lo largo de su vasta y exitosa trayectoria, existen algunos elementos que permanecen invariantes más allá de las temáticas de las obras particulares. Entre ellos, cabe destacar la forma de presentación de la mayoría de sus sketches en donde se atiende especialmente y en forma excesiva, a las características estructurales propias de los diferentes géneros.<sup>16</sup>

De modo preliminar sostenemos que esta disposición del discurso cumple la función de construir un marco de estructuración enunciativa.

En el presente capítulo se analiza, a la luz de la noción de género discursivo propuesta por Bajtín, cómo la exhibición hiperbólica y de forma paródica de los patrones estructurantes de un género y la trasgresión sobre el contenido temático representan estrategias altamente efectivas a la hora de buscar el efecto humorístico.

---

<sup>16</sup> Es importante aclarar que si bien la transformación suele producirse principalmente en el género de la presentación de espectáculos de veladas de gala, internamente el grupo recurre a la parodia de otros géneros; entre ellos podemos destacar: programas de divulgación médica (como el analizado en el capítulo anterior), programas musicales y de entretenimiento, homenajes a personalidades públicas, publicidades, campañas políticas, discurso religioso evangelista, etc.

Para ello, y a partir de los textos introductorios en las obras de Les Luthiers, puntualizaremos la presencia del locutor interno y sus funciones particulares en tanto productor del marco genérico. También se atiende a la posible presencia de más de un locutor interno como de sus respectivos enunciadores y a los juegos que resultan de los diferentes puntos de vista proyectados en el discurso.

Finalmente, se observa la relación entre la primera instancia enunciativa (Locutor/es interno/s – destinatario/s directo/s, indirecto/s) con la segunda instancia (Locutor discursivo- alocutario discursivo) para la constitución de los parámetros genéricos, así como también las instrucciones que indican desvíos o distanciamientos y que colaboran en la construcción del sentido humorístico.

## 5.1 Los géneros del discurso

Mijaíl Bajtín (1995) define a los géneros discursivos como tipos relativamente estables de enunciados construidos socio-históricamente y destinados a actividades más o menos ritualizadas. En efecto, cada esfera de la praxis humana cuenta con un extenso repertorio de géneros discursivos que se diferencian y crecen en la medida en que se desarrolla y complejiza dicha esfera. Quedan incluidos dentro de esta clasificación, desde un diálogo cotidiano hasta una novela completa. Para poder identificar los géneros y proceder así a su análisis, Bajtín propone atender a tres aspectos que considera constitutivos:

*-el contenido temático*

*-el estilo verbal*

*-la composición o estructura.*

Y aclara que:

*“Una función determinada (científica, técnica, periodística, oficial, cotidiana) y unas condiciones determinadas, específicas para cada esfera de la comunicación discursiva, generan determinados géneros, es decir, unos tipos temáticos, composicionales y estilísticos de enunciados determinados y relativamente estables. El estilo está indisolublemente vinculado a determinadas unidades temáticas y, lo que es más importante, a determinadas unidades composicionales (...) El estilo entra como elemento en la unidad genérica del enunciado.” (1995: 252)*

Uno de los recursos más utilizados por Les Luthiers en sus obras es la parodia de algún tipo genérico. El efecto gracioso suele producirse a partir de ciertas trasgresiones que operan sobre alguno o varios de los tres aspectos considerados por Bajtín para la constitución de un género discursivo. Como podrá observarse en las páginas siguientes, la trasgresión se realiza generalmente sobre el estilo verbal o el contenido temático.

Veamos en detalle la forma en que Les Luthiers, en tanto locutor discursivo, trabaja sobre el género para producir enunciados humorísticos.

En la mayoría de los textos que componen el corpus puede observarse como invariante, la presencia de un fragmento introductorio a modo de presentación. El contenido de esos fragmentos corresponde generalmente, a la presentación de obras, personajes o situaciones y está a cargo de un presentador. Este personaje, que a los efectos del análisis del discurso cumplirá la función del locutor interno 1 (Li-1) del nivel enunciativo interno, contiene la estereotipia del presentador de espectáculos de ópera ó veladas de gala mediatizados. Entre sus rasgos más representativos pueden citarse un modo riguroso y sobrio de vestir (frac), la exacerbada impostación de la voz, postura corporal rígida y una carpeta -por lo general ubicada sobre un atril- desde donde lee los fragmentos introductorios.

La presencia, casi como invariante, de los fragmentos introductorios y la figura del presentador permite al locutor discursivo la construcción de un marco anticipatorio, que sirve para prefigurar el tipo genérico.<sup>17</sup>

Con el fin de profundizar el análisis de los fragmentos introductorios retomaremos la clasificación realizada por Aristóteles en *El Arte de la Retórica*, e incluiremos a este tipo particular de secuencia discursiva, dentro de lo que él define como *género demostrativo*.

El género demostrativo (o de exhibición) se dirige generalmente a un auditorio público con la finalidad de elogiar o reprobar, en tanto que persigue como objetivo destacar lo hermoso o lo feo, a través de la utilización del tiempo presente. Para ello suele utilizar herramientas como la comparación amplificatoria, entre otros recursos. Los *lugares comunes*, a los que recurre para cargar de contenido los argumentos, son los correspondientes a lo grande y lo pequeño (más / menos) en referencia a la dimensión de las cosas tratadas.

Para Aristóteles (1966), la virtud y el vicio, lo honesto y lo inmoral son los temas centrales a los que se aboca este género ya que son los objetivos tanto del que alaba como del que vitupera.

---

<sup>17</sup> Estos conceptos pueden vincularse con la noción de *Ethos prediscursivo*, trabajada por Dominique Maingueneau (1984) y Ruth Amossy (2005), entre otros. En este sentido, toda toma de palabra implica la construcción de una imagen de sí mismo. Siguiendo a Amossy: “no es necesario que el locutor trace su retrato, detalle sus cualidades ni aún que hable de sí mismo. Su estilo, sus competencias lingüísticas y enciclopédicas, sus creencias implícitas alcanzan para dar una representación a su persona... Los antiguos designaban por el término *ethos* a la construcción de una imagen de sí mismo destinada a garantizar el éxito del acto oratorio”. Esta impresión que de sí mismo brinda el locutor contribuye a influenciar a los interlocutores en el sentido deseado. Maingueneau completa lo dicho al afirmar que la noción de *ethos* es desarrollada con relación a la escena de la enunciación. Para ello, el locutor puede escoger más o menos libremente su escenografía; por su parte, la noción de tono reemplaza ventajosamente a la de voz: “el tono se apoya sobre una doble figura del emunciador, la de un carácter y de una corporeidad”.

Volviendo al análisis de los fragmentos introductorios, Les Luthiers construye un *ethos prediscursivo* en base a las características de las veladas de gala (vestimenta, tono de la voz, postura corporal); esta construcción contrastará con el *ethos discursivo* que aparece en la escena parodiada. Ese desvío produce en el alocutario discursivo la gracia. Sobre este tema puede desarrollarse un análisis mucho más exhaustivo por lo que representa una continuación posible del presente trabajo.

En este sentido, el autor afirma que puede alabarse jocosamente o en serio, tanto a un dios, a un hombre, a animales o hasta a cosas inanimadas.

Siguiendo la línea argumentativa, pero ya más recientemente, Perelman y Olbrechts-Tyteca (1958) afirman que el discurso *epidíctico* presenta una forma degenerada de elocución con la que sólo se pretende agradar o realzar, adornando hechos ciertos, o al menos indiscutibles. Los autores retoman las definiciones aristotélicas para ampliarlas a partir de obras maestras de la oratoria escolar, elogios y panegíricos de Georgias o Isócrates, entre otros. En forma sintética, describen el funcionamiento de este tipo discursivo:

*“Un orador solitario(...) presentaba un discurso al que nadie se oponía, sobre temas que no parecían dudosos y de los que no se sacaba ninguna consecuencia práctica (...) los oyentes sólo desempeñaban, según los teóricos, el papel de espectadores. Tras haber escuchado al orador, no tenían más que aplaudir e irse.”* (1958: 95 y ss.)

Muchas de esas características, presentadas tanto por Aristóteles como por Perelman y Olbrechts-Tyteca sobre el género demostrativo, pueden rastrearse en las obras de Les Luthiers en la conformación de los fragmentos introductorios. Por eso, a continuación se procede tanto a caracterizar la forma en que se construyen esos fragmentos como su modo de funcionamiento dentro del discurso general.

## 5.2 Mastropiero for ever

En reiteradas oportunidades Les Luthiers, en tanto locutor discursivo, presenta como eje de sus sketches a un personaje prototípico: *Johann Sebastian Mastropiero*. Tanto su historia como las acciones que realiza pueden reconstruirse a partir de los fragmentos introductorios que, de forma muy cuidada, preparan al espectador para el posterior desarrollo de la obra.

Si bien a lo largo de su carrera el grupo ha dado vida a distintos personajes como el compositor de música popular *Manuel Darío*, al Maharishi *Sali Baba*, el compositor de Bossa Nova *Dorival Lampada* (Lampiño) y al pastor *Warren Sánchez*, entre otros, es el compositor *Johann Sebastian Mastropiero*, quien cuenta con mayor cantidad de apariciones en todo el repertorio.

Surgido a inicios de la década del 60 del siglo XX en un manuscrito que Marcos Mundstock dictara a Horacio López en un bar, el personaje fue bautizado en ese entonces como *Freddy Mastropiero*. Gerardo Masana aclara que el nombre *Freddy* le daba un cierto tono “mafioso” (Samper Pisano, 1991). Sin embargo hubo que esperar hasta 1966 para que Jorge Maronna lo rescatara del olvido. Allí fue rebautizado como *Johann Sebastian Masana*, en parte porque Masana -miembro fundador- era el compositor de casi todos los temas, pero también por su veneración hacia el músico Johann Sebastian Bach. Su debut como personaje se remonta a la obra: “¿Música? Sí, claro”, estrenada el 17 de mayo de 1967, cuando el grupo aún se presentaba bajo el nombre “*I musicisti*”, en el Teatro de Artes y Ciencias.

El siguiente fragmento extraído de la obra antes mencionada da cuenta de los orígenes de Mastropiero:

(1)

*“En el día de hoy se cumple un nuevo aniversario del nacimiento del gran compositor ítalo-yanqui Johann Sebastian Masana (...) nació en Manhattan, hijo de madre italiana y padre (pausa) Sus últimas palabras fueron para el instrumento que lo había acompañado durante toda su vida: “Piano, piano, me voy lontano”.*

*(Biografía. En ¿Música? Sí, claro, 1967).*

Sin embargo, es recién en 1970 cuando el personaje, ya bajo el nombre de *Johann Sebastian Mastropiero*, aparece por primera vez como cabecera de un sketch. Se trata de la obra *“Querida Condesa: carta de Johann Sebastian Mastropiero a la condesa de Shortshot”*. Luego, en 1972, en la obra *“Recital 72”*, continúa en escena en el *“Bolero de Mastropiero”*.

La construcción de Mastropiero como un célebre compositor de música clásica sirve en tanto marco para que el grupo experimente dentro de ese género, ya sea a través de las composiciones musicales como de la utilización de instrumentos informales y graciosos. Luego, promediando la década del '70, y debido al crecimiento y la búsqueda expansiva de nuevos horizontes tanto discursivos como musicales, el personaje abandona el ámbito restringido de la ópera para incursionar en géneros populares como el jazz, el tango o la bossa nova, entre otros. Así, Mastropiero se transforma en un hito recurrente, flexible y adaptable para la construcción de cualquier tipo de situación humorística; pero, también alcanza la repercusión necesaria para proyectarse como un elemento de fácil reconocimiento para el público. En este sentido, el espectador consecuente va acumulando a través de las obras del grupo, distintas facetas del músico que le permiten conocer así la estructura de su personalidad.

Tanto la construcción del personaje como ciertos contenidos supuestos u otros recursos que apuntan a la complicidad con el alocutario discursivo, forman parte del horizonte común de expectativas. Es esta, según el semiólogo Oscar Steimberg (1998), una de las principales condiciones para la estabilización de un tipo genérico. Al respecto, afirma Steimberg que:

*“...los fenómenos metadiscursivos del género se registran tanto en las instancias de producción como en las del reconocimiento. Esto implica que deben contener propiedades comunes, lo que hace posible el funcionamiento social del “horizonte de expectativas” que define al género (...) Ese carácter idéntico no puede llegar a abolir el componente de redundancia necesario para que el género siga siendo el mismo, en los términos de un intercambio signico que lo reconoce como tal.” (1998: 67 y ss.)*

Si bien en sus comienzos el grupo prefiguraba para sus obras un espectador muy específico –universitario, consumidor de alta cultura- con el correr de los años, y la inclusión de otros géneros musicales y formatos artísticos, la composición del auditorio se ha vuelto más heterogénea. De todos modos, y más allá de esa heterogeneidad, el alocutario discursivo comparte con el locutor discursivo (Les Luthiers) algunas competencias culturales e ideológicas que llevan a observar de modo crítico ciertas representaciones sociales.

### **5.3 Estructuras y funciones de los fragmentos introductorios.**

Como señalamos en el primer punto del presente capítulo, puede establecerse una relación entre los fragmentos introductorios que encabezan los sketches de Les Luthiers con el Exordio que, en la retórica de Aristóteles (1966), conforma la primera parte de la Dispositio. Particularmente, dichos fragmentos constituyen una parodia del exordio de los espectáculos de ópera mediatizados.

El *Exordio* marca el comienzo del discurso, es el momento en donde se descubre el objeto como también la finalidad de dicho discurso. Se lo divide generalmente en dos partes:

- *Captatio benevolentiae*: en donde se busca captar la atención y la complicidad del auditorio,
- *Partitio*: en donde se hace conocer al receptor las divisiones que se harán presentes en dicho discurso.

Por tratarse de una estructura de tipo canónico puede darse el caso de exordios que presenten ambas partes y otros que sólo utilicen una. Volveremos sobre este particular cuando realicemos el análisis de los fragmentos introductorios en tanto parodias del exordio.

Afirmamos también que esos fragmentos tienen un carácter paródico. Respecto de la parodia, Gerard Genette (1962) parte de la etimología del término y aclara que en su conformación se encuentran: *oda* (canto) y *para* (a lo largo de, al lado); en este sentido, parodia significa cantar de lado, en falsete, con otra voz –en contracanto o contrapunto- o incluso en otro tono. Luego, y a través de un recorrido histórico sobre distintas concepciones acerca de la parodia, Genette (1962) cita, entre otros, a Richelet quien a su vez, remite a la Poética de Julio César Escalígero. Allí se sostiene que:

*“Del mismo modo que la sátira ha nacido de la tragedia, y el mimo de la comedia, así la parodia ha nacido de la rapsodia (...) En efecto, cuando los rapsodas interrumpían sus recitales, se presentaban cómicos que, para alegrar los ánimos, invertían todo lo que se acababa de escuchar. A estos los llamaron parodistas, porque al lado del tema serio propuesto, introducían subrepticamente otros temas ridículos. La parodia es, por lo tanto una rapsodia invertida, que por medio de modificaciones verbales conduce el espíritu hacia los objetos cómicos.”* (1962: 24)

Por eso, y desde una visión más actual sobre el término, Genette plantea que el recitante puede, a costa de algunas modificaciones mínimas, desviar el texto hacia otro objeto y darle una significación nueva. La forma más rigurosa de la parodia, o parodia mínima, consiste en tomar literalmente un texto conocido con el objeto de darle una nueva significación, ya sea a través de juegos de palabras o como una cita desviada de su sentido o de su contexto y de su nivel de dignidad. La parodia modifica el tema sin modificar el estilo. Esta operación puede realizarse de dos maneras posibles:

- *conservando el texto noble para aplicarlo, lo más literalmente posible a un tema vulgar (real y de actualidad) –esta sería la parodia estricta-*
- *inventando por vía de una imitación específica, un nuevo texto noble para aplicarlo a un tema vulgar*

Este último es llamado *pastiche heroico-cómico*. Finalmente, Genette propone rebautizar la parodia como la desviación del texto por medio de un mínimo de transformación.

Por su parte, Sperber y Wilson (1978), desde una visión que integra en una misma teoría los aspectos semánticos, pragmáticos y retóricos de la interpretación de los enunciados, también dan cuenta del funcionamiento de la parodia. Los autores sostienen que en la concepción clásica, ironía y parodia marcan mecanismos completamente diferentes: cambio de sentido en un caso, imitación en el otro. Sin embargo, en la concepción que ellos presentan en el trabajo *Las ironías como mención*, el parentesco y las diferencias entre ambas son explicadas por el hecho de que, en un caso se trata de *menciones de proposiciones* –ironía-, mientras que en el otro de *menciones de expresión* –parodia-. Es decir que las parodias están emparentadas con el estilo de cita directa, mientras que la ironía con el indirecto e indirecto libre.

Para explicar el concepto de mención, los autores parten de la diferencia hecha por la filosofía lógica entre el empleo y la mención. Cuando se emplea una expresión se designa lo que esa expresión designa; cuando se menciona una expresión, se designa una expresión. Tomando los ejemplos que citan Sperber y Wilson tenemos:

- (a) *Es una pena* [empleo]
- (b) *No diga: "es una pena"* [mención]

A esta oposición corresponde en Gramática, la cita directa (b) forma lingüística de la mención, y el empleo de enunciados del tipo de (a) cercanos al discurso indirecto o indirecto libre. Estos parecen tener ciertas propiedades de la mención. La impresión que entre la pura mención y el puro empleo existen formas intermedias puede expresarse, según los autores, por dos propiedades que diferencian entre ellas las menciones en las lenguas naturales; las menciones pueden ser hechas de manera explícita:

- (c) *Tchen se preguntaba: "¿Intentaré levantar el mosquitero?(...)" la angustia le retorció el estómago.*

O implícita:

- (d) *"¿Intentaré levantar el mosquitero?"(...) La angustia retorció el estómago de Tchen.*

Por su parte, los objetos susceptibles de ser mencionados son de dos tipos: expresiones (significantes) como en el ejemplo (c); o proposiciones (significadas) como en el siguiente ejemplo:

- (e) *Tchen se preguntaba si él intentaría levantar el mosquitero(...)la angustia le retorció el estómago.*

Por todo lo expuesto y según esta teoría, la parodia sería un caso de mención de expresiones cuyo funcionamiento se encuentra cercano al del estilo directo.

Tomando entonces estos conceptos y volviendo sobre los aspectos constitutivos de un género discursivo, podemos observar que los textos introductorios de las obras de Les Luthiers mantienen una estricta rigurosidad en las formas, pero con cierta ampulosidad (exageración) en su modo de expresión; de esta manera, quedan en evidencia las formas prototípicas de presentación de los espectáculos mediatizados de ópera clásica a los que suelen recurrir en forma paródica. Son frecuentes las referencias a un estilo léxico que podría definirse como culto o de elite y que se trasluce principalmente, en la elección de los lexemas o referencias puntuales.

En los siguientes fragmentos introductorios pueden observarse ejemplos de una construcción discursiva formal (reforzadas por la dicción y el tono impostado de la voz):

(2)

*“El presente recital del conjunto de instrumentos informales Les Luthiers, está totalmente integrado por obras del célebre compositor Johann Sebastián Mastropiero”.*

*(La bella y graciosa moza marchose a lavar la ropa  
En Mastropiero que nunca, Vol. 5, 1977)*

(3)

*“En el estilo del teatro isabelino, que haría sonreír satisfecho al propio Shakespeare, jamás podría darse cuenta (ni él ni nadie) de que esta parodia trata de involucrarlo”.*

*(El rey enamorado En Muchas gracias de nada, 1979)*

Otra de las características típicas de los fragmentos introductorios es la constitución del horizonte común de expectativas al que hace referencia el semiólogo Oscar Steimberg (1998). Colaboran en la constitución de ese horizonte común, algunos elementos como el recurso a utilizar formas personales de la primera persona del plural (*nosotros inclusivo*), o determinados supuestos que hacen referencias al saber compartido entre el locutor presentador y el público. Esta búsqueda de complicidad o al menos de co referencia con respecto al auditorio, representaría una de las partes del exordio que hemos mencionado párrafos atrás: la *captatio benevolentiae*.

