

## CONNOTADORES HUMORÍSTICOS

Orlando J. Genó

1

Los términos **denotación** y **connotación** fueron diversamente interpretados desde su mismo nacimiento en el seno de la lógica, específicamente en el área de la extensión y comprensión de los conceptos. Se entiende por **extensión de un concepto** el número considerable de objetos o de individuos a los cuales puede referirse (o **denotar**) dicho concepto; en cambio, por **comprensión o intensión de un concepto** se entiende el número más o menos grande de cualidades o propiedades que caracterizan a (o **connota**) dicho concepto. Así, el concepto “oro”, puesto que designa, además del oro, a un gran número de otros minerales. Pero, a su vez, la comprensión (o intensión) del concepto “oro” es mayor que el de “mineral”, porque además de los caracteres comunes a todos los minerales, el oro posee caracteres particulares que lo diferencian y especifican.

A todo esto, John Stuart – Mill se ocupó en aclarar el concepto de “connotación” al distinguir entre nombres “connotativos” y nombres “no – connotativos”: “Un término no – connotativo es aquel que significa un sujeto solamente o un atributo solamente. El término connotativo es aquel que designa un sujeto e implica un atributo. Así, Juan, Londres, Inglaterra, son nombres que designan un sujeto solamente; **blancura, longitud, virtud**, un atributo solamente. Ninguno de estos nombres, por consiguiente, es connotativo; porque **blanco** designa todas las cosas blancas, la nieve, el papel, la espuma del mar, etc., e implica, o como decían los escolásticos, connota el atributo **blancura**. La palabra **blanco** no es afirmada del atributo, sino del sujeto, nieve, etc.; pero cuando lo afirmamos de estos sujetos, implicamos o connotamos que el atributo **blancura** les pertenece” (1). Esta distinción de Stuart-Mill le sirve a Ana María Barrenechea para clasificar las palabras, según su manera de significar, en descriptivas (las que al ‘nombrar el objeto lo circunscriben, con ciertas notas difinitorias a una misma clase de objetos’: sustantivos comunes, adjetivos calificativos, numerales cardinales, partitivos, proporcionales, y los adverbios conceptuales fijos), y no descriptivas (las que, al nombrar un objeto, carecen de los rasgos establecidos convencionalmente por la lengua para su aplicación: los nombres propios y los tradicionales pronombres) (2). (Porque no afecta a nuestro asunto, dejamos de lado la seria controversia suscitada por las reflexiones de Stuart-Mill en torno de los nombres no–connotativos).

Irving M. Copi, a su vez, propone tres tipos diferentes de “connotación” o “intensión”:  
1)“La **connotación subjetiva** de una determinada persona –nos dice– es el conjunto de propiedades que, en la **creencia** de esta persona, poseen los objetos incluidos en la extensión de la palabra. Es indudable que la connotación subjetiva de un término puede variar de una persona a otra. He conocido neoyorquinos para quienes la palabra ‘rascacielos’ tenía una connotación subjetiva que incluía la propiedad de estar ubicado en la ciudad de Nueva York”;  
2)“La **connotación objetiva** de un término es el conjunto total de características comunes a

todos los objetos que constituyen la extensión del mismo. La connotación objetiva no varía en absoluta de un intérprete a otro, pues si todos los planetas tienen la propiedad de moverse en órbitas elípticas, por ejemplo, ella formará parte de la connotación objetiva de la palabra 'planeta', y 3) La **connotación convencional** de una palabra es el significado, ni subjetivo ni objetivo, que surge de un acuerdo entre las personas para nombrar las cosas de una determinada manera. "Así, hemos acordado en usar "la propiedad de ser una curva plana cerrada, cuyos puntos son equidistantes de otro interior llamado centro" como nuestro criterio para decidir, con respecto a cualquier figura, si debe ser llamada o no un **círculo**". Es claro que Copi extrae de los tres tipos de connotación cuál es el más importante para los propósitos de la definición y de la comunicación; y opina que es el convencional porque es público (y el subjetivo no, por ser personal, y el objetivo, tampoco, por requerir un conocimiento omnisciente de todas las cualidades o propiedades compartidas por los objetos que caen dentro de su extensión) y, al mismo tiempo, porque puede ser conocido por personas que son omniscientes (3).