Encontramos un ejemplo de la utilización de la primera persona del plural (Cfr. “Adoramos la música de ballet”) en *El lago encantado*:

(4)

*“Adoramos la música de ballet. Cada vez que incluimos en nuestro espectáculo el ballet leído “El lago encantado”, sentimos que se nos van los pies (para cualquier lado)...”*

*(El lago encantado. En Recital '74, 1974)*

De este modo se sugiere que en ese “nosotros” no sólo esté incluido el locutor sino también el destinatario, ambos comparten así ciertos gustos musicales, aquí el ballet.

Incluso, se pueden encontrar referencias a conocimientos compartidos entre locutor interno y destinatario que permiten comenzar los textos introductorios a partir de ciertos implícitos, por ejemplo en *Así hablaba Salí Baba* del espectáculo *Unen canto con humor*:

(5)

*“Como es sabido, se encuentra de visita entre nosotros el prestigioso gurú de la India Swami Salí Maharishi Papa, líder espiritual con millones de adeptos en todo el mundo.”*

*(Así hablaba Salí Baba. Verdades Indudables.*

*En Unen canto con humor. 1994)*

*Lo destacado en negrita es nuestro.*

En suma, entre las marcas discursivas que permiten dar cuenta del universo de expectativas comunes entre el locutor interno y el destinatario pueden destacarse, entre otras, la utilización del pronombre *nosotros* en tanto construcción figurativa por parte del locutor; se trata de una “persona ampliada” que persigue, como estrategia discursiva, la inclusión del alocutario en el discurso propio. También, la alusión a un “*se verdad*” en cuanto a contenidos presupuestos y aceptados.<sup>18</sup> Este concepto puede observarse al inicio del fragmento 3 (cfr., “*como es sabido...*”). Según Perelman y Olbretchs Tyteca (1994: 99), es ésta una de las características propias del género epidíctico, en tanto que el orador procura crear una comunión en torno a ciertos valores reconocidos por el auditorio. Para ello se sirve de los medios que dispone la retórica para amplificar y valorar.

Estas referencias constantes a las competencias culturales compartidas entre el locutor interno y el destinatario del primer nivel enunciativo, producen un efecto de desconcierto cuando, en el segundo nivel enunciativo, el alocutario discursivo percibe la incongruencia entre la forma (estilo verbal, estructura) con el contenido de lo dicho.

Este tipo de organización del discurso, permite suponer un destinatario conocedor de los códigos de la cultura de elite; es decir, una prefiguración del auditorio

<sup>18</sup> Berrendoner, desde una perspectiva vericondicional, cuestiona la unicidad del sujeto. Para ello propone introducir junto a los dos valores de Verdadero o Falso, los nuevos valores de SE-Verdadero / SE-Falso y L-Verdadero / L-Falso. Estas notaciones son destinadas a expresar que se trata de un juicio de valor por parte de la opinión pública (SE) o del locutor (L) respectivamente. Este tema se encuentra desarrollado en: Berrendoner, A. (1981), *Eléments de pragmatique linguistique*, París, Minuit.

que comparte tanto el léxico del presentador como los conocimientos básicos que permiten definir al género y a sus aplicaciones.

Esta prefiguración del destinatario no coincide necesariamente con las competencias culturales del espectador empírico. En este sentido, si bien durante la década del 60 la composición del público de Les Luthiers era mayoritariamente universitario –recordemos que el grupo surge en el coro de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires–, ya hacia fines de los 70 se observa una gran heterogeneidad. Seguramente, muchos de los espectadores que siguen al grupo no necesariamente han concurrido alguna vez a presenciar un espectáculo de ópera. Por eso, y sin abandonar la parodia del estilo culto, el grupo incursiona también en géneros populares como el tango, bossa nova o el rock; por ello, realizarán también sketches que incluyen parodias a programas de entretenimientos o de cultura general; es decir que la prefiguración del alocutario discursivo es más bien amplia. Pero aún así, Les Luthiers no abandona la referencia hacia el estilo de las veladas de gala.

Otro ejemplo en el que observa como en los anteriores el desarrollo de la *captatio*, corresponde al espectáculo *Unen canto con humor*:

(6)

**“Presentador** (con voz misteriosa): *Buenas noches. Bienvenidos a “Fronteras de la ciencia”. Pese a que la ciencia tradicional y los organismos tradicionales no quieran reconocerlo, no estamos solos en el universo; seres de otros planetas nos visitan asiduamente. Pero los intelectuales nos preguntamos: ¿Por qué se escuenden? ¿Por qué no se muestran?”*

*(Fronteras de la ciencia (música en tercera fase)*

*En Unen canto con humor, 1994.)*

*(Lo destacado es nuestro)*

En este fragmento introductorio queda puesto en evidencia cómo el locutor interno (Li-1 presentador) utiliza distintos elementos y referencias que permiten aludir al género científico. A través de la utilización del *nosotros inclusivo*, (“No estamos solos”), el locutor interno (Li-1) presenta el problema de la posibilidad de vida

extraterrestre como de interés general, plano en el que se encuentra junto con el destinatario. Sin embargo, luego se ubica como parte de la élite de los intelectuales, en particular de los astrónomos. La instrucción para el reconocimiento del distanciamiento se presenta a partir de la utilización del *nosotros exclusivo* (cfr. “*los intelectuales nos preguntamos*”)

De este modo queda construida una estructura discursiva del tipo:

*“un problema que nos afecta a todos pero al que unos pocos podemos responder”.*

Las preguntas que plantea y que por lo tanto quedan atribuidas a un investigador sobre el tema ponen de manifiesto una duda absurda (“¿Porqué se esconden y no se muestran?” no serían en efecto las preguntas que haría un científico), a la vez que presentan un registro gramatical incorrecto, propio de los usos rústicos de la lengua (cfr. *¿Por qué se escuden? ¿Por qué no se muestran?*) Como el caso del pediatra citado en el capítulo anterior (cfr. Consejos para padres. La gallina dijo Eureka), el efecto humorístico surge aquí también de la identificación que el locutor interno realiza con el punto de vista de duda puesto en escena en su discurso. Lo que se agrega ahora es el juego polifónico producido por la aparición de esa voz rústica puesta en boca de los autodenominados “intelectuales”.

Se trata de una trasgresión sobre el estilo verbal propio de un género de construcción bien compleja<sup>19</sup>; la distancia es tal ya que se espera de alguien tan preparado, al menos que su expresión sea acorde con sus conocimientos. En este sentido, la denominación misma de “intelectual” queda descalificada, y con esa descalificación se parodia a los programas de televisión que tratan sobre este tipo de

---

<sup>19</sup> Bajtín (1995: 248 y ss.) incluye a las producciones científicas dentro de los géneros secundarios, enunciados de mayor complejidad y elaboración. Para ello, clasifica a los géneros discursivos en: primarios (simples) y secundarios (complejos); estos últimos—novelas, dramas o investigaciones científicas—surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, desarrollada y principalmente escrita. En el proceso de formación, absorben y reelaboran a los primarios constituidos en la comunicación discursiva inmediata que así se transforman dentro de los secundarios y pierden su relación inmediata con la realidad. Como ejemplos de los géneros primarios o simples dentro de un género complejo o secundario se encuentran las réplicas a un diálogo cotidiano o las cartas dentro de una novela, entre otros.

“fenómenos paranormales”. La parodia incluye también a los científicos que suelen aparecer en ese tipo de programas, pero que en realidad –según la mirada de Les Luthiers- no lo son.

En el siguiente texto perteneciente a la obra *Unen canto con humor* aparecen ambos componentes del exordio (*captatio* y *partitio*):

(7)

*“Ahora vamos a recordar a un famoso cantautor: Manuel Darío, ídolo de la música popular; un artista que ha vendido millones de discos, y ha llenado estadios con sus recitales; tenemos justamente fragmentos de sus recitales, también una entrevista en la que Manuel Darío cuenta su vida, y testimonios de gente que lo ha conocido de cerca.”*

*(Manuel Darío. Canciones descartables.*

*En Unen canto con humor, 1994.)*

Este fragmento si bien no pone demasiado énfasis en la *Captatio* (sólo a través del *nosotros inclusivo* en “*vamos a recordar*”), acentúa en cambio la *Partitio*, es decir, se encarga de aclarar qué es lo que va a encontrar el espectador al que incluye en el “nosotros”. Pero el locutor discursivo (Lo) también prepara, a partir de este fragmento, la situación que le servirá de confrontación, situación que a lo largo de todo el homenaje, termina por producir el efecto gracioso. En efecto, todo el discurso posterior rondará en la descalificación del músico homenajeado. Volveremos sobre este ejemplo en los siguientes párrafos.

Si bien los textos introductorios sirven como marco de presentación al género discursivo (en el interior del sketch pueden aparecer otros, tanto primarios como secundarios según la clasificación bajtiniana), el respeto por la forma estructural se

observa como una fachada por debajo de la cual asomará la burla o trampa. Es el juego que se produce entre la voz del locutor (i.e. el interno, identificado con el locutor presentador) que se presenta en forma solemne como lo socialmente reconocido, y lo desfachatado del contenido, lo que genera ya una primera indicación para el distanciamiento, y en consecuencia la gracia.

Uno de los recursos utilizados para producir la polifonía es la puesta en escena por parte del locutor discursivo, de varios locutores internos. Por ejemplo, en la obra de la cual se extrae el fragmento 7, aparecen las voces del crítico de espectáculos, el padre, la madre y la maestra de primer grado del cantante. Estos locutores internos (L-i) que presentan otros puntos de vista a partir de sus enunciadores transformarán el homenaje a un famoso cantautor (Manuel Darío), en una recapitulación de testimonios que finalmente termina por defenestrarlo.

Existe también otro elemento que debe tenerse en cuenta y que funciona, en muchos casos, como preparador para el remate final. En efecto, puede observarse cierto grado de complicidad entre el presentador (locutor interno 1) y el resto de los locutores internos. La observación panorámica que realiza el alocutario discursivo en el transcurso de la obra, permite entrever algo así como una “conspiración”. Resultado que dista bastante del “homenaje” planteado por el locutor interno 1 en su discurso de presentación.

Como se mencionó anteriormente, los exordios mantienen un nivel de gran formalidad y los comienzos, especialmente en aquellos textos que asumen la forma de un panegírico, convocan reiteradamente al topos (entendido aquí según la retórica aristotélica como lugar común) de lo *grande*: alabanzas, elogios, homenajes.

En el caso de “Manuel Darío”, el presentador (Li-1) manifiesta un punto de vista que representa tanto al topos contrario como también alguna otra idea sostenida por un topos diferente. Esto sucede, por ejemplo, al comienzo del sketch, donde el locutor interno 1 hace referencia al impresionante éxito del cantautor homenajeado:

(8)

*“...ídolo de la música popular, un artista que ha vendido millones de discos y ha llenado estadios con sus recitales...”*

Podría pensarse así que el topos evoca el contenido de “lo grande”; de este modo se construye una valoración del homenajeado que permite definirlo como un “ídolo”. Pero, hacia el final, es el mismo locutor interno (Li-1) quien no tarda en incluir en el exordio, una primera descalificación:

(9)

*“...Y lo recordamos hoy, porque **como todos saben**, en estos días se cumple un triste aniversario; se cumplen diez años ya del trágico día que Manuel Darío...comenzó a cantar en público...”*

Ante este remate, el alocutario discursivo experimenta una sensación de desconcierto. En efecto, nadie organiza un homenaje a un músico si considera que el día del inicio de su carrera ha sido una tragedia. El topos utilizado ha cambiado, y aunque la estructura manifieste la representación popular sobre el destino trágico de los ídolos, en este caso la situación es paradójica. Un segundo enunciador pone en duda (de hecho afirma lo contrario) lo que el locutor interno venía sosteniendo a través del primer punto de vista evocado por el enunciador 1. Este recurso permite entonces dar cuenta de que el exordio funciona, en realidad, como una parodia del género y por otro lado, prepara al alocutario discursivo sobre el contenido de las opiniones que serán vertidas a lo largo del homenaje por aquellos que lo conocen.

Un ejemplo de este último concepto puede observarse en el siguiente fragmento de la misma obra. Allí un crítico de espectáculos (un nuevo locutor interno, en este caso Li-2) afirma (manteniendo la misma estructuración discursiva del presentador) que:

(10)

*“Su capacidad de producción es asombrosa, trabaja constantemente, como si no pudiera dejar de componer; y uno se pregunta, ¿no podrá dejar de componer?”.*

Un primer enunciador (E1) pone en escena la capacidad de trabajo del cantante pero, rápidamente, un segundo enunciador (E2) formula la pregunta con la cual termina identificándose el locutor interno 2. Respecto de este segundo punto de vista resulta interesante observar el efecto que para la *captatio* tiene la aparición del pronombre “uno”. Al despersonalizar y generalizar el enunciado se le confiere un carácter compartido; ese “uno” puede ser tanto el crítico, como un espectador o algún otro personaje.

El juego que resulta de parodiar los géneros para producir así un resquebrajamiento entre las expectativas del espectador (en cuanto al contenido, el estilo y la estructura) y lo presentado, produce determinadas mixturas que dan como resultante la gracia. Ya Bergson expresaba que basta con quitar la música clásica a un cuerpo de ballet y colocar como fondo otro género musical, para desencadenar allí un efecto cómico.

Por todo lo expuesto podemos concluir que, tomando los tres componentes que sirven, según Bajtín, para identificar un género dado, Les Luthiers en tanto locutor global o discursivo conserva en sus obras las características estructurales propias de cada género. Es más, en algunos casos puede observarse que esas características son exhibidas casi en forma hiperbólica. En cuanto al estilo verbal, se mantiene gran parte de las formas mientras que se realizan ciertas modificaciones que permiten poner de manifiesto determinados juegos lingüísticos y expresiones propias de otros géneros. Finalmente, cabe destacar que se produce una mayor variación sobre el contenido para lograr así el efecto de desconcierto a través de la inclusión de un “otro” –otro discurso,

otro registro, otro estilo musical, etc.- que colabora en el cambio de expectativas en el alocutario discursivo.

En el siguiente capítulo son abordados los fenómenos de relectura y reinterpretación que, desde el nivel de análisis de las secuencias de enunciados, suelen presentarse como otra de las formas más evidentes para la producción de efectos humorísticos.

## **Capítulo 6**

### **De interpretaciones dislocadas**

Una de las formas más usuales y efectivas para producir el efecto cómico surge de la evocación de sentidos adicionales que se suscitan en el alocutario discursivo, a partir de un movimiento retroactivo de interpretación. Este es uno de los mecanismos utilizados con mayor frecuencia en la construcción del chiste. En el caso particular del humor, muchas veces el placer está asociado al descubrimiento, por parte del alocutario discursivo, de una lectura que presenta un punto de vista diferente al que sostiene el locutor interno. Dicho descubrimiento se produce luego de una relectura del enunciado previo que termina por completar así el sentido global.

En este capítulo se aborda el fenómeno de las relecturas atendiendo a la clasificación realizada por García Negroni, quien da cuenta de la producción del fenómeno a partir de un segundo enunciado proferido por el mismo locutor, ya por el interlocutor en su réplica.

Analizaremos entonces, fragmentos del corpus para comprobar por un lado, si en el caso de los enunciados humorísticos (donde existe una preparación previa) este procedimiento difiere o no de los mecanismos presentes en el lenguaje cotidiano, y daremos cuenta del funcionamiento de dichos procedimientos en la producción del efecto cómico.

## 6.1 La reinterpretación: supuestos teóricos

En el marco de la Teoría de la Argumentación en la Lengua, García Negroni (2000: 90 y ss.) sostiene, siguiendo a Ducrot (1984), que la interpretación global de un discurso puede ser explicada a partir de la combinación de la interpretación de los diferentes enunciados que lo constituyen. En efecto, todo discurso puede dar lugar a una o más interpretaciones y estas pueden provenir tanto del locutor como de su interlocutor, de un tercero que observa el intercambio, como de un analista que observa esa totalidad.

En cuanto al discurso humorístico en particular, es frecuente la presencia de una multiplicidad de interpretaciones posibles que, al ser confrontadas, producen en el alocutario discursivo el efecto de gracia buscado.

La metodología propuesta para el análisis parte del supuesto de que todo discurso puede segmentarse en enunciados en tanto unidades cargadas de sentido, que reproducen la sucesión de elecciones relativamente autónomas que realiza un sujeto hablante. Sin embargo, para obtener el sentido global del discurso, a menudo no basta con reconocer el sentido *l* que un determinado segmento discursivo ha recibido en la cadena. Muchas veces, y sin que haya re enunciación de ese segmento, se produce necesariamente una re interpretación que completa el sentido global.

Siguiendo a García Negroni (2000: 91), definiremos a la reinterpretación como:

*“una segunda interpretación (S’<sub>1</sub>) para un enunciado E<sub>1</sub> al que ya se le ha atribuido un sentido S<sub>1</sub> en el momento de su enunciación, y susceptible de ser desencadenada por las instrucciones de relectura contenidas en la significación de ciertas palabras y conectores presentes en un enunciado E<sub>2</sub>.”*

Así vistos, los movimientos retroactivos de reinterpretación pueden clasificarse en dos tipos según sobre quién recaiga la responsabilidad de lo dicho en  $E_2$  (i.e. el enunciado que desencadena la relectura) sea sobre el mismo locutor que profirió  $E_1$ , sea un locutor diferente.

## 6.2 Reinterpretaciones sobre lo dicho por un mismo locutor

El primer caso se produce cuando un enunciado  $E_2$  del locutor A desencadena la relectura de un enunciado suyo previo  $E_1$ . La ocurrencia de  $E_2$  puede responder a distintas motivaciones. Entre ellas se distinguen tres casos:

- a)  *$E_2$  puede indicar un cambio de perspectiva del locutor A que adopta así un nuevo punto de vista.*

El siguiente ejemplo pertenece a la obra “Vote a Ortega”; se trata de un acto de campaña en donde el candidato (el doctor Ortega, locutor interno 2) cierra la etapa electoral e intenta convencer a la ciudadanía para volcar la elección a su favor. Para ello debe desplazar a la otra opción, personificada en el candidato Rodríguez. La estructura genérica prefigura a un Destinatario directo que espera recibir todas las arengas que sean necesarias de parte de Ortega.<sup>20</sup> El destinatario directo parece entonces adherir por momentos en forma incondicional a Ortega aunque, en algunos pasajes, muestra también cierta duda, como puede observarse en el siguiente fragmento:

---

<sup>20</sup> Ha de observarse, sin embargo que, como se verá en el fragmento de presentación, el presentador (Li-1) pone en duda desde el comienzo la honorabilidad del candidato al que presenta como incapaz e inescrupuloso.

(1)

**“Ortega:** *¡Ciudadanos, ciudadanos!, he venido a hablar ante ustedes para que se den cuenta de por quien deberán votar en la próxima elección.*

**Pueblo:** (a coro): *¡Votamos por Ortega!,*

*¡Votamos por Ortega!,*

*¡Votamos por Ortega!,*

*casi siempre.”*

(Vote a Ortega. En *El reír de los cantares*, 1989.)

En tanto explicitación de un acto de compromiso, la enunciación exclamativa  $E_1$  (*¡Votamos por Ortega!*) exige necesariamente que su locutor se identifique con el punto de vista vehiculizado. Este queda así comprometido con la enunciación misma. Sin embargo, la aparición de  $E_2$  (cfr. “*casi siempre*”) implica una modalización restrictiva y origina un movimiento retroactivo de relectura sobre  $E_1$ . En efecto,  $E_2$  restringe o al menos atenúa la expectativa generada a partir de  $E_1$ : el apoyo incondicional, enfatizado por la exclamación, deja de ser tal.

La falta de definición política por parte del “pueblo”, que aparece al comienzo de la obra, parece diluirse luego de reiteradas arengas, lo que haría pensar que Ortega ha logrado su objetivo.

(2)

**“Ortega:** *Con vuestro voto de mañana estaremos diciendo: ¡Abajo Rodríguez!*

**Pueblo:** (a coro): *¡Abajo Rodríguez!, ¡Abajo Rodríguez!*

**Ortega:** *Por eso todos gritaremos: ¡Arriba Ortega!*

**Pueblo** (a coro): *¡Arriba Ortega!, ¡Arriba Ortega!*

**Ortega:** *No aceptaremos el modelo de país que ese quiere imponernos.*

**Pueblo** (a coro): *¡Abajo ese!, ¡Abajo ese!”*

Este y otros fragmentos funcionan como momentos de preparación, donde la argumentación orienta hacia la conclusión general: “*Vote a Ortega*” (título del sketch) y prefiguran, dentro de ese primer nivel enunciativo, a un destinatario directo caracterizado como “de fácil convencimiento”, “repetidor” o “enfervorizado”. Sin embargo, una vez que el locutor discursivo ha logrado reforzar en forma reiterada esta orientación, se produce el remate que funciona como un elemento disparatado. En efecto, si bien todo parece llevar a un desenlace del tipo: “*Por lo tanto, vote a Ortega*”, la resolución final plantea un “*Sin embargo, Rodríguez*” que quiebra las expectativas y produce así la gracia.

(3)

“**Ortega:** *Entonces ¿A quién votaremos mañana?*”

**Pueblo (a coro):** *¡Ro-drí-guez!*”.

El discurso, en su totalidad, adquiere un sentido absurdo propio de las caracterizaciones del humor. En efecto, se trata de la desventura de este candidato, que no sólo no logra convencer para que lo voten, sino que sus esfuerzos terminan por obrar en favor de su opositor; una situación de por sí clasificable como humorística.

Eliseo Verón (1987: 17) identifica, de acuerdo al rol que ocupan las figuras en el discurso, distintas funciones. Así, al *pro-destinatario* le asigna un discurso de refuerzo, al *para-destinatario* (indeciso), la función persuasiva, y al *contra-destinatario* (adversario) la polémica.

En el ejemplo que se analiza, el discurso del candidato parece ejercer una función de refuerzo y persuasión sobre el *pro-destinatario*. Esto puede comprobarse en las repetidas arengas que Ortega profiere sobre su persona y la descalificación del adversario en la figura de Rodríguez. Sin embargo, como ya hemos visto, el *pro-destinatario* duda, y a partir de esas cavilaciones estaría cumpliendo la función de un *para-destinatario*. El remate final se produce a partir del desconcierto: cuanto más arenga Ortega, menos convence, y las voces que aparecían, al principio cumpliendo la

función de *para-destinatario*, terminan en el extremo opuesto; es decir, adhiriendo a Rodríguez (cfr. Ortega: “Entonces ¿A quién votaremos mañana?”; todos: “¡Rodríguez!”)

- b) *E<sub>2</sub> puede aparecer destinado a modificar o anular, una primera interpretación de E<sub>1</sub> que el locutor A atribuye (sin que sea necesario que esa interpretación aparezca) a su interlocutor.*

El siguiente subtipo plantea como movimiento retroactivo el desencadenado por un enunciado E<sub>2</sub> del mismo locutor. Aquí se incluyen casos en que el segundo enunciado es introducido para modificar o anular una primera interpretación ligada a la enunciación de E<sub>1</sub> y que el locutor A le atribuye a su interlocutor.

El siguiente ejemplo corresponde nuevamente a la obra “Vote a Ortega” ya citada en el punto anterior. En este caso se trata del fragmento de presentación de la obra; allí el presentador de un acto proselitista, anuncia las virtudes del Dr. Ortega como candidato a presidente:

(4)

“(El Dr. Ortega)... *Es incapaz de una traición, es incapaz de una falsa promesa, es básicamente un incapaz.*”

(Vote a Ortega. En *El reír de los cantares*, 1989.)

Para el análisis, fragmentaremos este párrafo en tres enunciados que resultan de la división marcada por las comas. Llamaremos  $E_1$  y  $E_1'$  a los dos primeros puesto que en ellos las argumentaciones se encuentran co-orientadas, y  $E_2$  al enunciado final, donde se marca el cambio de orientación.

Se observa entonces que en  $E_1$  *-es incapaz de una traición-* y en  $E_1'$  *-es incapaz de una falsa promesa-*, el sentido se constituye a partir de las argumentaciones externas evocadas por la construcción “*incapaz de*”. En efecto, tanto  $E_1$  como  $E_1'$  presentan un punto de vista positivo con el cual se identifica el locutor interno 1. La interpretación ( $I_1$ ) que se realiza en el marco de un discurso proselitista y por ello elogioso, puede parafrasearse por: “*Vote a Ortega, ya que Ortega es incapaz de una traición*”; es decir que en  $I_1$ , Ortega es visto como el ideal de una “buena persona” y por lo tanto, como digna de ser votada.

Sin embargo, ante la enunciación de  $E_2$  que aparece precedida por el adverbio “básicamente” *-es básicamente un incapaz-* la argumentación adquiere un carácter negativo. De acuerdo con la función atribuida al conector “básicamente”, el enunciado que le prosigue,  $E_2$ , debería resultar un resumen de lo dicho en  $E_1$ ; pero la expectativa generada por el conector, no se ve reflejada en el discurso. Al contrario, se cancela  $I_1$  (i.e. no hace X porque es una buena persona), y aparece  $I_2$  produciendo así la reinterpretación de  $E_1$  y  $E_1'$  (i.e. no hace X porque no puede). Si bien, el funcionamiento de los conectores del discurso será analizado con profundidad en el siguiente capítulo, se proporcionan aquí algunos detalles sobre este conector ya que se encuentra implicado, particularmente, en los juegos reinterpretativos.

El adverbio “básicamente” funciona a la manera de un conector de reformulación no parafrástica. Como es sabido, este tipo de conectores:

*“permiten al locutor proceder a una subordinación del movimiento discursivo precedente tras una retrointerpretación de este último para generar así, una nueva formulación relacionada con el cambio de perspectiva enunciativa del locutor.”* (García Negroni 2000: 96)

En líneas generales, puede afirmarse que el adverbio “básicamente” toma de los enunciados precedentes los elementos más básicos, aquellos que permiten definir las características comunes o lo que está “en la base” de lo que se dijo antes. En este sentido, podría relacionarse con otros marcadores como “en síntesis” o “en resumen” ya que comparten la instrucción resuntiva. Es lo que ocurre en el siguiente ejemplo donde no se intenta generar un efecto gracioso:

*Juan es incapaz de generar problemas.*

*Juan está siempre dispuesto a escuchar y ayudar a lo otros.*

*Básicamente (en pocas palabras, en síntesis) es un buen tipo.*

Sin embargo, en el caso del fragmento 4 de presentación del doctor Ortega, la reinterpretación producida genera un sentido diferente, ya que más allá de las orientaciones positivas evocadas por  $E_1$  y  $E_1'$ ,  $E_2$  presenta una orientación negativa del sentido que es, en definitiva, la que produce la gracia, porque obliga a releer  $E_1$  y  $E_1'$  y a atribuirle un nuevo sentido ( $I_2$ ). Dicha orientación resulta de la A.E. de  $E_2$  que puede parafrasearse como:

*“es incapaz por lo tanto no confiarse, no votar por él.”*

Ha de observarse ahora que el locutor interno 1 (presentador) utiliza como si fueran intercambiables la construcción mixta “incapaz de “ y el sustantivo de calidad “incapaz” sin que se atienda, en ese primer nivel enunciativo, a las variaciones que resultan a partir de los sentidos producidos. En el segundo nivel enunciativo, en cambio, el alocutario discursivo percibe el contrasentido que se produce entre ambas argumentaciones a partir de la reinterpretación sobre lo dicho por el locutor interno. Contrasentido que se agiganta, ya que en este nivel el discurso de presentación es

interpretado como un contradiscurso. En efecto, no tiene sentido alguno abrir un acto de campaña descalificando al propio candidato al menos que el sentido buscado sea el del absurdo. El locutor discursivo produce así, una trasgresión sobre las leyes que conforman este tipo de discurso; trasgresión que permite al alocutario discursivo advertir que está en presencia de un discurso humorístico.

Pero volvamos sobre la utilización en forma indistinta de los lexemas “*incapaz*” e “*incapaz de*”. Según Milner (1978) los sustantivos de calidad (por ejemplo: *un imbécil, un incapaz*, etc.) son los únicos susceptibles de un empleo exclamativo autónomo y no es posible que recaiga sobre ellos la interrogación. Un sustantivo de calidad como “*incapaz*” escapa al pedido de información ya que representa una aserción del enunciador quien comunica así su opinión. Por lo tanto, es imposible enunciarlos sin que se les asocie el efecto (positivo /negativo) que los caracteriza. Por lo general pueden adquirir en una enunciación singular, la categoría de insulto; en ese caso, pasan a formar parte del grupo de los performativos del insulto. En este sentido, su carácter performativo no permite que sean negados, o en el caso de que fueran susceptibles de negación, pierden su propiedad característica. Como aclara Milner, el punto no es que, por ejemplo, “no eres un incapaz” no tenga los mismos efectos pragmáticos que “eres un incapaz”, sino que la forma negativa no tiene más efecto pragmático que cualquier proposición atributiva común, positiva o negativa. De todos modos y atendiendo entonces a sus efectos pragmáticos, no parece del todo acertado la utilización de “*No eres un incapaz*”, para definir las posibilidades de alguien para algo.

Siguiendo a Milner, los adjetivos mixtos admiten tanto las interpretaciones clasificantes como las no clasificantes. Por un lado designan una propiedad objetiva, es decir que se oponen a otros y permiten construir un conjunto bien definido de objetos, pero por otro lado designan una calidad –valoración–, cuya atribución puede depender por completo de la apreciación del sujeto. En este sentido, “*incapaz de*” puede ser considerado como adjetivo mixto. En efecto, “*incapaz de una traición*” puede ser tomado desde el aspecto objetivo de la capacidad (i.e. no tiene la capacidad para hacerlo); pero, presenta también una valoración positiva que el locutor interno 1 pareciera realizar sobre las cualidades del candidato.

En el ejemplo 4 que, para comodidad del lector reiteramos a continuación:

(4)

“ (El Dr. Ortega)...*Es incapaz de una traición, es incapaz de una falsa promesa, es básicamente un incapaz.*”

(Vote a Ortega. En *El reir de los cantares*, 1989.)

El locutor interno 1 (presentador) aserta en E<sub>2</sub> el sustantivo calificante “incapaz” como si se tratara de la misma orientación argumentativa propuesta por los puntos de vista evocados por los enunciadores en E<sub>1</sub> y E<sub>1</sub>’, mediante el adjetivo mixto “*incapaz de*”. Como se hizo referencia en párrafos anteriores, el adverbio “básicamente” en su función de conector de reformulación no parafrástico, sirve para producir el efecto de cohesión entre estas dos voces (o dos argumentaciones). Así resulta que el locutor interno a través del enunciador de E<sub>2</sub> pareciera retomar la A.E. de E<sub>1</sub> y E<sub>1</sub>’ (*incapaz de*) –adjetivo mixto cuyo sentido presenta evocaciones positivas- dado el contexto discursivo (se trata del discurso proselitista “Vote a Ortega”). Pero, en realidad lo hace a partir de la A.E. de “incapaz” –sustantivo calificante cuyo sentido presenta evocaciones negativas.

La gracia se produce a partir de la enunciación de E<sub>2</sub>. En efecto, E<sub>2</sub> hace releer E<sub>1</sub> y E<sub>1</sub>’ como:

“*No puede hacer promesas, no puede traicionar, no porque sea una buena persona sino porque no tiene la capacidad necesaria para hacerlo*”.

Atendiendo ahora a la totalidad del sketch, se puede observar que el juego de dualidad puesto en escena por el locutor interno 1 (presentador) en el fragmento introductorio (4) se mantiene durante la totalidad de la obra a través de distintos recursos que terminan por abonar la coherencia a la hora del remate final.

Siguiendo con esa línea argumentativa, el locutor interno 1 expresa en el mismo fragmento de presentación:

(5)

*“El Dr. Ortega siempre supo poner por encima de los mezquinos intereses partidistas, los supremos intereses personales...”*

Aquí se produce una inversión del sentido que resulta del desplazamiento de los lexemas en el enunciado (obsérvese la ubicación de “mezquinos” y “supremos”) que termina por invertir también sus predicaciones. Un paralelismo coherente y gradual colocaría en la escala del interés, los intereses personales por debajo de los intereses grupales, ya que los primeros resultan mezquinos si se los compara con los de un grupo mayor de gente, en este caso los del partido. A modo de referencia hipertextual con respecto al discurso político, se podría citar la famosa frase peronista según la cual *“primero está la Nación, luego el Partido y finalmente los hombres”*. El intercambio de lugares entre “partidistas” y “personales” con respecto a los intereses propone una trasgresión a las pautas socialmente aceptadas y termina por presentar a Ortega, como un político inescrupuloso que sólo busca satisfacer sus propios intereses antes que atender al bien común.

A continuación se presenta como otro ejemplo de este mismo tipo de relectura, un fragmento del discurso del General Eutanasio Rodríguez, prototipo del dictador de una república tercer mundista:

(6)

*“Todavía queda gente que opina a escondidas que nuestro gobierno no les satisface. No podemos ser perfectos. Pero ya los vamos a encontrar.”*

*(Acto en Banania. Canción en homenaje a Eutanasio*

*En Viegésimo Aniversario, 1987)*

De modo general puede decirse que en esta obra (Acto en Banania) y mediante los actos de amenaza e intimidación, se construye la figura del general Eutanasio como la de un líder con carácter marcadamente autoritario. Para reforzar la figura de Eutanasio como dictador, el presentador (locutor interno 1) aclara que Mastropiero trabajó en sus años de juventud como músico oficial del Gobierno y que aún así, su música ha sido censurada reiteradas veces. Se destaca, incluso, que han corrido esa suerte hasta las canciones infantiles que el mismo Mastropiero compusiera bajo el mandato del régimen:

(7)

*“...lo único que se conserva es la versión censurada de la misma –“El conejito feliz”-, cuyo texto dice: Había una vez...y comieron perdices”.*

*(Acto en Banania. Canción en homenaje a Eutanasio*

*En Viegésimo Aniversario, 1987)*

Utilizando en este caso dos marcadores genéricos –estructura prototípica para la introducción y cierre de los cuentos clásicos infantiles- el locutor interno 1 (el presentador) grafica el estado de censura sufrida; graficación que es interpretada por el alocutario discursivo como un absurdo, y que sirve también para acentuar como un refuerzo general en el discurso, el carácter autoritario del gobierno de Eutanasio.

Finalmente, el Locutor interno 1 (presentador) aclara que la única obra que se conserva de este período es la *“Canción en homenaje a Eutanasio”*.

En el discurso previo, antes de que el pueblo entone esa canción, Eutanasio (en este caso, locutor interno 2) intenta presentarse como un líder democrático, pero es traicionado por sus propios impulsos autoritarios que, de un modo polifónico, cargan de ambigüedad a sus propias palabras:

(8)

*“Señores legisladores, señores ministros, corresponsales extranjeros, señor Nuncio Apostólico y diplomáticos de otras naciones: ¡Descanso!”*

*(Acto en Banania. Canción en homenaje a Eutanasio*

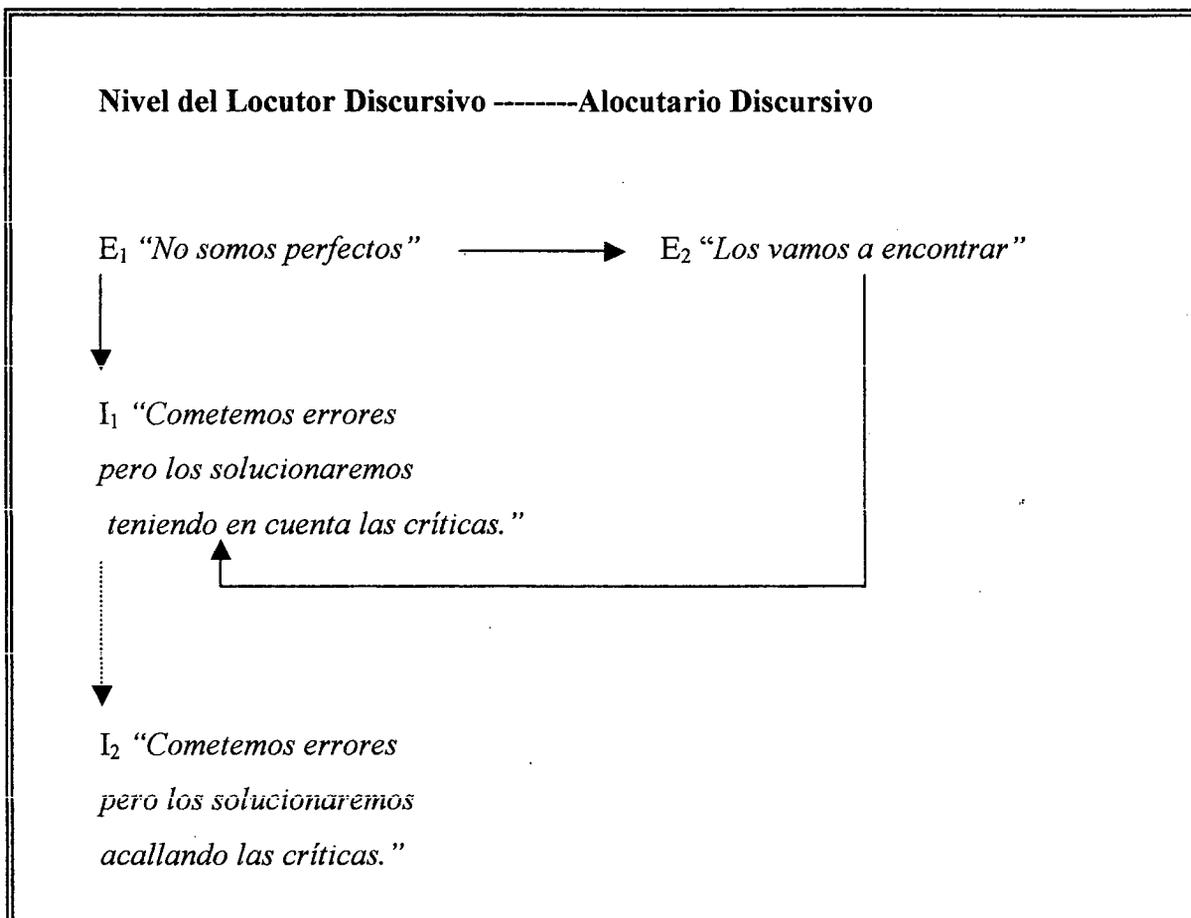
*En Viegésimo Aniversario, 1987)*

Pero volvamos al fragmento (6) que nos ocupa. Para realizar el análisis segmentaremos el texto en tres enunciados: E<sub>1</sub> (*Todavía queda gente que opina a escondidas que nuestro gobierno no les satisface*), E<sub>2</sub> (*No podemos ser perfectos*) y E<sub>3</sub> (*Pero ya los vamos a encontrar*).