De tales disquisiciones podría deducirse que la connotación **subjetiva** se acomoda mejor a la función expresiva o emotiva (confesional o confidencial) del lenguaje; la **objetiva**, a la representativa o referencial (expositiva o informativa); y la **convencional**, a la apelativa o conativa (activa o directiva). Además, aquellas mismas nos moverían a establecer correspondencias entre la dicotomía 'denotación/connotación' y la conocida antinomia **saussureana** de 'lengua/habla'; y, más específicamente, entre la connotación objetiva y la lengua, y, entre la connotación subjetivo-convencional y el habla. Sin embargo, Catherine Kerbrat-Orecchioni objeta dichas correspondencias porque, si éstas fueran realmente así, querrían decir que los rasgos denotativos tendrían la propiedad de ser comunes a todos los dialectos, mientras que los valores connotativos serían diferenciados, según los locutores; y esto, si se tiene en cuenta el carácter colectivo de la lengua, por un lado, y el individual del habla, por el otro. Pero añade otras observaciones, ahora con respecto de las connotaciones propiamente dichas: "(...) aunque sea cierto que algunos tipos de connotación sean estrictamente dialectales –nos replantea–, hay otras que, pese a ser reconocidas en general como auténticas connotaciones (los niveles de lengua, por ejemplo) pertenecen sin ninguna duda al diastema y figuran, por esa razón, en el diccionario; algunas connotaciones están institucionalizadas, otras son idiosincrásicas". Y concluye observando que 'el valor denotativo de un término puede variar de un dialecto a otro'. Por consiguiente, redefine la oposición 'denotación vs. connotación':

"Llamaremos 'denotativo' al sentido que interviene en el mecanismo referencial, es decir, al conjunto de las informaciones que vehicula una unidad lingüística y que le permite entrar en relación con un objeto extralingüístico, durante los procesos onomasiológicos (denominación) y semasiológico (extracción del sentido e identificación del referente). Todas las informaciones subsidiarias serán consideradas como connotativas" (4).

De acuerdo con esta redefinición, el sentido denotativo humorístico estaría brindado por palabras o frases que transportan meras informaciones sobre el fenómeno del humor, esto es, el sentido referencial o metalingüístico que tales palabras o frases mantienen en la lengua, en

este caso resumido en dos acepciones globales: por un lado, la que se refiere a los “líquidos orgánicos” de animales y personas (bilis, atrabilis, flema, sangre), y, por el otro, la que alude a condiciones psicosomáticas, estrictamente humanas por supuesto (genio, índole, disposición que se da a entender con demostraciones exteriores: palabras, tonos, gestos, ademanes, movimientos corporales); es decir, cuando lo significado por ambas acepciones se convierte en asunto de disertación y debate, en temas de investigación y divulgación, en materia de trabajos científicos, o didácticos, o simplemente informativos. Según esto, el sentido connotativo humorístico estaría ofrecido entonces por expresiones que vehiculan sentimientos, estados anímicos, acciones y reacciones provocados por el fenómeno del humor, esto es, el sentido emotivo-conativo, simplemente fáctico o artísticamente poético, que dichas expresiones adquieren en el habla durante la interacción comunicativa, sea ésta meramente conversacional o elaboradamente literaria; es decir cuando la significación suplementaria humorística se convierte en chiste, broma o chanza que mueve a risa durante un intercambio alegre, jovial, o en ironía ingeniosa, en sátira cómica, en grotesco ridículo, en farsa burlona o en parodia extravagante; motivos ellos de talentosas piezas de la literatura universal de todos los tiempos.

De más está decirlo que en este trabajo no referiremos al sentido connotativo de las manifestaciones idiomáticas sobre el humor elaborado, ingenioso, sobre todo literario.