En E<sub>1</sub>, la elección de “*opinan a escondidas que nuestro gobierno no les satisface*” se produce una primera interpretación por parte del Alocutario Discursivo, según al cual el general tendría en cuenta las voces opositoras. Esta primer interpretación se ve reforzada por E<sub>2</sub> “*no podemos ser perfectos*”, en la que Eutanasio parece responder de un modo justificador, a las acusaciones que se le hacen a su gestión. Sin embargo, el enunciado siguiente cancela este primer sentido (I<sub>1</sub>) y obliga al Alocutario Discursivo, a reinterpretar E<sub>2</sub>. I<sub>2</sub>, desencadenado por el enunciado “*ya los vamos a encontrar*”, relaciona “*no podemos ser perfectos*” con “*todavía queda gente que opina a escondidas*” ( los detractores)

En el primer nivel enunciativo, el de Eutanasio en tanto Locutor Interno 2 y el pueblo como Destinatario Directo, no hay re interpretación. Desde un comienzo, para Eutanasio, el error ha sido no poder acallar totalmente las voces opositoras.

Todo lo expuesto puede graficarse de la siguiente manera:



- c) *E2 puede constituir una reformulación de un enunciado previo del locutor A luego de una intervención del interlocutor B que da cuenta de su primera interpretación de E<sub>1</sub>, juzgada inadecuada por el locutor A.*

Respecto de este último subgrupo, García Negroni sostiene que el movimiento reinterpretativo que se produce es de naturaleza siempre dialogal.

El siguiente fragmento pertenece a la obra “*Las majas del bergantín*”. Allí se reproduce el diálogo entre el capitán del barco y uno de sus marineros:

(9)

**B<sub>1</sub> (Marinero):** “*Veo un barco pirata...y veo muchos piratas. Hay uno de ellos muy corpulento que parece el jefe; tiene pata de palo y lleva un loro en el hombro.*”

**A<sub>1</sub>(Capitán):** *¿Barco pirata, y cuál es su tamaño?*

**B<sub>2</sub> (Marinero):** *Más bien pequeñín, es como una cotorrita pequeña...*

**A<sub>2</sub>(Capitán):** *No, no, no; digo que ¿cuál es el tamaño del barco?*

**B<sub>3</sub>(Marinero):** *(aliviado) Ah, el tamaño del...je, je...yo pensé que usted se refería al psitácido. Unos 60 metros de largo.”*

*(Las Majas del Bergantín. Zarzuela náutica.*

*En Grandes Hitos, 1992)*

Como puede observarse, la confusión en el diálogo se produce porque los participantes refieren a distintos objetos pensando referir al mismo. Mientras que para *B* la referencia es el loro que el pirata lleva en el hombro, *A* centra su preocupación en el barco pirata que *B* acaba de divisar. Ambos objetos se confunden en el diálogo a través de un pedido de información que *A* realiza a *B*; el lexema “tamaño” es el nexa que permite unir los objetos disímiles, o si se quiere, el punto de intersección entre ambos discursos. Por eso, la primera interpretación al enunciado-pregunta (*A<sub>1</sub>*) asociado a un

sentido  $S_1$ , gira en torno al tamaño del barco. Sin embargo, B en su respuesta ( $B_2$ ) manifiesta que su interpretación del enunciado pregunta de A se refería al tamaño del loro. La intervención ( $A_2$ ) obliga al locutor B a abandonar esa primera interpretación y sustituirla por una segunda ( $S_2$ ). Se observará, en este sentido, la presencia del marcador “*digo que*”, que introduce la reformulación de lo dicho en  $A_1$  dando así una instrucción de relectura del enunciado. Hacemos notar asimismo, la presencia en  $B_3$  de la interjección “*Ah*” con tono aliviado, que da cuenta del reconocimiento por parte de B, de la necesidad de reinterpretar.

Finalmente, llamamos la atención sobre la presencia en  $A_2$ , de la negación metalingüística destinada a cancelar el marco de interpretación de B.

Como es sabido, Oswald Ducrot distingue tres tipos de negación: la *negación metalingüística*, la *polémica* y la *descriptiva*.

Respecto de la negación metalingüística, García Negroni sostiene que:

*“es una negación que contradice los términos mismos de una palabra efectiva a la que pretende refutar y en este sentido, siempre opone dos locutores diferentes o un mismo locutor en momentos diferentes.”* (1998: 230)

Siguiendo a García Negroni y Tordesillas Colado (2001:209), la negación metalingüística presenta las siguientes características:

a) *Es capaz de cancelar las presuposiciones del enunciado positivo correspondiente.* Es el caso del siguiente ejemplo, donde en el enunciado A se presupone que Juan fumaba:

A: *-¡Qué bueno! ¡Juan dejó de fumar!*

B: *-No, no dejó de fumar. ¡Si nunca fumó en su vida!*

b) *Nunca tiene un efecto descendente o reductor. Su efecto es o bien contrastivo (lectura “contrario a”):*

*A: -Juan es inteligente.*

*B: -¡No! Juan no es inteligente. Es tonto.*

O bien ascendente (lectura: “más que”):

*A: - Juan es inteligente*

*B: -¡No! Juan no es inteligente. ¡Es súper inteligente!*

O bien “diferente a”:

*A: -Juan es inteligente.*

*B: -¡No! Juan no es inteligente. (A lo sumo) es astuto.*

c) *Se caracteriza por un entorno entonacional específico de énfasis, que si bien no es obligatorio, muchas veces favorece la interpretación.*

d) *Aparece normal aunque no obligatoriamente, seguida de un enunciado correctivo que introduce la rectificación destinada a reemplazar el foco de la negación.*

A continuación se presenta otro fragmento del corpus en donde la negación cumple un efecto similar al analizado en 9.

Se trata de un diálogo extraído de “*La comisión (Himnovaciones)*”, en el que un comité formado por dos políticos, propone al maestro “Mangiacapriani” (músico reconocido), la ardua tarea de transformar el himno nacional de acuerdo con los intereses del gobierno del profesor Garcete:

(10)

**A<sub>1</sub> (Músico):** *Caballeros, me parece muy bien lo de “limpias las manos” (en referencia a una de las estrofas del himno), sin embargo, me van a disculpar. Todos los gobiernos se cansaron de robar.*

**B<sub>1</sub> (Político):** *¡Nosotros somos incansables!*

**A<sub>2</sub> (Músico):** *No, digo que igual, que igual todos roban pese a lo que dice el himno.*

**B<sub>2</sub> (Político)** *Ah, entonces lo podemos dejar como está; ¡Queda!*

*(La Comisión. Himnovaciones. En Bromato de Armonio, 1996)*

*(Las aclaraciones entre paréntesis son nuestras)*

Puede observarse en el discurso del músico una apreciación que lleva a asimilar el acto de gobernar con el acto de robar (cfr. “*Todos los gobiernos se han cansado de robar*”). Esta apreciación aparece asertada a modo de una sentencia o máxima compartida por una comunidad y se presenta bajo una estructura de tipo proverbial. La pregunta que cabe realizar desde un análisis lingüístico es, qué función particular cumple esta apreciación dentro de ese fragmento de discurso, y cómo colabora en la asignación del sentido humorístico final.

Para el análisis de este fragmento se puede recurrir a la diferenciación que Ducrot y Anscombe (1984) realizan entre *topos intrínseco* y *topos extrínseco*.

El lexema *gobierno* pone en relación de manera intrínseca, las escalas del poder y del hacer. En una sociedad democrática, el poder es delegado en la figura del gobierno para que sea puesto en práctica al servicio de los ciudadanos; de ahí su definición como “poder para hacer”. Esa relación puede graficarse bajo la Forma Tópica FT<sub>1</sub> directa del topos intrínseco:

*+poder +hacer.*

En efecto, un gobierno que consolida su autoridad en forma legítima, posee mayor posibilidad de llevar a cabo su obra.

La forma tópica recíproca:

$FT''_1: -P -Q,$

representa, en cambio, a un gobierno con una marcada debilidad por lo que cada obra debe ser debatida sobre la base de los frentes internos o externos que pongan en jaque su autoridad.

Cabe señalar, sin embargo, que en el discurso del músico, no es éste topos intrínseco el evocado, sino el extrínseco que relaciona al poder no ya con la posibilidad del hacer por el bien común, sino el hacer por el bien personal y por lo tanto con la corrupción. Así, cuanto más en beneficio personal sea la puesta en práctica del poder, más se estará en presencia de un gobierno corrupto. La forma tópica extrínseca evocada por el discurso del músico podría esquematizarse de la siguiente manera:

$\langle + \text{poder} + \text{hacer} \rangle \langle + \text{hacer} + \text{acumulación personal} \rangle \langle + \text{acumulación personal} + \text{corrupción} \rangle$

Así, el acto de gobernar queda identificado con el de robar.

Ahora bien, si se observa en detalle el segmento del enunciado que profiere el locutor interno 2 (músico) y que parece corresponder, tanto a nivel interno como externo, a la acusación “*se cansaron de robar*” ( $A_1$ ), cabe esperarse como respuesta una defensa del tipo “*nosotros no robamos*”. Sin embargo, la defensa que aparece en  $B_1$  resulta inesperada, pues el político no cancela la acusación de robar sino la de haberse cansado de hacerlo. En efecto, la respuesta no se construye sobre la base de una negación sobre la acción de robar ubicada en el enunciado como predicación, sino negando el verbo principal (cfr. “*no nos cansamos*”). Por otra parte, con esta forma de construir la respuesta –que en el primer nivel enunciativo pareciera adquirir el carácter

pragmático de una defensa- la acción de robar queda elidida del enunciado manifiesto y pasa a formar parte del contenido presupuesto; contenido que es percibido por el alocutario discursivo a modo de situación humorística.

Pero esto no es todo, en  $A_2$  el músico introduce una reformulación de su enunciado previo  $A_1$  (cfr. “no, no digo que...”). Esta reformulación aparece motivada por la intervención previa del político que, en tanto defensa, daba cuenta de una interpretación como crítica del enunciado  $A_1$ . Con  $A_2$ , el músico busca anular esa interpretación del político y la reemplaza por una simple descripción de situación a la que presenta como normal (cfr. “Igual todos roban...”). Del mismo modo, a nivel externo, el Alocutario Discursivo también debe abandonar su primer interpretación del enunciado  $A_1$  (el músico acusa al gobierno de corrupto), y reemplazarla por otra en la que el músico pronuncia un discurso sólo complaciente. El alivio del locutor interno en  $B_2$  expresado nuevamente por la interjección “Ah”, cierra el diálogo y termina por explicitar lo evocado por el topoi; en efecto, queda claro que: *el poder corrompe y todo queda igual*.

### 6.3 Reinterpretaciones a partir de lo dicho por un locutor diferente

Como ya se ha adelantado, los movimientos retroactivos de reinterpretación pueden clasificarse en dos tipos según sobre quien recaiga la responsabilidad de lo dicho en  $E_2$ . En este segundo tipo, la reinterpretación del enunciado  $E_1$  del locutor A es desencadenada por la réplica de su interlocutor. De este modo, el locutor B hace como si no reconociera el sentido  $S_1$  del enunciado  $E_1$  de A y le atribuye entonces un sentido  $S'_1$  que, si el locutor A no corrige, será el que continúe vigente en el resto de la interacción.

García Negroni (2000: 102 y ss.), afirma que dicho movimiento puede provocar conflictos conversacionales o producir juegos humorísticos.

Un ejemplo del primer caso, conflicto conversacional, es el siguiente:

A: *Nadie preparó la comida.*

B: *Gracias, qué suerte que vos te ocupás.*

En donde B trasluce a través de su enunciado, que ha interpretado lo dicho por A como un ofrecimiento y no como una constatación cuyo valor semántico era muy diferente.

Otro tanto puede suceder en conversaciones donde mientras A profiere un enunciado con cierta carga irónica, B responde como si A se hubiese identificado en efecto con el punto de vista evocado por el enunciator de E<sub>1</sub>. Es el caso del siguiente ejemplo, en donde A despliega su ironía ante una vestimenta visiblemente ridícula que luce B:

A: (E1) *¡Guau!, qué bonito que te queda.*

B: *¡Gracias!*

Los efectos humorísticos desencadenados por estos movimientos de reinterpretación pueden ser variados.

A modo de ejemplo considérese el siguiente fragmento extraído, una vez más, de la obra "*Vote a Ortega*". Se trata de un fragmento en donde el pueblo responde con un canto a las proclamas del candidato:

(11)

**"Pueblo:** *La próxima elección  
con alegría llega,  
de todo corazón  
votamos por Ortega.*

**Ortega:** ¡Gracias ciudadanos!

**Pueblo:** ¡De nada!”

(Vote a Ortega En *El reír de los cantares*, 1989)

El conflicto se produce a partir del sentido evocado por la segunda réplica del pueblo sobre lo dicho por el candidato. En este caso, el pueblo (alocutario) le da un valor semántico ( $S_1'$ ) al enunciado de Ortega en tanto agradecimiento que debe ser respondido; mientras que el sentido ( $S_1$ ) perseguido por dista significativamente de buscar esa respuesta. En efecto, el enunciado de agradecimiento es un intento bastante usual en los actos políticos, en donde el candidato intenta terminar así la respuesta del público para proseguir con su discurso. En este primer nivel enunciativo, el discurso prosigue por ese carril y las respuestas del público seguirán apareciendo como si se tratara de un intercambio comunicativo personal. En el segundo nivel enunciativo, en cambio, el alocutario discursivo descubre la incompatibilidad y la trasgresión con respecto a los parámetros genéricos establecidos por la comunicación discursiva entre el candidato y el pueblo. Esa segunda lectura que realiza el alocutario discursivo es la que permite reconocer el fragmento como humorístico.

#### 6.4 Recapitulando

En el presente capítulo se ha intentado revisar las distintas formas reinterpretativas desencadenadas por la utilización de ciertas palabras de la lengua o provocadas por el encadenamiento mismo de algunos enunciados en el discurso. Dichos movimientos pueden partir tanto de lo proferido por un locutor como de la réplica de su interlocutor.

Los fenómenos reinterpretaivos tomados en su conjunto son mecanismos usuales en el uso de la lengua. Ya sea por su capacidad para generar sentidos distintos a los que el locutor intenta evocar en sus enunciados, como por la frecuencia de su uso y los efectos pragmáticos sobre la comunicación discursiva a modo de malentendidos o equívocos, dichas estrategias son de uso asiduo para la producción de efectos humorísticos sobre el discurso. Por lo tanto, es necesario remarcar que estos fenómenos deben ser tenidos en cuenta no sólo como afirma García Negroni (2000: 104) en miras a realizar un cálculo global del sentido de los enunciados en el discurso, sino también en el análisis de las estrategias que se efectúan para producir enunciados humorísticos.

El próximo capítulo se concentra en el nivel de la conexión microdiscursiva. Allí se da cuenta de la producción del efecto humorístico a partir del uso de ciertos conectores argumentativos; también se analiza la interrelación que, en el interior de las secuencias de palabras, se produce mediante la inclusión de recursos lingüísticos de frecuente aparición en los textos humorísticos.

## Capítulo 7

### Cortocircuitos semánticos

A partir del análisis hasta aquí realizado sobre el corpus, es posible arribar a una conclusión provisoria: tanto el trabajo sobre el marco genérico como los procedimientos de relectura y reinterpretación representan estrategias discursivas frecuentes y constitutivas en el estilo humorístico de Les Luthiers.

Paralelamente, se puede observar también la utilización de ciertos *recursos microdiscursivos* que suelen subordinarse e incluirse dentro de dichas estrategias; se trata de recursos como juegos léxicos, polisemia, sinonimia y equívocos pronominales que, entre otros, son de recurrente utilización en el campo general de las formas cómicas.

En el presente capítulo se buscará analizar, dentro de este nivel microdiscursivo, cómo la utilización de ciertos conectores argumentativos puede transformarse en una herramienta eficaz para producir enunciados humorísticos. Por eso, y sin alejarnos del enfoque semántico-argumentativo elegido como marco teórico-metodológico, plantaremos primeramente qué son los conectores y cuáles son las funciones que desarrollan dentro del discurso. Luego los agruparemos de acuerdo con la similitud de las instrucciones de lectura que habilitan para finalmente, analizar los fragmentos del corpus donde esos marcadores se encuentran implicados en la producción del efecto

cómico. Para ello hemos realizado una selección de los conectores encontrados atendiendo especialmente a aquellos que inciden directamente en la producción de algún tipo de comicidad sobre los enunciados.

Cabe destacar también que el análisis del funcionamiento de los conectores en los enunciados caracterizados como cómicos permitirá describir la compleja relación que se establece entre las dos instancias enunciativas.

## 7.1 Conexiones preliminares

Siguiendo lo expuesto por Halliday y Hasan (1976), podemos considerar el *texto* como una unidad semántica, es decir, como una unidad de sentido pero no de forma. Ligado al concepto de texto se encuentra el de *textura*, llamado también *textualidad*. Este concepto expresa la propiedad de ser un texto, es decir un tejido. En la textura pueden distinguirse dos tipos de redes semánticas: las que refieren al contexto y las que se producen dentro del texto; en otras palabras, las de registro o estilo y las de cohesión. El registro es el conjunto de configuraciones semánticas asociadas, generalmente, con el contexto situacional que define la sustancia del texto. La cohesión, en cambio, es el conjunto de relaciones de sentido que es general a todas las clases de texto. Junto con el registro, ésta sirve para distinguir al texto del no texto y, además, interrelaciona los significados sustantivos del texto entre sí. A la cohesión no le concierne lo que el texto significa, sino que le atañe en forma pertinente a la construcción textual en tanto edificio semántico.

Entendemos, entonces, la cohesión como las relaciones que se establecen entre un elemento y otro del texto. En este sentido, Halliday y Hasan sostienen que la cohesión ocurre cuando la interpretación de un elemento del discurso depende de la de otro. El uno presupone al otro, en el sentido de que éste no puede ser definitivamente decodificado excepto por recurso de aquel. Las relaciones que se establecen entre los elementos se denominan “lazos”.

Coherencia y cohesión son dos propiedades de los textos; la coherencia es una propiedad semántica de los discursos que presupone una correcta organización de la información sobre un determinado tema. La cohesión, por su parte, distingue el aspecto formal de la relación que existe entre los enunciados. Para que un texto sea cohesivo es necesario que el locutor haya vinculado entre sí los segmentos textuales mediante los elementos que marcan las relaciones semánticas. Un determinado elemento discursivo adquiere cohesión en relación con otros elementos del discurso. Finalmente, podría definirse a la cohesión como la representación sintáctica, semántica y pragmática de los procesos de conectividad señalados en el texto.

Existen diversos procedimientos que suelen utilizarse para lograr cohesión textual; entre ellos, los conectores cumplen un rol central. A los efectos de dar cuenta de la existencia de modos particulares de conexión que terminan por producir efectos humorísticos es que desarrollaremos, a lo largo de este capítulo, el análisis de la utilización de ciertos conectores y marcadores del discurso.

## 7.2 Conectores del discurso

Existe una amplia bibliografía que, durante los últimos años, ha insistido sobre la importancia del estudio de los conectores en tanto responsables de la coherencia y conectividad discursiva.

Si bien existen algunas diferencias por la que autores, como Portolés (1998), realizan una sutil distinción entre conectores, expresiones conectivas y marcadores del discurso, no discutiremos aquí esas distinciones y tomaremos esos términos como equivalentes. Podemos decir entonces, que los conectores son los encargados de señalar de manera explícita, el modo en el que se irán encadenando los fragmentos oracionales del texto; de esa manera, cumplen la función de ayudar al receptor en el proceso de interpretación del discurso. Por esta función indicativa en el nivel textual, Montolío (2001) los compara con las señales de tránsito. En efecto, su aparición puede indicar tanto un desvío como una señal de continuación en la misma dirección argumentativa. Los conectores no tienen un significado totalmente conceptual o léxico, sino meramente instruccional.

Con respecto a las características más importantes que presentan, se debe destacar, siguiendo a Martínez (1997), que:

*-Son anafóricos*, es decir que remiten a una secuencia textual anterior.

*-Entrelazan partes de texto* asegurando su articulación global mediante la delimitación de unidades o subunidades temáticas.

*-Están lexicalizados* para manifestar así unas determinadas relaciones cognitivas entre lo dicho y la nueva información que introducen.

-Algunos gozan de cierta movilidad dentro del enunciado, aunque la posibilidad de aparecer al principio, en el medio o al final del segmento no es del todo libre.

-Forman parte de los mecanismos lingüísticos de cohesión.

La mayoría de los autores, entre los que se encuentran Portolés, Montolio y Martínez Roser, suelen agrupar a los conectores tanto de acuerdo con el funcionamiento dentro de secuencia discursiva como por las instrucciones semánticas que contienen.

A continuación se presenta, brevemente, la clasificación propuesta por Portolés (1998), donde se encuentran algunos de los conectores que serán analizados más adelante.

Los *estructuradores de la información* cumplen la función de regular la organización informativa de los discursos. Cabe destacar que carecen de significado argumentativo.

Se pueden encontrar tres grupos, a saber:

- a) *Comentadores*: presentan al miembro discursivo que introducen como un nuevo comentario. Entre los más frecuentes encontramos: *pues, y bien, pues bien, así las cosas y dicho eso*.
- b) *Ordenadores*: indican el lugar que ocupa un miembro del discurso en el conjunto de una secuencia discursiva como un único comentario y cada parte como un subcomentario. Se pueden dividir en: marcadores de apertura (*en primer lugar..., por un lado, por una parte, etc.*); de continuidad: (*en segundo lugar..., por otro lado, por otra parte, asimismo, etc.*); y de cierre: (*por último, en último lugar, finalmente, etc.*)

- c) *Disgresores*: introducen un comentario lateral con respecto a la planificación del discurso anterior (*por cierto, a todo esto, entre paréntesis, etc.*)

Los *conectores* son marcadores discursivos que vinculan semántica y pragmáticamente un miembro del discurso con otro anterior o con una suposición contextual fácilmente accesible. Se pueden distinguir tres grupos:

- a) *Conectores aditivos (A+B)*. Unen a un miembro discursivo anterior con otro de la misma orientación argumentativa; por eso, permiten la inferencia de las conclusiones que serían difíciles de lograr si los dos miembros permanecieran independientes (*incluso, inclusive, es más, además, encima y aparte*). Es muy común encontrarlos al principio del enunciado y separados de la información específica mediante comas. La mayoría contiene en sus constituyentes semánticos, la instrucción de adición; es el caso de *además* en el que se encuentra el adverbio de cantidad *más*.
- b) *Conectores consecutivos*: presentan el miembro del discurso en el que se encuentran como una consecuencia de un miembro anterior. Pueden aparecer tanto al inicio del enunciado como en el medio entre comas. El *pues* consecutivo y el *así pues* muestran el miembro en que se encuentran como un consecuente del miembro anterior. *Por lo tanto* – el conector más representativo de este grupo- y *por tanto, por consiguiente y de ahí*, fundamentan su paso de un antecedente al consecuente en un razonamiento. Por lo tanto, los enunciados conectados por este tipo de conectores deben estar en la misma dirección argumentativa, de ahí que no se admita la presencia de *pero*.

- c) *Conectores contraargumentativos*: vinculan dos miembros del discurso, de modo tal que el segundo se presenta como supresor o atenuador de alguna conclusión que se pudiera obtener del primero. Este tipo de conectores puede indicar contraste o contradicción (*en cambio, por el contrario*); otros como *antes bien* se sitúan en un miembro del discurso que comenta el mismo tópico que el miembro anterior. *Sin embargo, no obstante, con todo, empero, ahora bien y ahora* se encargan de introducir conclusiones contrarias a las esperadas del primer miembro. Finalmente, *eso sí* atenúa la fuerza argumentativa del miembro anterior.

Los reformuladores son marcadores que presentan el miembro del discurso en el que se encuentran como una nueva formulación de lo que se pretende decir en un miembro anterior. Mientras que el significado de los conectores tiene en cuenta tanto al primer miembro como al segundo, para los reformuladores, en cambio, el segundo miembro es fundamental. Algunos de los que a continuación se detallan, han aparecido ya dentro de las estrategias de relectura y reinterpretación, abordadas en el capítulo anterior.

Se distinguen cuatro grupos de reformuladores:

- a) *Explicativos*: aclaran o explican lo que se ha querido decir con un miembro anterior que pudiera ser poco comprensible (*o sea, es decir, esto es, y a saber, en otras palabras / términos, dicho de otra manera / forma, de otro modo*)
- b) *Rectificativos*: sustituyen un primer miembro que presentan como una formulación incorrecta por otro que lo corrige, o al menos lo mejora (*mejor dicho, más bien*).

- c) *De distanciamiento*: presentan expresamente como de poca relevancia para la prosecución del discurso a un miembro precedente. (*en cualquier caso, en todo caso, de todos modos, de todas formas / maneras, de cualquier modo / forma / manera*).
- d) *Recapitulativos*: presentan a su miembro de discurso como una conclusión o recapitulación a partir de un miembro precedente o de una serie de ellos. Algunos mantienen la misma orientación argumentativa (*en suma, en conclusión, en síntesis*) y otros introducen miembros con una orientación opuesta (*en fin, total, al fin y al cabo*).

Finalmente, los *operadores discursivos* son marcadores que por su significado condicionan las posibilidades discursivas del miembro en el que se encuentran insertos, o al que afectan, pero sin relacionarlo con otro anterior.

Se pueden distinguir tres grupos:

- a) *De refuerzo argumentativo*: el significado refuerza como argumento, el miembro del discurso en el que se encuentran frente a los otros posibles argumentos, explícitos o implícitos; junto con el refuerzo de ese argumento, se limita a los otros en tanto desencadenantes de posibles conclusiones. (*en realidad, de hecho, en efecto*)
- b) *De concreción*: presentan al miembro del discurso en el cual se insertan como concreción o ejemplo de generalización que puede aparecer o no en un miembro anterior (*por ejemplo, en particular*).
- c) *De formulación*: presentan su miembro de discurso como una formulación que transmite satisfactoriamente la instrucción comunicativa del hablante (*bueno*).

Para la realización del análisis que sigue y como ya se ha anticipado en la introducción de este capítulo, se trabajará sobre aquellos conectores argumentativos que inciden directamente en la construcción efectiva del enunciado humorístico o en su preparación y que, por lo tanto, se encuentran vinculados con el remate.

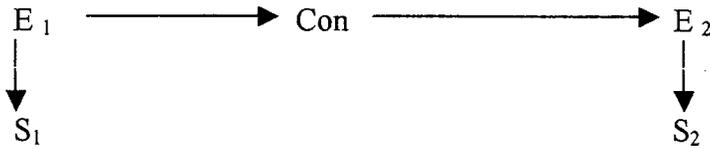
En líneas generales, la inclusión de un conector argumentativo produce determinadas expectativas en el receptor; es decir que el conector presenta ciertas indicaciones sobre la información que se presentará a continuación y permite que el receptor realice hipótesis o inferencias para avanzar con la lectura. Si nos atenemos específicamente a los encadenamientos considerados como humorísticos, podemos identificar ciertas regularidades en el empleo de los conectores cuando se busca como resultante un efecto gracioso. Ese funcionamiento particular puede definirse del siguiente modo:

*Un conector presenta una indicación sobre la orientación argumentativa que propone el locutor como continuación discursiva; sin embargo, la resolución que se establece a partir del segmento posterior al conector, defrauda las expectativas generadas.*

Ahora bien, para que el efecto humorístico se produzca, es necesario atender al contenido semántico evocado por el segundo segmento. En este sentido, la utilización de determinados recursos como por ejemplo argumentaciones co orientadas unidas por un conector contra argumentativo, o de igual fuerza argumentativa entrelazadas por un conector aditivo, defraudan las expectativas, y al hacerlo producen la gracia.

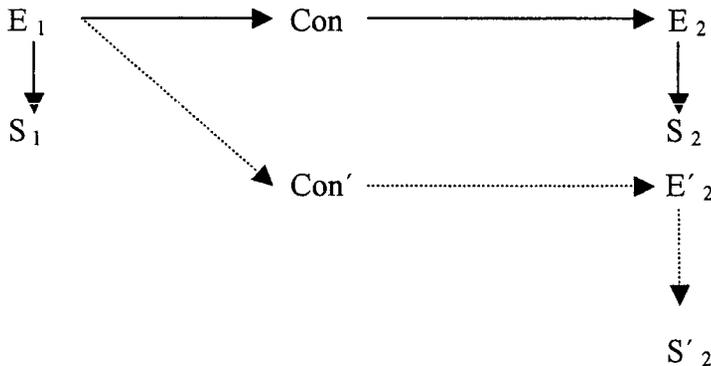
La falta de correspondencia entre la indicación presentada por el conector y el contenido semántico vehiculizado por los dos miembros conectados, funciona como una suerte de “desvío”. Así entendido, cuando el alocutario discursivo percibe dicha falla surgida a partir del enlace del conector con el segundo segmento –el remate–, reconoce el efecto humorístico.

En síntesis, el recorrido que se produce a partir del enlace de segmentos con un conector argumentativo, puede representarse de la siguiente manera:



Como puede observarse, este esquema grafica el recorrido argumentativo que se plantea a partir de la inclusión de un conector (Con) luego de un primer segmento (E<sub>1</sub>) que evoca un determinado contenido semántico (S<sub>1</sub>). El conector presenta una instrucción de lectura que permite al alocutario discursivo prever que el locutor, en el segundo segmento (E<sub>2</sub>), va a presentar un contenido semántico del tipo S<sub>2</sub>; es decir, de acuerdo con el conector, una contra argumentación (*pero*), una reformulación (*es decir*) una adición (*también*), etc.

En el siguiente gráfico, en cambio, se esquematiza el uso del conector cuando se busca un efecto humorístico:



Aquí se produce, luego de la inclusión del conector, el *desvío*. Ese desvío comienza con la aparición de un segmento de discurso distinto al esperado ( $E_2'$ ) cuyo contenido semántico provoca en el alocutario discursivo, una reacción de desconcierto.

Podemos, a partir de estos conceptos, volver sobre los mecanismos básicos de las formas cómicas detallados en el primer capítulo del presente trabajo, para observar ahora desde el análisis del discurso, su funcionamiento.

Por ejemplo, si retomamos el concepto de “disyuntor” que Violette Morin (1998) plantea para explicar el funcionamiento del chiste (i.e. *El “disyuntor” bifurca el relato en serio o cómico, y confiere a la secuencia narrativa su existencia de relato dislocado. A través del disyuntor, la historia así armada choca para tomar una dirección nueva e inesperada.*), podemos adjudicar a la relación que se establece entre el conector y el segmento discursivo que le sigue, la función de disyunción. En este sentido, podría considerarse el concepto de *desvío* antes expuesto, como equivalente al de *disyuntor*, en tanto la utilización del conector está destinada a bifurcar la orientación argumentativa en otra dirección y provocar así el efecto humorístico.

Ahora bien, si a lo largo del corpus puede rastrearse el uso general de muchos conectores de distinto tipo, una observación atenta permitirá dar cuenta de que, en líneas generales:

*los conectores de refuerzo argumentativo y los reformulativos son los más utilizados por Les Luthiers para provocar el efecto humorístico.*

De este modo, pueden particularizarse esquemas en donde, por ejemplo, un conector indica la incorporación de información nueva o adicional pero, en el remate y a través de recursos como la sinonimia, o la utilización de argumentaciones de igual fuerza argumentativa, nada de esto sucede.

Para poder llevar a cabo el análisis del corpus se procede, primeramente, a observar el funcionamiento del conector aditivo *incluso* y otras partículas escalares de refuerzo argumentativo como *hasta*. Luego se especifica el funcionamiento de la construcción *y aunque*, en la que se combina un conector aditivo con uno contra argumentativo. Finalmente se abordan los aditivos: *además*, *y también* y *es más*, y el reformulativo con síntesis léxica: *es decir*.

Cabe destacar que la observación detallada de la forma particular de utilización de los conectores en Les Luthiers servirá para determinar, de qué manera se produce el distanciamiento entre ambas instancias enunciativas y el efecto humorístico.

### **7.3 Partículas escalares para el refuerzo argumentativo (*incluso-hasta*)**

Para el desarrollo del presente punto se dará cuenta primero tanto de las características propias como del modo de funcionamiento general de las partículas, para luego observar cómo son utilizadas en el contexto de los enunciados caracterizados como humorísticos.

García Negroni sostiene, desde un enfoque semántico argumentativo, que la enunciación de las partículas escalares *incluso* y *hasta*, persigue siempre una finalidad argumentativa:

*“La ocurrencia de estos morfemas (incluso y hasta) presenta la proposición P’ sobre la que inciden como un argumento más fuerte que otra (s) proposición (es) P anterior (es) a favor de una determinada conclusión a la que apunta el locutor”.*<sup>21</sup>

Siguiendo a Ducrot y Anscombre (1983: 58 y ss.), para poder enunciar por ejemplo, *P incluso P’* es necesario que los segmentos *P* y *P’* estén orientados hacia una misma conclusión *r*, y que *P’* conduzca mejor hacia allí que *P*. Cabe aclarar que los argumentos *P* y *P’* pertenecen a la misma escala argumentativa determinada por *r* y que se encuentran en una relación de fuerza.

El primer ejemplo que analizaremos donde se utiliza la partícula *incluso*, pertenece a la obra *“La redención del vampiro”*.

El argumento trata sobre un grupo de participantes de una ONG llamada “Vampiros Anónimos” y ocultos tras la fachada de un grupo de música que intenta redimir al Conde (aunque no se especifica, a través de algunos guiños se da a entender que se trata de Drácula) e integrarlo a la sociedad. Para ello, deberán averiguar si son ciertas las sospechas sobre prácticas de vampirismo que recaen en este famoso personaje.

En el fragmento que se cita a continuación, un participante presenta algunos datos sobre la vida del Conde que ha recolectado de entre los lugareños:

*“Dicen los aldeanos que [el Conde] lleva cientos de años viviendo aquí, **incluso** uno me dijo que lleva viviendo siglos”.*

(La redención del Vampiro. Hematopeya. En *Bromato de Armonio*, 1996)

*(Las negritas son muestras)*

---

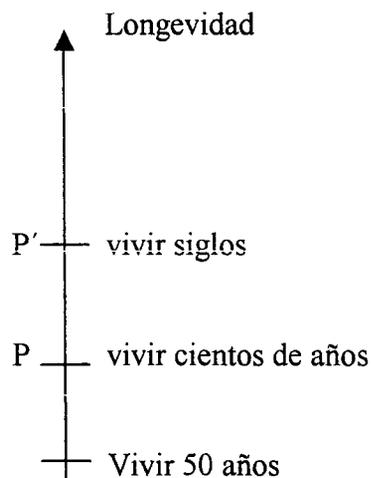
<sup>21</sup> García Negroni, María Marta, Partículas especializadas en el refuerzo argumentativo: incluso, hasta, aún. En *Normatividad, trasgresión y refuerzo argumentativo. A propósito de tres partículas escalares en español: Incluso, hasta, aún*. Universidad de Buenos Aires. Material en prensa.

El locutor interno (Li-2) –participante de la ONG- presenta su discurso a partir de referencias en estilo indirecto, ubicando *incluso* de acuerdo a las características de uso propias de la lengua; es decir, considera que *P* (cientos de años) no es un argumento lo suficientemente fuerte y por eso, luego de la partícula, trae a su discurso *P'* al que le otorga una fuerza argumentativa mayor. Este aumento en la fuerza argumentativa queda plasmado en el dato recogido y presentado como cierto en la autoridad conferida a la voz de uno de los aldeanos. Sin embargo, *P* y *P'* evocan una carga semántica similar.

Ahora bien, más allá del recurso citado, el Li-2 presenta *P* (cientos de años) y *P'* (siglos) como grados ascendentes de una misma escala; en este caso la escala del tiempo. Siguiendo la *Teoría estándar de los Topoi* puede sostenerse que la escala del tiempo se encuentra en correspondencia con otra escala que tiene que ver con la vida, es decir, con la cantidad de años que es capaz de vivir una persona. Según la lógica discursiva planteada por el locutor interno, *siglos* representaría un grado más elevado de esa escala con respecto a *cientos de años*. En ambos casos, la enunciación de *P* y de *P'* desencadenaría la forma tópica:

*FT 1 <+ años de vida, +longevo es alguien>*

Pero, en el caso de *P'*, esa forma tópica se aplicaría con más fuerza:



Como se constata en el esquema, *P'* es utilizado con el fin de reforzar algo, pero desde el punto de vista del locutor discursivo queda claro que no hay tal refuerzo argumentativo. En efecto, cientos de años o siglos constituyen razones suficientes para concluir en la condición de longevidad o cuasi eternidad del Conde.

Ha de resaltarse, sin embargo, que el lexema *siglos*, parece evocar una lectura hiperbólica en lo que respecta a períodos extensos de tiempo. Por ejemplo, es común utilizarla como expresión de uso cotidiano para representar un largo tiempo sin ver a alguien:

*“Hace siglos que no te veía.”*

En cambio, no resulta frecuente la utilización de “cientos de años” para representar una situación similar:

*\* “Hace cientos de años que no te veía.”*

Si bien ambos lexemas evocan, a nivel informativo, contenidos semánticos similares, en un nivel argumentativo esto no ocurre. En efecto y como se pudo observar, siglos argumenta a favor de una mayor distancia temporal. De allí que el locutor discursivo lo ubique como segundo segmento (*P'*) para dar la sensación de ascenso en la escala argumentativa y producir así el efecto humorístico.

En cuanto a la estructura general, el efecto humorístico se produce al utilizar una partícula de gradación ascendente como *incluso*, cuyo carácter instruccional presenta la indicación de un ascenso en la escala argumentativa entre dos segmentos de discurso, cuyo contenido semántico no indica diferencia de fuerza argumentativa.

Para corroborar lo expuesto y completar el estudio de *incluso* en otros empleos posibles, se analizan a continuación otros fragmentos de la obra de Les Luthiers en los que aparece una utilización similar de esta partícula aditiva.

Un segundo ejemplo con *incluso* se presenta en un fragmento de “*La vida es hermosa*”, un servicio telefónico de ayuda al suicida. En el párrafo de presentación, el locutor interno 1 (presentador) reflexiona sobre la legislación vigente en otros países para con los suicidas:

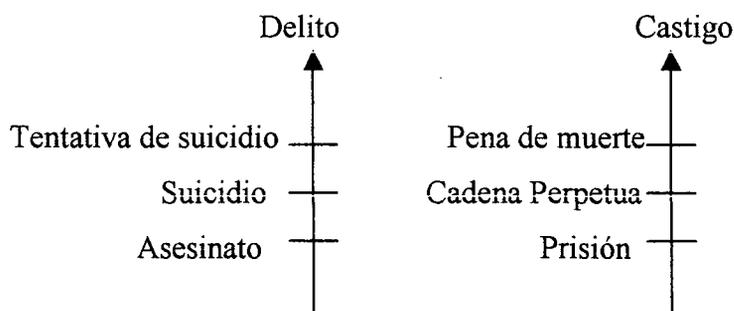
*“Las legislaciones anglosajonas consideran delito a la tentativa de suicidio cuando el suicida ha fracasado. En algunos casos **incluso** han llegado a condenarlo a muerte”.*

*(La vida es hermosa. Disuacido. En Bromato de Armonio, 1996)*

*(Las negritas son muestras)*

Como podrá observarse, el primer segmento presenta una redundancia. En efecto, hablar sobre tentativa de suicidio está indicando que el acto no se llevó a cabo. El efecto humorístico es reforzado por la seriedad en la dicción con la que el locutor interno 1 (presentador) realiza la afirmación. Pero hay más. A la redundancia del primer segmento se le agrega una incongruencia en el segundo segmento, ya que el individuo se encuentra, ante la ley, en una situación sin salida; o efectivamente no falla: se suicida, o si falla será condenado y, hasta podría dársele efectivamente, la pena de muerte. Situación absurda ya que en este caso, la ley estaría reparando la falla del sujeto (el intento fallido por quitarse la vida).