También de aquella misma redefinición de Kerbrat-Orecchioni de la pareja conceptual ‘denotación / connotación’ se deduce que la unidad o expresión lingüística que vehicula el sentido denotativo del mismo mecanismo referencial de una lengua puede llamarse genéricamente ‘denotador’, y aquella que transporta el sentido subsidiario o suplementario (segundo mensaje, segunda lectura) de las posibilidades expresivas de una lengua, simplemente ‘connotador’.

Pues, nosotros adoptamos el criterio de Kerbrat-Orecchioni para el presente trabajo; criterio que no es otro que el asumido por la lingüística pragmática contemporánea al tratar del significado denotativo o extensional y del sentido connotativo o intensional de los actos de habla, tanto orales como escritos.

## 2

Asimismo, y en cuanto a la denominación y naturaleza de los connotadores, debemos reconocer que tampoco hubo consenso unánime; más aún, hay quienes rechazan el término ‘connotador’ por considerarlo demasiado problemático. De cualquier modo, nosotros preferimos quedarnos con el término y reseñar el tratamiento impar a que fue sometido, sobre todo en el campo de la lingüística moderna.

Para comenzar, digamos que Leonard Bloomfield, sin denominarlas específicamente ‘connotadores’, habla de formas lingüísticas que conllevan valores suplementarios (‘que llamamos **connotaciones**’), cuya presencia constituye una muestra más de la inestabilidad del significado, junto a otras formas de significación transferida o traslaticia, tanto restringida como

ampliada, entre las que se incluyen las metáforas, los homónimos y ciertas combinaciones léxicas. En cuanto a las formas de valores suplementarios, si bien reconoce que las variedades de connotación son innumerables e indefinibles, y, en conjunto, no se pueden diferenciar claramente del significado denotativo, de igual modo se detiene en considerar particularmente ciertas formas del habla llamadas **impropias** (como los tabúes, los nombres religiosos fuera de contexto o los términos nefastos) y las de **intensidad** (así las exclamaciones, las imitativas u onomatopéyicas, como las hiporísticas) (5). Está claro que la concepción **bloomfieldeana** no pasa de ser una teoría general del lenguaje; más concretamente, sociolingüística.

En cambio, Louis Hjelmslev introduce un principio sistemático, estructural, en el análisis de la connotación y, por consiguiente, en el de los connotadores. Empieza por establecer la función del signo entre dos entidades solidarias, una **expresión** y un **contenido**, que se presuponen necesariamente: “Una expresión sólo es expresión en virtud de que es expresión de un contenido, y un contenido sólo es contenido en virtud de que es contenido de una expresión”. A raíz de esta dualidad solidaria del signo lingüístico infiere **dos tipos de semántica**: una **denotativa** y otra **connotativa**, ambas obviamente solidarias entre sí. La justificación epistemológica se formula a partir de la naturaleza del segundo tipo semántico: “La semántica connotativa es una semiótica que no es una lengua y en la que el plano de la expresión viene dado por el plano del contenido y por el plano de la expresión de una semiótica denotativa”. De aquí a definir los connotadores hay un corto trecho: “Así, pues, parece adecuado considerar a los connotadores como el contenido del que son expresión las semióticas denotativas, y designar este contenido y esta expresión como una **semiótica**, esto es, como una **semiótica connotativa**” (6). Dicho de otra manera: para Hjelmslev los dos planos del lenguaje denotativo (‘expresión/contenido’) funcionan en conjunto como significante de connotación; de modo que el contenido implicado en todo connotador no es otro que el contenido de la connotación. En suma, aunque todo connotador como forma lingüística sugiera un reenvío al significante (plano de la expresión), para Hjelmslev, el connotador es esencialmente un contenido de connotación.