Según *la teoría de los topoi*, el fragmento evoca la relación que existe entre la escala del delito y la del castigo por el delito. Como es de esperar, cuanto mayor sea el delito, mayor será el castigo.



Es decir que:

<+delito +castigo>

Por lo tanto:

<+ grave ha sido el intento de suicidio + castigo (preso+ pena de muerte)>

Nuevamente el conector “*incluso*” colabora para otorgar un efecto humorístico al enunciado. En este caso, el conector estaría cumpliendo con las expectativas que provoca ya que el segundo segmento incluye el grado más alto en la escala de castigo. Pero, el efecto humorístico se construye a partir del sentido global del sketch. “

Como es sabido, un castigo suele ir en contra del deseo de aquella persona que ha cometido un delito. Pero, como en este caso en particular (y por ende humorístico) el intento de suicidio es considerado delito y factible de la pena capital, el suicida aparece como mencionamos en el párrafo anterior, ante un callejón sin salida (i.e. O se mata, o si fracasa será matado de todos modos por la justicia de acuerdo a la legislación vigente). Todo ocurre como si en el segundo caso (ser condenado a muerte) no tuviera, finalmente, el mismo resultado que el buscado; es decir, como si la justicia no se diese cuenta de que obrando de ese modo, en lugar de condenar, estaría cumpliendo con los deseos del sujeto. Esta argumentación esconde también una crítica a la tipología del mundo anglosajón, que es presentado así como rígido, ordenado, previsor, etc.

Como puede verse en la graficación de las escalas, el suicidio es colocado en la escala de delito, y curiosamente la tentativa de suicidio representa un grado más elevado, incluso, que el suicidio en sí.

Hasta aquí se han presentado ejemplos donde se realiza un uso *normativo* de la partícula *incluso*; es decir que los segmentos evocan argumentaciones en *por lo tanto* (en el primer caso: *cientos de años PLT eterno*), son interpretados como co orientados y en un orden de fuerza creciente.

El fragmento que se analiza a continuación, en cambio, dará cuenta de la utilización *trasgresora* de *incluso*; es decir que, los segmentos evocan argumentaciones *en sin embargo*.

El siguiente texto es un segmento de la presentación de la obra “*La Tanda*” que comienza con un homenaje a la televisión:

(3)

*“Homenaje a nuestra tan vapuleada televisión; a su audacia que ya es coraje, a su fino manejo del absurdo y a sus muestras de humor, que se perciben **incluso** en los programas cómicos”.*

*(La tanda. En Les Luthiers hacen Muchas gracias de nada, 1979)*

*(Las negritas son muestras)*

Este texto sirve de introducción a diferentes situaciones en el sketch donde se reproducen fragmentos de la programación televisiva (entretenimientos, publicidades, musicales). Ahora bien, a nivel interno puede observarse que la necesidad de realizar un homenaje a la televisión se fundamenta en combatir las voces que la vapulean. De allí que el locutor interno 1 (presentador) adjudique a la televisión, tres características valorables:

-Audacia

-Fino manejo del absurdo

-Muestras de humor

Sin embargo, siguiendo el hilo del sketch, desde el segundo nivel enunciativo el alocutario discursivo percibe que existe allí un distanciamiento entre el locutor discursivo y el locutor interno. En efecto, los diferentes *gags* que componen la obra terminan por presentar al discurso televisivo como poco cuidado e ingenuo.

Algunos fragmentos servirán para graficar esta idea. Por ejemplo, la publicidad del *Chaquet pour la minorie*, ya analizada en capítulos anteriores, presenta un reloj para elegidos. Desde el estilo propio del discurso publicitario y luego de hacer reiteradas referencias a la exclusividad, el locutor interno cambia bruscamente el registro e intercala en su discurso frases como:

*“flor de relós”,*

o

*“¿te compraste un Chaquet pour la minorie? Te pasaste macho”.*

Puede observarse otro caso donde, a pesar de tratarse de un avance de programación supuestamente organizado, el texto final da cuenta del apuro, la improvisación y la poca consideración que, hacia el espectador, tiene la televisión:

*“No deje de ver, como todos los sábados, la kermés de los sábados, el próximo domingo”.*

En resumidas cuentas, el locutor discursivo pone en escena un locutor interno caracterizado como ingenuo el cual cree necesario defender a la televisión de las críticas que se le realizan puesto que éste la considera digna. Pero, detrás del discurso que pone en boca del locutor interno, el locutor discursivo esconde una crítica a la televisión en general y a los programas cómicos en particular.

Según el locutor interno, la televisión merece un homenaje porque, entre otras cosas, es “audaz”, posee un “fino manejo del absurdo” y cuenta con “muestras de humor”. También sostiene en su discurso que la televisión tiene humor y ello sucede incluso en los programas cómicos. Sin embargo, así estructurado el discurso dichos programas son presentados como no intrínsecamente humorísticos. En efecto, dada la presencia de *incluso* exceptivo, el segmento “incluso en los programas cómicos”, desencadena una argumentación trasgresora en *SIN EMBARGO* del tipo:

*Programas cómicos SE Neg. humor*

lo cual resulta absurdo en el segundo nivel discursivo:

*hay humor donde no debería haber y no hay humor donde debería haber.*

Finalmente, el sentido global del sketch abona la idea del alocutario discursivo sobre la mediocridad de la programación televisiva.

A continuación se presentan algunos ejemplos del uso de la partícula *hasta*.

Dentro de la obra “*La comisión*”, que ya ha sido citada en reiteradas ocasiones para el análisis, se encuentra el siguiente fragmento extraído de la conversación entre los políticos que encargan la reforma del himno nacional a un músico popular. En él, uno de los políticos le confirma al músico –que es presentado como poco informado– sobre la caída del régimen soviético:

(4)

*“Ya cayó el Muro de Berlín. Tantos años haciendo callar a todos y al final hasta el muro cayó”.*

*(La comisión. Himnovaciones. En Bromato de Armonio, 1996)*

*(Las negritas son muestras)*

En este caso uno de los recursos de comicidad utilizados es la similitud fonética que existe entre *calló* (hizo silencio) y *cayó* (se derrumbó)<sup>22</sup>. A él se agrega el diferencial semántico de ambos términos para la construcción del enunciado humorístico. En este caso, una hipérbole (cfr. estructura intensiva con *hasta*) sirve para

<sup>22</sup> Este recurso cobra efecto en la oralidad donde ambos lexemas presentan similitud fonética, pero se diferencian en cuanto al contenido semántico que vehiculizan. La ambigüedad desaparece gracias al efecto que produce el contexto lingüístico (i.e. los sujetos sintácticos) en el cual se insertan ambos términos.

enfaticar un alto grado de autoritarismo por parte del gobierno. La Argumentación Interna (A.I) de la estructura *hasta el muro calló* podría ser la siguiente:

<Es un muro SE lo hace callar>

En el nivel del locutor interno, la utilización de la partícula *hasta* permite introducir un **alto grado** de la escala del silenciamiento y argumenta en el sentido del autoritarismo de este tipo de regímenes, pero como si ese grado fuera el alto grado de *caer*. Así, el locutor discursivo pone en el discurso del locutor interno la idea de que aun aquello que es imposible de callar (y que guarda correspondencia a través de la similitud fonética con la idea de derribar) ha sido silenciado. El remate se produce en el juego fonético donde la idea de haber logrado algo impresionante (i.e derribar el muro: cayó) se encuentra reforzado tanto por la hipérbole: hasta el muro calló/ fue silenciado, como por la partícula aditiva intensiva *hasta*, que indica la aparición de un término para evocar un alto grado en la escala.

Ahora bien, a nivel discursivo, el segundo enunciado se plantea como un comentario a propósito del enunciado previo (cfr. *El muro cayó*); y es por ello, que la gracia surge a partir de los efectos de sentido superpuestos. Mientras que un primer enunciador E<sub>1</sub> (*tantos años haciendo callar a todos*) hace referencia al silenciamiento (calló), un segundo enunciador E<sub>2</sub> (*hasta el muro cayó*) agrega el sentido del derrumbe. Si tenemos en cuenta que el sketch presenta el diálogo entre dos políticos, puede suponerse que se trata de una burla al mundo de la política. El político que presenta el locutor discursivo, en tanto arquetipo, confunde los verbos en su afán por comentar cualquier situación a partir de un supuesto conocimiento del mundo.

Un segundo ejemplo de la utilización de *hasta* se encuentra en la obra "*Epopéya de los 15 jinetes*". Allí se narra la persecución que realizan los 15 jinetes para apresar al caudillo Eleuterio Manzano. En el fragmento de presentación, el narrador (locutor interno 1) presenta al caudillo como un hombre de pocas palabras y de acción; por eso, afirma que:

(5)

"Era hombre de pocas palabras: "cuchillo", "vino", "moneda", "venga mi negra". Jamás olvidaba sus promesas, y a veces **hasta** llegó a cumplirlas".

(Epopéya de los 15 jinetes. En *Humor dulce hogar*, 1985)

(Las negritas son muestras)

Si bien, en su comienzo, el fragmento apunta a la conclusión "*Era un hombre de pocas palabras*", el primer segmento del segundo enunciado (*Jamás olvidaba sus promesas*), orienta hacia otra conclusión: era un hombre cumplidor. La introducción de *P'* (llegó a cumplirlas a veces) mediante el conector aditivo escalar *hasta*, es introducido como un argumento más fuerte para la conclusión ya dicha a la que apunta el locutor. Recordemos que este tipo de conectores aditivos se caracteriza por introducir un argumento más fuerte a partir del cual la conclusión estará mejor argumentada. Pero, en el caso que nos concierne, el locutor interno (Li-1) introduce en *P'* algo que, de alguna manera, ya está contenido en *P* (i.e. no olvidaba las promesas implica que tenía la intención de cumplirlas).

Como se recordará, según Austin, la promesa es un acto *ilocucionario* (i.e. el acto que se efectúa al decir algo). En este sentido, Austin incluye *prometer*, en tanto realizativo, dentro del grupo de los verbos compromisorios; es decir, aquellos que tienen como caso típico el comprometer al locutor a realizar una acción determinada.

En términos de la *Teoría de los Bloques Semánticos* de Carel y Ducrot, la argumentación interna (A. I.) de *prometer*, refuerza el sentido del cumplimiento y puede parafrasearse de la siguiente manera:

*Dice que hará algo PLT lo hará.*

Ahora bien, si se atiende a las características que según Ducrot y Carel presenta la A. I., podrá observarse que resulta imposible entonces encontrar el aspecto converso, ya que:

*Dice que hará algo SE No lo hará*

corresponde a la AI de otra palabra; en efecto ese aspecto hace referencia a *promete en vano o promete falsamente*.

Esta breve alusión a la AI de *prometer* sirve a los efectos de enmarcar el sentido que el locutor interno plantea como excepcional, sentido que se alude a través de la construcción resultante del adverbio de tiempo *a veces* y la partícula de refuerzo argumentativo *hasta*, y que queda claro a partir de la AI del enunciado:

*Promete SE cumple*

Así, se plantea una estructura de tipo paradójica, ya que la AE de *prometer* aparece relacionada a cumplir mediante un *SE*; es esta paradoja la que produce, en el segundo nivel enunciativo, la gracia. Por otro lado, la naturalidad presentada por el locutor interno en su discurso y la utilización del conector *hasta*, dan cuenta que para el LI-1, ese enunciado presenta una aparente coherencia y no resulta paradójico.

Para ahondar en el análisis y tratar de entender qué es lo que se plantea a partir de este tipo particular de enlace, recurriremos a otros conceptos que se desarrollan en el marco de la *Teoría de los Bloques Semánticos*.

Como ya se ha mencionado en el capítulo 3 del presente trabajo, y siguiendo a Ducrot (2002), los encadenamientos argumentativos pueden clasificarse en doxales o paradójicos. La diferencia radica en que un encadenamiento argumentativo (X CON Y) es doxal si ese encadenamiento pertenece a uno de los aspectos de la AE estructural de X o de Y.

En cambio, para que un encadenamiento X CON Y sea paradójico se requiere que la AE estructural de X o de Y, sea X CON'Y. De ahí que Ducrot sostenga que lo paradójico es paralelo a lo doxal. Por ejemplo, una argumentación X PLT Y es paradójica, si en la AE estructural de X tenemos X SE Y. La idea general es que el

encadenamiento paradójico es opuesto a la AE de uno de sus términos en el sentido en que hay un cambio de conector entre ambos.

Volviendo al ejemplo 5, la AI del segmento “y hasta a veces llegó a cumplir” es:

*Promete SE cumple*  
(y hasta a veces llegó a cumplir)

Como se ve, esta argumentación es paradójica, en el sentido dado por Ducrot y Carel, puesto que en la AE estructural de *prometer* está:

*Promete PLT cumple*

*Promete SE neg cumple*

En este caso, el segmento en su totalidad resulta paradójico.

#### **7.4 Combinaciones conectivas**

**(y aunque aún)**

Dentro de la obra *Acto en Banania*, se encuentra un fragmento que, por la presencia de dos marcadores colocados en forma sucesiva, representa un ejemplo interesante para el análisis del recorrido argumentativo propuesto a partir de las indicaciones suministradas, y de la conclusión a la que finalmente se arriba. Para contextualizar el fragmento que corresponde a la obra antes mencionada y que ya ha sido citada también en el capítulo donde se abordaron los fenómenos de relecturas y reinterpretaciones, comentaremos a continuación el planteo del sketch.

Banania es una república gobernada en forma autoritaria por el general Eutanasio Rodríguez; el texto da cuenta de que el mismo Mastropiero trabajó un tiempo como músico oficial del gobierno y sufrió severas censuras a su obra. Esa situación puede observarse en el siguiente texto extraído del fragmento introductorio:

(6)

*“Una de las obras que conocemos de esta etapa de Mastropiero es la canción infantil “El conejito inocente”; en realidad lo que se conserva es la versión censurada de la misma, cuyo texto dice: Había una vez...y comieron perdices. También compuso sobre versos del mismo autor, una canción que no llegó a estrenarse, titulada: “Viva la libertad”. Lamentablemente no se ha conservado el nombre del poeta, ni el poeta”.*

*(Acto en Banania. Canción de homenaje a Eutanasio.*

*En Viegésimo Aniversario, 1987)*

La trama se desarrolla durante un homenaje que el pueblo rinde a Eutanasio; allí se produce un juego discursivo tanto a partir de las expresiones del dictador como de las respuestas que da el público asistente al acto (destinatario directo). Eutanasio intenta mostrarse como un líder natural y carismático pero sin embargo es traicionado en reiteradas oportunidades por sus propios dichos que, comenzando en forma apocada, terminan en encendidas amenazas. Por su parte, el pueblo que aparentemente se encuentra allí para homenajearlo por su obra de gobierno, también deja traslucir a partir de sus respuestas a los dichos del gobernante, una gran disconformidad.

El fragmento que a continuación se transcribe está extraído, justamente, del canto que compusiera Mastropiero y que el pueblo entona a su gobernador durante el homenaje:

(7)

*“Nuestro pueblo tenía hambre  
y no había libertad;  
y **aunque aún** tengamos hambre,  
no tenemos libertad”.*

*(Acto en Banania. Canción de homenaje a Eutanasio.*

*En Viegésimo Aniversario, 1987)*

*(lo destacado en negrita es nuestro)*

En este caso en particular, la configuración que funciona como marcador de discurso y que indica la orientación argumentativa se encuentra formada por la conjunción copulativa *y*, el conector contra argumentativo *aunque* que incluye en su sentido la partícula escalar especializada en el uso trasgresor *aun*, y un adverbio de tiempo: *aún*.

Atendiendo a las indicaciones particulares, la conjunción *y* señala la adición de un argumento suplementario a lo ya presentado; dada la situación contextual de homenaje a Eutanasio, los argumentos presentados en pasado (*tenía hambre y no tenía libertad*) orientan a una conclusión *r* del tipo:

*Es un buen gobernante porque ha logrado revertir esta situación.*

Sin embargo, luego de *y* aparece “*aunque aun tenemos hambre, no tenemos libertad*”.

Veamos el segmento en detalle.

El conector contra argumentativo *aunque* indica que el pueblo concede la existencia de una objeción o contra argumento posible que no llega a transformarse en un obstáculo lo suficientemente fuerte como para impedir que, al final, se cumpla lo expresado en la oración principal y su orientación conclusiva. Tanto el modo verbal como el adverbio de tiempo *aún* que marca la subsistencia temporal del estado de hambruna, sentido que se ve reforzado por la conjugación en presente (*aún tenemos hambre*) indican hacia donde debe orientarse la interpretación del alocutario discursivo. Es decir que, si bien se dice que la situación de hambre no ha cambiado del todo, se le

otorga al gobierno cierto crédito para solucionar el segundo problema (la falta de libertad). Sin embargo la negación y el presente en: *No tenemos libertad*, presentan el mismo escenario que en el primer enunciado. La situación humorística se produce entonces porque, más allá de todas las indicaciones que brindan los conectores en cuanto a la posibilidad de algún cambio, todo sigue igual, y la conclusión elogiosa inicial queda transformada en una crítica.

A modo de síntesis de lo expuesto se puede graficar un primer bloque que une, a través de la conjunción, dos carencias:

*Había hambre y no había libertad.*

Y la argumentación final, es decir el paso del tercer segmento al cuarto, donde se espera la resolución del segundo problema, presenta una conclusión vinculada a partir de un *sin embargo*:

*Hay hambre SE no hay libertad.*

Esta construcción con *SE* indica la presencia de una AI de tipo paradójico. A partir de la noción de encadenamiento paradójico de Ducrot y Carel ya desarrollado en 7.3, podemos pensar que estamos en presencia de un discurso paradójico ya que la AI del segmento discursivo es paradójica. Si bien Ducrot y Carel hacen referencia solamente a expresiones y encadenamientos paradójicos, el concepto de discurso paradójico podría hipotetizarse como una extensión de la teoría.

Retomando ahora las características generales del sketch analizado, podemos observar que sucede algo similar a la obra "*Manuel Darío. Canciones descartables*" analizada en capítulos anteriores. Allí, el homenaje a un famoso cantautor se desvirtúa y aquellos encargados de homenajearlo terminan por defenestrarlo. En esa oportunidad habíamos remarcado que la gracia se producía a partir de presentar las características genéricas para establecer una discordancia con respecto al contenido. En el ejemplo

citado en (7), ocurre otro tanto; la particularidad en este caso radica en que contribuye a ese desvío la aparición específica de ciertos conectores

En resumidas cuentas, la estructura de la configuración humorística atiende a un cambio de orientación entre lo que se genera a partir de los conectores discursivos y lo que efectivamente aparece. Es decir que, mientras el discurso respeta el formato de un homenaje que podría incluirse dentro del género epidíctico se introduce un contenido contrario al esperado y que dista notablemente de ser un elogio.

### 7.5 Adiciones

*(y también, Además, Es más)*

Como se ha podido observar en el desarrollo del punto anterior, recursos como la similitud fonética o la proximidad semántica, entre otros, sirven para presentar determinados contenidos semánticos como diferentes aunque finalmente resulten similares. Ahora bien, el funcionamiento de esta configuración humorística suele ser aún más evidente cuando se utilizan, para unir fragmentos de discurso, conectores aditivos como: *es más, también o además*.

En efecto, especializados en indicar la aparición de un segundo segmento de mayor fuerza argumentativa en el encadenamiento discursivo e inferir así sus posibles conclusiones, los conectores aditivos son usados particularmente en el campo del humor para enlazar dos informaciones similares. Es decir que, aunque la instrucción indique el agregado de un argumento más fuerte, nada de eso ocurre. De este modo, la indicación se asemeja a una señal de tránsito que orienta hacia la continuación de un camino aunque, a los pocos metros, el conductor se encontrará con un callejón sin salida. Como podrá comprobarse a continuación, la operatoria fundamental en el uso de estos conectores encuentra muchas similitudes con el mecanismo normativo ya señalado oportunamente para las partículas *incluso* y *hasta*. (cfr. 7.3).

El ejemplo que se analiza a continuación corresponde a la obra “El regreso del indio”. Allí, el conjunto autóctono *Lava andina* presenta sus canciones a modo de un recital. En el fragmento extraído de la presentación, en donde se hace referencia a sus fuentes de inspiración, se encuentra la utilización de la construcción aditiva *y también*:

(8)

**Músico A** : *Así que ahora nos dedicamos a cantarle a nuestra querida tierra andina, y a su fauna autóctona...*

**Músico B**: *Y también a los animales de la región”.*

*(El regreso del indio. Chanson Indienne.*

*En Unen canto con humor, 1994)*

*(Lo destacado en negrita es nuestro)*

En este caso, el músico 2 interrumpe para completar, y para ello vuelve a utilizar la conjunción *y* que indica la presencia de otros argumentos que se suman a modo de una enumeración a lo ya presentado. Para reforzar aún más esta indicación, complementa la conjunción con el conector aditivo *también*. En este sentido, el músico B, a través de la utilización de los conectores aditivos, parece respetar la lógica de la enunciación. Sin embargo, las expectativas generadas no son satisfechas, ya que la argumentación que continúa es, simplemente, una construcción sinonímica de lo ya expresado; en efecto, *fauna autóctona* y *animales de la región* si bien son expresiones diferentes, tienen un contenido semántico similar.

Una situación similar pero utilizando conectores diferentes puede observarse en el siguiente ejemplo tomado de la obra “*El sendero de Warren Sánchez*”. Se trata del discurso de un pastor, caracterizado como perteneciente a una religión protestante, que se encuentra encargado de preparar al auditorio para la llegada de su líder espiritual: *Warren Sánchez*. El fragmento que se cita es la acotación que realiza el pastor

presentador (locutor interno 1) luego de que se ha escuchado el testimonio de un creyente:

(9)

*“Hermanos, esto que acabamos de escuchar **no solamente** es verídico sino que **además** es cierto”.*

*(El sendero de Warren Sánchez. Salmos sectarios.*

*En Viegésimo Aniversario, 1987)*

*(Lo destacado en negrita es nuestro)*

En este ejemplo se encuentra operando, en el primer segmento, una negación metalingüística<sup>23</sup> seguida de un enunciado correctivo introducido por *sino que*, más el conector aditivo *además*. Como ya hemos señalado, la negación metalingüística se caracteriza por la descalificación de un espacio discursivo impuesto por una palabra anterior del interlocutor o del propio locutor y por declarar situarse entonces en un espacio discursivo diferente del rechazado o descalificado.

En cuanto a la construcción rectificativa *sino que*, que aparece luego de la negación metalingüística, debe señalarse que ella marca, normalmente, una oposición excluyente (similar a *antes bien*); es decir, indica una incompatibilidad de contenidos de los dos miembros conectados, anulando lo sugerido para dar única validez al segundo miembro. Montolío (2001), aclara que ambos argumentos deben pertenecer a una misma escala argumentativa de la cual, el segundo elemento presentado, tiene mayor fuerza. Pero en el caso que nos ocupa (9), el segmento *sino que Y* sigue a la negación de *solamente X*. Lo que se cuestiona así no es *X* sino que *X* respete la máxima de calidad: *“dese toda la información necesaria”* (Grice: 1975); y es por ello que *sino que* no introduce una incompatibilidad sino un argumento *Y* que permite el respeto de la mencionada máxima al sumarse a *X*.

El enunciado correctivo anunciado por *no solamente* e introducido por *sino que* permite así un aumento de grado; dicho aumento aparece explícitamente marcado por el

<sup>23</sup> Una primera aproximación al concepto de negación metalingüística puede encontrarse en 6.2. Reinterpretaciones sobre lo dicho por un mismo locutor.

conector aditivo *además*. Siguiendo a Montolío (2001), diremos que este conector no sólo introduce información nueva que prosigue la línea temática, sino que también suele señalar que el argumento que introduce es el más fuerte de entre todos los manejados para conducir a determinada conclusión. En este sentido, la indicación refuerza lo sugerido por la construcción adversativa *sino que*. Es decir que la instrucción no es sólo aditiva sino también argumentativa. Sin embargo, nuevamente, las expectativas generadas no llegan a cumplirse, ya que el enunciado correctivo (cfr. *Es cierto*) presenta, a través del recurso de *sinonimia*, el mismo contenido semántico del primer segmento (cfr. *Es verídico*).

Señalemos por último que desde el punto de vista del locutor interno 1 (el pastor), el segundo segmento es presentado enfáticamente como sumativo; en efecto, es característico de este tipo de oradores, el despliegue de términos con el afán de adornar el discurso y prefigurarse así como un locutor con cierto grado de cultura. La entonación enfática que acompaña la enunciación del locutor interno, da cuenta de que éste se encuentra convencido y compenetrado con su enunciado; lo que hace la situación más absurda aun a la vista del alocutario discursivo.

Otra construcción similar aparece en el texto que se presenta a continuación y que pertenece a la obra *Manuel Darío*, con la que ya hemos trabajado anteriormente. En este fragmento, el cantante agradece el afecto de su público:

(10)

*“Realmente estoy muy emocionado; los quiero mucho, se los digo de verdad, lo siento **no sólo** como persona **sino** como ser humano”.*

*(Manuel Darío. Canciones descartables.*

*En Unen Canto con Humor, 1994)*

*(Lo destacado en negrita es nuestro)*

La construcción general presenta las mismas características que el ejemplo anterior: *negación metalingüística / sólo / enunciado correctivo*. Pero, como podrá constatarse, el enunciado correctivo no introduce ninguna rectificación sustancial, ni aumento de grado anunciado, ni otro dato que permita completar la información necesaria requerida.

Así y aunque la construcción negativa (*no sólo X*) oriente al agregado de información complementaria, el segmento rectificativo (*sino Y*) presenta un contenido que bien podría tratarse de una expansión de *X*, el lexema *persona*. En efecto, una consulta a cualquier diccionario indicaría entre las acepciones de persona, algo así como: “*individuo perteneciente a la especie humana*”. Por lo tanto, estamos en presencia, nuevamente, de una *sinonimia* como recurso.

El locutor interno 2 (*Manuel Darío*) en su afán de patentizar sus sentimientos por el afecto recibido y en pos de mostrar la autenticidad del agradecimiento, se exhibe en un segundo término donde cree aportar algún elemento más para caracterizar así a su alegría en un sentido integral. La construcción conectiva funciona nuevamente como un *desvío* en el sentido que defrauda las expectativas sobre el agregado de información. De este modo, el locutor discursivo se distancia del punto de vista del locutor interno al que presenta como absurdo.

En la misma obra -*Manuel Darío*-, se encuentra otro fragmento donde se utiliza el conector aditivo *es más*. En este nuevo ejemplo, el músico recuerda su relación con la maestra de primer grado, la señorita *Cristina*:

(11)

*“La señorita Cristina... ¡Cómo me comprendía!; jamás me reprochó que faltara a clase, es más me pedía que faltara”.*

(*Manuel Darío. Canciones descartables.*

En *Unen Canto con Humor*, 1994)

(*Lo destacado en negrita es nuestro*)

Montolío (2001) clasifica a *es más* dentro del grupo de los conectores aditivos con valoración argumentativa. En este sentido aclara que este conector presenta al argumento que le sigue como más fuerte que el que precede en relación con una misma escala argumentativa. Ese segundo argumento fuerte, que se presenta como definido en la argumentación, constituye una especificación intensificada del argumento aparecido previamente. *Es más* es el conector prototípico utilizado por Ducrot como test para indicar el ascenso en una determinada escala argumentativa, y que permite categorizar así a los lexemas en, por ejemplo, modificador realizante o sobrerealizante (García Negroni, 1995).

Con respecto al fragmento 11, el locutor interno 2 (*Manuel Darío*) presenta al objeto de su discurso (la señorita *Cristina*) caracterizándola desde la comprensión. Por eso, a la sentencia expresada en:

*“Jamás me reprochó que faltara”,*

el conector *es más* permite inferir un ascenso en la escala argumentativa de la comprensión. Podría esperarse así una construcción discursiva del tipo:

*Es más, a veces me ofrecía su ayuda ante mis dificultades.*

Sin embargo, la conducta presentada por el primer segmento y que podría ser juzgada como una mirada comprensiva (*Jamás me reprochaba = entendía mis dificultades*) es reinterpretada en el segundo nivel enunciativo como una indicación de alivio (*Jamás me reprochaba = estaba feliz cuando faltaba*) Por lo tanto, de la paráfrasis del enunciado resulta:

*Estaba feliz cuando yo faltaba, es más me pedía que lo hiciera.*

La gracia resulta ante la evidencia de dos relaciones distintas entre escalas que son puestas en correspondencia por el locutor discursivo. Mientras que el locutor interno (*Manuel Darío*) presenta su enunciado evocando un ascenso gradual en la escala de la comprensión, y que es interpretado en el primer nivel enunciativo a modo de:

<+ausencia +comprensión>

donde el aumento del primero indica un aumento del segundo, en el segundo nivel enunciativo queda claro que la relación se establece entre:

<+ausencia +alivio>

Esta interpretación contribuye nuevamente al sentido global del sketch. Es decir que, mientras el personaje –Manuel Darío– cree que se le está rindiendo un homenaje, la estructuración del discurso de acuerdo al género epidíctico así parece sugerirlo, el resto de los locutores internos a modo de complot, terminan por defenestrarlo. Esta es, también la interpretación que realiza el alocutario discursivo. La configuración resultante presenta uno de los esquemas básicos de las formas cómicas: la gracia se provoca a partir de una mirada cargada de superioridad sobre el personaje que sufre la burla.

## 7.6 Reformulación con síntesis léxica

### *(Es decir)*

Un último ejemplo de utilización de conectores para provocar el efecto gracioso puede observarse mediante la combinación del reformulativo explicativo *es decir*, con el recurso de la síntesis léxica. Según Portolés (1998), este tipo de reformulativo explicativo presenta el miembro del discurso que introduce como una reformulación que aclara o explica lo que se ha querido decir con otro miembro anterior que pudiera ser poco comprensible. El ejemplo que ilustra la utilización del presente conector pero con un fin humorístico, es un párrafo de la obra “*Así hablaba Salí Baba*”.

*Swami Sati Marahishi Papa* es un famoso gurú indio que se encuentra de visita en el país. Aprovechando esta oportunidad brinda una conferencia en donde se expone sobre su filosofía:

(12)

*“Las ashanas cumplen un papel de purificación e higiene de la mente; **es decir** que cumplen un papel higiénico”.*

*(Así hablaba Salí Baba. Verdades Indudables.*

*En Unen Canto con Humor, 1994)*

*(Lo destacado en negrita es nuestro)*

Como podrá observarse, el locutor interno 2 (el maharishi) emplea el conector para indicar que el enunciado E<sub>2</sub> (cfr. *Cumplen un papel higiénico*) es una reformulación parafrástica del enunciado E<sub>1</sub> (cfr. *Las ashanas cumplen un papel de purificación e higiene de la mente*). Sin embargo, hay algo que el locutor interno 2 no parece percibir –de ahí el estatuto “serio” de su enunciado–; se trata del carácter polisémico de la construcción léxica “*papel higiénico*” que, en el segundo nivel enunciativo (locutor discursivo / alocutario discursivo), es leída en forma distinta que en el primer nivel.

En este sentido, el punto de vista que se presenta a partir del discurso del Marahishi da cuenta que las *ashanas* cumplirían un papel muy positivo (i.e. *la purificación*) sin embargo, en el nivel del alocutario discursivo y a partir del reformulativo *es decir*, no se le adjudica la misma valoración. La síntesis resultante que se logra a partir de la unión de ambos lexemas: *papel + higiénico* presenta un elemento utilizado para la limpieza de excrementos. Es decir, mientras que en el primer nivel, el sentido de la purificación adquiere una significación espiritual, el nuevo término producto de la síntesis indica que la purificación es interpretada en el segundo nivel, en un sentido corporal, y particularmente sobre los desechos.

De esta manera, el locutor discursivo presenta, a partir de lo dicho en el discurso del locutor interno, su propia valoración sobre ciertas personalidades orientales que frecuentan los medios de comunicación. En este sentido puede observarse que, a lo largo de toda esta obra, el locutor discursivo parece desconfiar de las enseñanzas del

Maharishi. Esa desconfianza se plasma en el párrafo de presentación donde, valiéndose de un locutor interno 1 (el presentador), pone en duda en reiteradas oportunidades, la veracidad tanto de sus dichos como de sus acciones:

(13)

*“(...) en sus distintas reencarnaciones(el maharishi) fue Maharajá de Calcuta, tigre de Bengala, chimpancé de Ceilán, pulga de doberman, y vacilo de Koch, en ese orden. En cierta ocasión por cierto error atribuible a la burocracia cósmica, nació varios años antes de morir en su vida previa, y durante un tiempo fue dos personas a la vez...”*

*(Así hablaba Salí Baba. Verdades Indudables*

*En Unen Canto con Humor, 1994)*

Como es sabido, la filosofía oriental presenta la reencarnación como el modo que tienen los seres de ascender y acercarse así a una mayor plenitud. Sin embargo, y cuando las expectativas del alocutario discursivo se orientan en ese sentido, a partir de una enumeración enlazada por la conjunción copulativa *y*, el locutor interno 1 realiza un descenso en la escala biológica. En efecto, la escala comienza con el ser humano para terminar en un organismo microscópico y destructor (el vacilo de Koch). Nuevamente, y como se indica al inicio del presente capítulo, la configuración humorística se desarrolla a partir de las expectativas de ascenso o refuerzo; en este caso, además de no cumplirse el ascenso la argumentación orienta en sentido inverso.

Cabe destacar que excepto el caso citado, no se han encontrado otros ejemplos en el corpus sobre el uso de conectores reformulativos explicativos; tal vez, su ausencia se deba a que en un campo discursivo como el del humor, la explicación sobre lo dicho muchas veces funciona como un inhibidor de la gracia. Quedan exceptuados casos como el precedente donde en la aclaración misma se encuentra la fuente de lo cómico.

### **7.7 Conexiones finales**

A modo de síntesis afirmaremos que la enunciación de conectores argumentativos puede ser utilizada para patentizar la distancia entre los dos niveles enunciativos; es decir que, mientras que para el primer nivel del locutor interno, los conectores se presentan como adecuados para orientar las argumentaciones, para indicar la presencia de información nueva o un ascenso en la escala, en el segundo nivel del locutor discursivo – alocutario discursivo, la mirada panorámica como la que se realiza sobre el escenario de una obra, resulta distinta. En efecto, la utilización de operaciones tales como: el desvío, las relecturas o los distanciamientos, permite dar cuenta que las expectativas generadas por los conectores no se han cumplido.

Como se habrá observado, en la mayoría de los casos analizados, el efecto humorístico se produce por la combinación del incumplimiento de las expectativas generadas por la inclusión del conector con otros recursos propios del humor. En este sentido, es común la utilización de términos con similitud fonética, lexemas con contenidos semánticos similares o la lectura de dos escalas paralelas que producen interpretaciones diferentes. En todos los casos, el conector cumple una función disyuntora (Morín: 1998), ya que, en combinación con el recurso utilizado, termina por dar al alocutario discursivo las indicaciones necesarias como para que realice, sobre lo dicho, la interpretación humorística buscada.

**A modo de conclusión**

Como cierre del presente trabajo de tesis puntualizaremos algunos de los conceptos centrales que nos permitieron realizar el análisis de los enunciados caracterizados como humorísticos desde el marco propuesto por la semántica argumentativa.

Para ello, podemos volver sobre el supuesto que abre el capítulo cuarto: *El enunciado humorístico*, según el cual existen, en este tipo de enunciados, procedimientos lingüísticos específicos que difieren en naturaleza de los que aparecen en los enunciados considerados serios. Porque si bien es cierto que tanto en unos como en otros, los aspectos vinculados a la polifonía resultan inherentes, consideramos que las especificidades propias del humor merecen un análisis detallado; un análisis que pudiese dar cuenta de los procedimientos particulares y del modo en que se produce el efecto gracioso en los enunciados.

Es por ello entonces que afirmamos que dicha especificidad distintiva de los enunciados humorísticos se encuentra vinculada con la *complejidad polifónico enunciativa* en la cual son producidos.

A partir de estos considerandos planteamos una hipótesis interna, según la cual:

*el efecto humorístico es producto de distintos juegos polifónicos que se realizan dentro de un marco enunciativo complejo.*

Los juegos polifónicos a los que hemos hecho referencia se producen a partir de las distintas categorías de sujetos discursivos establecidos por Ducrot (1984). Esos sujetos discursivos interactúan en un escenario enunciativo caracterizado en términos de *procedimientos polifónicos complejos* producto de la interacción de dos niveles enunciativos, a saber:

- El primer nivel enunciativo –correspondiente al mundo representado de la obra- se encuentra enmarcado por las figuras del *Locutor/es interno/s* (*presentador y distintos personajes*), y del *Destinatario directo* –*en tanto interlocutor-* y del *Destinatario indirecto* –*testigo-*. En este primer nivel los diferentes sujetos interactúan dentro del marco diegético propuesto por la obra.
- El segundo nivel enunciativo –externo al mundo representado en la obra- donde se encuentran la figura del *Locutor discursivo* (Lo), representado por el grupo *Les Luthiers* en tanto responsable de la enunciación global, y la del *alocutario discursivo* correspondiente a la figura del espectador en tanto destinatario del discurso. Este segundo nivel o nivel externo sirve como marco discursivo del universo representado.

El locutor discursivo –Lo- (i.e. el grupo Les Luthiers) pone en escena entonces un (os) locutor (es) interno (s) –Li-, representado (s) por los distintos personajes que aparecen en las obras. Así delega la responsabilidad del contenido del enunciado en el locutor interno, a través de la deixis y de los diferentes puntos de vista correspondientes a los enunciadores. Se entiende a estos últimos como los diferentes puntos de vista

abstractos en relación con los cuales el locutor interno (Li) puede adoptar distintas actitudes (identificación, oposición, distancia, etc.). Es a partir de la interrelación entre los participantes del primer nivel enunciativo, que el locutor discursivo brinda al alocutario discursivo las instrucciones para el distanciamiento; distanciamiento que permite a este último reconocer esos enunciados como humorísticos.

Queda entonces presentado para el análisis el concepto de *complejidades polifónico enunciativas*; como las distintas figuras discursivas que lo conforman. Ahora bien, las complejidades polifónico enunciativas se manifiestan a través de:

- *Juegos polifónicos efectuados entre los dos niveles y la consiguiente distancia que se produce entre el primero y el segundo.*
- *Movilidades en los roles de las figuras discursivas a partir del reconocimiento de ciertas instrucciones.*
- *Trasgresiones que conducen al desvío a partir de la inclusión de algún elemento en el discurso reconocido como extraño en el segundo nivel enunciativo.*

A partir de la observación atenta de estos postulados se realizó el análisis del corpus en tres niveles.

En primera instancia se atendió a segmentos textuales más importantes; luego se observó lo que ocurre en las secuencias de enunciados, para llegar finalmente, a un análisis más puntual donde se pudo dar cuenta de lo que se produce a nivel de la conexión microdiscursiva.

A continuación detallamos los conceptos más importantes a los que hemos podido arribar en el análisis de cada uno de los tres niveles:

- **Nivel de composición textual:** En el capítulo quinto: “*Sobre cómo degenerar el género*”, el análisis de los fragmentos introductorios que se encuentran al inicio de la mayoría de los sketch permitió dar cuenta del modo con que esta disposición sirve para construir un marco de estructuración enunciativa. Estos fragmentos que hemos comparado con el exordio, inicio de la disposición discursiva según la retórica aristotélica, mantienen una estricta rigurosidad en las formas, pero con cierta ampulosidad (exageración) en su modo de expresión; de esta manera, quedan en evidencia las formas prototípicas de presentación de los espectáculos mediatizados de ópera clásica a los que el grupo suele recurrir en forma paródica.

En líneas generales, puede decirse que el humor de Les Luthiers se basa en la parodia de algún tipo genérico. El respeto por las formas representa entonces, una fachada por debajo de la cual asoma la burla o trampa. Es el juego que se produce entre la voz del locutor (i.e. el interno, identificado con el locutor presentador) que se presenta en forma solemne como lo socialmente reconocido, y lo absurdo del contenido, lo que genera ya un primer efecto de desconcierto y en consecuencia la gracia.

En su vasta trayectoria artística, Les Luthiers en tanto locutor discursivo, recurre de manera frecuente como eje de sus sketches a *Johann Sebastian Mastropiero*, un personaje prototípico cuya historia puede reconstruirse a partir de los fragmentos introductorios de las diferentes obras. Tanto la construcción del personaje como ciertos contenidos supuestos u otros recursos que apuntan a la complicidad con el alocutario discursivo, forman parte del horizonte común de expectativas, una de las características constitutivas de todo género.

Tomando entonces los tres componentes que sirven según Bajtín para identificar un género discursivo (tema, estructura y estilo) puede afirmarse que Les Luthiers en tanto locutor global o discursivo, conserva en sus obras las características estructurales propias de cada género. En cuanto al estilo verbal se mantiene gran parte de las formas mientras que

se realizan ciertas modificaciones que permiten poner de manifiesto determinados juegos lingüísticos. Finalmente, cabe destacar que se produce una mayor variación sobre el contenido para lograr así el efecto de sorpresa a través de la inclusión de un “otro” –otro discurso, otro registro, otro estilo musical, etc.- que colabora en el cambio de expectativas en el alocutario discursivo.

- **Nivel de la secuencia de enunciados:** En el capítulo sexto: “*De interpretaciones dislocadas*”, nos concentramos en el análisis de los fenómenos reinterpretativos. Como se ha podido comprobar, dichos movimientos pueden partir tanto de lo proferido por un locutor como de la réplica de su interlocutor.

En líneas generales, afirmamos que los movimientos retroactivos son desencadenados por las instrucciones de relectura contenidas en la significación de ciertas palabras y conectores presentes en un enunciado.

Con respecto al primer tipo, *reinterpretaciones sobre lo dicho por un mismo locutor*, hemos detectado la existencia de tres casos.

El primero se produce cuando el segundo enunciado ( $E_2$ ) puede indicar un cambio de perspectiva del locutor A, que adopta así un nuevo punto de vista.

En el segundo caso,  $E_2$  puede aparecer destinado a modificar o anular, una primera interpretación de un enunciado previo ( $E_1$ ), que el locutor A atribuye (sin que sea necesario que esa interpretación aparezca) a su interlocutor. Aquí pudo observarse que algunos ejemplos contienen un empleo particular de la negación, un cierto movimiento retroactivo que anula la interpretación previa.

Finalmente, en el tercer caso,  $E_2$  constituye una reformulación de un enunciado previo del locutor A luego de una intervención del interlocutor B, que da cuenta de su primera interpretación de  $E_1$ , juzgada inadecuada por el locutor A. Este último tipo de movimiento reinterpretativo es de naturaleza siempre dialogal.

El segundo tipo son las *reinterpretaciones a partir de lo dicho por un locutor diferente*. Como se ha visto a lo largo de este trabajo, estos movimientos pueden provocar tanto un conflicto conversacional como un juego humorístico por el cual la réplica de B obliga a releer y reinterpretar el enunciado  $E_1$ , según el sentido que le reconstruye  $E_2$ .

Por todo lo expuesto observamos que, tanto por su capacidad para generar sentidos distintos a los que el locutor intenta evocar en sus enunciados, como por la frecuencia de su uso y los efectos pragmáticos sobre la comunicación discursiva a modo de malentendidos o equívocos, las reinterpretaciones representan una estrategia de uso frecuente en la producción de efectos humorísticos sobre el discurso. En el caso particular del humor, muchas veces el placer está asociado al descubrimiento, por parte del alocutario discursivo, de una lectura que presenta un punto de vista diferente al que sostiene el locutor interno.

- **Nivel de la conexión microdiscursiva:** Finalmente, en el capítulo séptimo. "*Cortocircuitos semánticos*", se presentó el uso de algunos conectores del discurso. A partir del análisis de los ejemplos pudimos observar que, mientras que para el primer nivel del locutor interno, los conectores indican determinados recorridos discursivos y se encargan de presentar argumentos adicionales o de unir segmentos de discurso con valoraciones argumentativas co orientadas, en el segundo nivel se evidencia el desvío producido entre las indicaciones propuestas por los conectores y los contenidos semánticos vehiculizados. Ese desvío comienza con la aparición de un segmento de discurso distinto al esperado cuyo contenido semántico provoca en el alocutario discursivo, una reacción de desconcierto.

Hemos hecho notar en particular que los conectores de refuerzo argumentativo y los reformulativos son los más utilizados por Les

Luthiers para provocar el efecto humorístico. Partículas como *incluso* tanto en su uso *normativo* como *trasgresor* son empleadas con el fin de presentar indicaciones de ascenso en la escala argumentativa entre dos segmentos de discurso cuyo contenido semántico no indica diferencia de fuerza argumentativa. Respecto del funcionamiento de los conectores aditivos como *además*, hemos señalado que suele ser utilizado en construcciones del tipo:

*negación metalingüística / solo X / sino / además Y (enunciado correctivo)*

en las que, contrariando las expectativas del alocutario discursivo, el enunciado correctivo no introduce ninguna rectificación sustancial, ni aumento de grado anunciado, ni otro dato que permita completar la información necesaria requerida.

Con respecto a los reformulativos, pudo observarse la utilización del reformulativo explicativo: *es decir*, combinado con el recurso de la síntesis léxica. El efecto humorístico radica allí en que la síntesis léxica resulta tener un carácter polisémico por lo que la interpretación que se realiza en ambos niveles es distinta.

Finalmente, recursos como la similitud fonética o la proximidad semántica, entre otros, sirven para presentar determinados contenidos semánticos como si fueran diferentes aunque finalmente resultan similares

En este trabajo hemos seleccionados algunos recursos y estrategias provocadoras del efecto humorístico que son de uso frecuente en la obra de Les Luthiers, y los hemos organizado para su análisis en los tres niveles evocados en las páginas precedentes.

Somos conscientes de que el análisis polifónico enunciativo de los enunciados humorísticos no se agota en el estudio de estos tres niveles, ni en la interrelación que se produce con los recursos; estudios que tuviesen en cuenta el análisis de la proxemia, la gestualidad o las composiciones musicales en tono paródico, enriquecerían sin duda el análisis de los efectos humorísticos. Sin embargo, nos parece que este trabajo representa un punto de partida en el análisis de lo cómico atendiendo a sus especificidades semánticas. En efecto, el desarrollo teórico que a partir de las últimas décadas se ha llevado a cabo desde una concepción integrada de la semántica y la pragmática, abre un nuevo panorama para el abordaje de discursos con funciones pragmáticas específicas, como por ejemplo el humorístico. Creemos también que tanto el desarrollo de nuevos instrumentos de observación y análisis, por ejemplo algunos procedentes de la Teoría de los Bloques Semánticos, como la utilización de los principios teórico metodológicos de la teoría de la Argumentación en la lengua y de la Polifonía enunciativa, permiten realizar un análisis de características particulares sobre el funcionamiento de los procedimientos lingüísticos en el interior de los enunciados.

Para finalizar, queremos remarcar que si bien esta tesis ha llevado tres años de trabajo sobre los textos que conforman el corpus, debe destacarse una vez más la justeza en la realización de las obras de Les Luthiers; esa justeza produce que, más allá de haber leído y releído los textos, estos sigan cumpliendo con su objetivo. En efecto, luego de desmenuzar los enunciados para buscar los mecanismos productores de la gracia, llama la atención que sigan despertando, aunque en forma tenue luego de tanta repetición, una sonrisa. Quizá parte de la eficacia de lo cómico radique en su secreta generosidad; mecanismo este que queda, por el momento, fuera de todo análisis posible.

# **Bibliografía**

## Referencias bibliográficas

### 1) *Lingüística y Análisis del Discurso*

(Marco teórico-metodológico)

-Adam, J. M. y Bonhomme, M. (1995), *La argumentación publicitaria. Retórica del elogio y de la persuasión*, Madrid, Cátedra.

-Alvarado, M. y Yeannoteguy, A. (1999), *La escritura y sus formas discursivas*, Buenos Aires, Eudeba.

-Amossy, R. (2005), *La noción de Ethos de la retórica al análisis del discurso*, III Coloquio Internacional Chaim Perelman sobre *Escritura de sí mismo y argumentación*, Universidad de Tel Aviv.

-Amossy, R. y Pierrot, A. (2001), *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Eudeba.

-Anscombe, J. C. (1995), *Semántica y léxico: topoi, estereotipos y frases genéricas*, En *Revista Española de Lingüística*, 25.2.1995.

-Arnoux, E. y García Negroni, M.M. (comps.) (2004), *Homenaje a Oswald Ducrot*, Buenos Aires, Eudeba.

- Authier-Revuz, J. (1981), *Hétérogénéité(s) énonciative(s)*, Langages N° 73.
- Bajtín, M. (1979), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- Benveniste, É. [1966], *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, t. 1, En castellano: (1978), *Problemas de lingüística general*, 1, México, Siglo XXI.
- Berrendonner, A. (1981), *Eléments de pragmatique linguistique*, París, Minuit.
- Bosque, I.(1980), *Sobre la negación*, Madrid, Cátedra.
- Calsamiglia Blancafort, H. y Tusón Valls, A. (1999), *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona, Ariel.
- Carel, M. (2000), “Para un tratamiento argumentativo de la predicación”, En *Revista Iberoamericana de Discurso y Sociedad*, N° 4, Diciembre de 2000, Barcelona, Gedisa.
- Ducrot, O. (1984), *Le dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, París, traducción de Irene Agoff de 1986, *El decir y lo dicho: Polifonía de la enunciación*, Barcelona, Paidós.
- (1989), *Logique, Structure, Énonciation*, París, Minuit.
- (2002), “Los internalizadores”, En “*Les internalisateurs*”, *Macrosyntaxe et macrosémantique*, Andersen, H. y Nølke, H. (eds.), Berna, Peter Lang, 2002. Traducción a cargo Laura Miñones.
- Ducrot, O y Anscombre, J. (1994), *La argumentación en la lengua*, Madrid, Gredos.

- Ducrot, O. y Carel, M. (2004), “*Semántica discursiva y argumentación*”, En *Congreso Internacional “La argumentación”, en homenaje a Oswald Ducrot*, Narvaja de Arnoux, E. y García Negroni, M. M. (Eds.), Buenos Aires, Eudeba.
- (2005), “*Conferencia 1*”, En *La semántica argumentativa. Introducción a la teoría de los bloques semánticos*, García Negroni, M. M. y Lescano, A. (Eds.), Buenos Aires, Colihue.
- Eco, U. (1979), *Lector in fábula*, Barcelona, Lumen.
- Filinich, M. (1998), *Enunciación*, Buenos Aires, Eudeba.
- Genette, G. [1962], *Palimpsestes*, París, Seuil, En castellano se encuentra la traducción de Cecilia Fernández Prieto (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, Alfaguara.
- (1972) *Figures III*, París, Seuil.
- Grice, H. P. [1975] (1995), “*Lógica y conversación*”, en Valdés Villanueva, L. (ed.), *La búsqueda del significado. Lecturas de filosofía del lenguaje*, Murcia, Tecnos.
- García Negroni, M. M. (1995), “*Scalarité et Réinterprétation: les Modificateurs surréalisants*”, En Ascombe, J. (éd), *Théorie des topoi*, París, Kimé, págs. 101-144.
- (1996), “*Les notions de déréalisation/réalisation/surréalisation et la caractérisation sémantique des locutions à polarité négative*”, En *Revista de Filología Francesa*, 10, págs. 81-95.
- (1998), “*Argumentación y dinámica discursiva*”, En *Signo y Seña. Revista del Instituto de Lingüística*. Nº 9, Junio de 1998. Universidad de Buenos Aires.
- (2000), “*Acerca de los fenómenos de relectura y reinterpretación en el discurso*”, En *Revista Iberoamericana de Discurso y Sociedad*, Vol. 2, Nº 4, Diciembre de 2000, Barcelona, Gedisa.

--(2003), "Partículas especializadas en el refuerzo argumentativo: incluso, hasta, aún", En *Normatividad, trasgresión y refuerzo argumentativo. A propósito de tres partículas escalares en español: Incluso, hasta, aún*, Universidad de Buenos Aires, Material en prensa.

-García Negroni, M. M. y Tordesillas Colado, M. (2001), *La enunciación en la lengua*, Madrid, Gredos.

-Jakobson, R. [1960] (1963), *Essais de linguistique générale*, París, Les Editions de Minuit, Traducción de 1975, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral.

-Kerbrat-Orecchioni, C. [1980] (1986), *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Hachette.

--(1998) *La argumentación en la publicidad*, En *La argumentación*, México, Escritos 17/18, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Enero-diciembre de 1998, Universidad Autónoma de Puebla.

-Maingueneau, D. (1984), *Génésis du discours*, Bruselas, Mardaga.

-Martínez, R. (1997), *Conectando texto. Guía para el uso efectivo de los elementos conectores en castellano*, Barcelona, Octaedro.

-Milner, J.-C. (1978), *De la syntaxe à l'interprétation*, Paris, Seuil.

-Montolío, E. (2001), *Conectores de la lengua escrita*, Barcelona, Ariel.

-Morris, Ch. [1939] (1985), *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona, Paidós.

- Perelman, Ch. y Olbrechts-Tyteca, L. (1994), *Tratado de la argumentación*, Madrid, Gredos.
- Portolés, J. (1998), *Marcadores del discurso*, Barcelona, Ariel.
- Rawls, J. (1955) *Two concepts of rules*, En *Philosophical Review*, 64.
- Searle, J. [1969] (1980), *Actos de habla*, Madrid, Cátedra.
- Sperber, D. y Wilson, D. (1978), *Les ironies comme mentions*, *Poétique* 36, págs. 399-412.
- Steimberg, O. (1998), *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires, Atuel.
- (2001), "Sobre algunas exhibiciones contemporáneas del trabajo sobre los géneros", En el Coloquio Internacional: *Identidad y alteridad en el contexto de los géneros y medios de comunicación*, Alemania, Universidad de Friburgo.
- Tordesillas, M. (1994), "Prólogo", En *La Argumentación en la Lengua*, Madrid, Gredos.
- (2000), "Estudios de Semántica y Pragmática", En *Revista Latinoamericana de Discurso y Sociedad*, Vol. 2, Nº 4, Diciembre de 2000, Buenos Aires, Gedisa.
- Verón, E., et al (1987), *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*, Buenos Aires, Hachette.
- (1988), *El contrato de lectura*, Ed. Castellana, Buenos Aires, Ficha de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

## 2) Sobre la comicidad y el humor

- Aristóteles (1966), *El arte de la Retórica*, Traducción de E. Ignacio Granero, Buenos Aires, Eudeba.
- (1999) *Poética*, Versión de García Bacca, México, Editores Mexicanos Unidos.
- Bajtín, M. (1987), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza.
- Barthes, R y otros (1998), *Análisis estructural del relato*, México, Diálogo.
- Bergson, H. [1899], *Le rire*, Revue de París, traducción al español (1939), *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*, Buenos Aires, Losada.
- Cano, P. (1999), *De Aristóteles a Woody Allen*, Barcelona, Gedisa.
- Dolina, A. (1988), *Crónicas del ángel gris*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca,
- Eco, U. (1988), *El Nombre de la Rosa*, Buenos Aires, Lumen.
- (1987), *La estrategia de la ilusión*, Buenos Aires, Lumen.
- Escarpit, R. (1962), *El Humorismo*, Buenos Aires, Eudeba.
- Flores, A. (2000), *Políticas del humor*, Buenos Aires, Ferreyra Editor.

-Freud, S. [1905], *Der witz und seine beziehung zum unbewusstem*, Leipzig-Viena: Deuticke, traducción en español (1988), *El chiste y su relación con lo inconsciente*, en *Obras Completas*, V. 5, Buenos Aires, Hyspamérica.

--[1927], *Der Humor*, en castellano (1951), *El humor*, traducción de Ludovico Rosenthal.

-Lipovetsky, G. (2000), *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama.

-Morin, V. (1998), "El chiste", en Barthes, R y otros, *Análisis estructural del relato*, México, Diálogo.

-Pescetti, L. (2000), *La Mona Risa*, Buenos Aires, Alfaguara.

-Pirandello, L. [1908], *L'Umorismo*, traducción al español de Enzo Aloisi (1994), *El humorismo*, Buenos Aires, Leviatán.

-Pollock, J. (2003), *¿Qué es el humor?*, Buenos Aires, Paidós.

-Traversa, O. (1984), *Cine, el significante negado*, Buenos Aires, Hachette.

### **3) Sobre Les Luthiers**

-Samper Pizano, D. (1987), *Mafalda, Mastropiero y otros gremios paralelos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

--(1997), *Les Luthiers de la L a la S*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

#### 4) *Sobre el corpus:*

##### **-Audio:**

-*Les Luthiers hacen muchas gracias de nada* (grabado en vivo en el Teatro Coliseo el 24 y 25 de octubre de 1980.) (2001) Cd. Página 12 y Sony Entertainment Argentina. Buenos Aires.

-*Mastropiero que nunca (partes 1 y 2)* (2001) Cd. Página 12 y Sony Entertainment Argentina. Buenos Aires.

##### **-Video:**

-*Bromato de Armonio* (1998) Grabado en el Teatro Coliseo de Buenos Aires; distribuido por Gativideo, Buenos Aires.

-*Grandes Hitos* (2000) Grabado en el Teatro Coliseo de Buenos Aires; programa emitido por Canal 13 de Buenos Aires.

##### **-Sitios Web:**

-Les Luthiers digital: [www.geocities.com/paris/2502/lesluthiers](http://www.geocities.com/paris/2502/lesluthiers)

-<http://www.lesluthiers.com/>

-<http://www.peseatodo.com.ar/el2000.htm>