Pero, como ‘todo es cuestión del cristal con que se mira’, y a diferencia de Hjelmslev, Roland Barthes llama ‘connotadores’ a los ‘significantes de la connotación’ (7); es decir, teniendo en cuenta la asociación **saussureana** ‘significante / significado’ (las dos caras del signo lingüístico), asimila lo que él llama ‘connotador’ al área de la imagen acústica, por ser ésta la parte sensorial y psíquica del lenguaje humano, que se combina con la parte conceptual (en este caso ‘lo connotado’) para implicar la idea de conjunto (en este caso, ‘el sentido de la connotación’). Es evidente que, así entendido, el connotador se acomoda mejor al lenguaje artístico, poético, que al técnico o científico; por eso, en otro lugar (8), el mismo Barthes considera connotadores a los significantes retóricos: “En un texto literario, un primer sistema de significación, que es la lengua (el francés, por ejemplo), hace de un simple significante de un segundo mensaje, cuyo significado difiere de los significados de la lengua. (...) En términos informacionales se definiría, así pues, la literatura como un doble sistema denotado-connotado; en este doble sistema el plano manifiesto y específico, que es el de los significantes del segundo sistema, constituiría la Retórica; los significantes retóricos serán los connotadores” (9).

A todo esto, C. Kerbrat-Orecchioni conjunta las dos últimas concepciones (Hjelmslev, Barthes), cuando, al respecto, formula una aclaración terminológica:

- “ – ‘connotación’: el mecanismo semiológico global;
- “ – ‘significante de connotación’ (‘connotante’ o ‘connotador’), o sea, el soporte del hecho de connotación;
- “ – ‘significado de connotación’ (o ‘connotado’), o sea, su contenido;
  - en último término, llamaremos ‘hecho’ o ‘unidad de connotación’, o también ‘signo connotativo’ al conjunto constituido por la asociación de un Ste. y un Sdo. de connotación.

Un signo connotativo es elemento de un lenguaje de connotación” (10);

De donde se deduce que el connotador, para Kerbrat-Orecchioni, no es otro que el significante o soporte del hecho de connotación, sea ésta del tipo discursivo que fuere.

Desde su punto de vista, la lingüista francesa establece las siguientes clases de connotadores (significantes de connotación):

A. Significantes de los valores expresivos (vocales y consonantes) de un idioma. Así, por ejemplo:

- la **i**: pequeña, ágil, amable, aguda (filosa, según Platón), linda;
- la **u**: gruesa, sombría, triste, fuerte, cavernosa;
- la **a**: grasa, gorda, grande;
- la **t** y la **k**: duras, agresivas, malvadas;
- la **m**: dulce, tierna, maternal; etc.

B. Significantes como configuración sintagmática de rasgos:

- a) el armonismo, al que pertenecen particularmente, la aliteración y la onomatopeya;
- b) la rima consonante, asonante, libre;
- c) la paronomasia lograda por la proximidad de parónimos;
- d) el anagrama, **in praesentia** de dos o más palabras formadas por los mismos fonemas o grafemas; o bien, **in absentia** de ellos;
- e) el retruécano, por ordenación invertida de unas mismas palabras para constituir consejos o sentencias;

f) el paragrama logrado por diseminación en un texto de grafemas que constituyen un morfema, por esta razón, discontinuo.

C. Significantes de hechos prosódicos:

- a) la entonación, sobre todo la afectiva, la axiológica, la exclamativa en general;
- b) el acento tónico, sobremanera el afectivo;
- c) la pausa que, asociada a otros rasgos prosódicos, contribuye a destacar estados emocionales, si no estilísticos;
- d) el ritmo, regular o alterado, también revela expresiones emotivas, más que nada poéticas;
- e) la elocución, esencialmente connotativa, conseguida mediante la inteligente combinación de los rasgos prosódicos anteriores.

D. Significantes de morfemas o palabras que revelan el estatuto de la connotación (válido para toda clase de connotador):

- la pertenencia a un nivel de lengua o tipo de discurso;
- el valor afectivo;
- el valor axiológico;
- la imagen asociada
- algunos valores semánticos adicionales que surgen a causa de mecanismos asociativos diversos (11).

Pues, al referirnos a los connotadores humorísticos, sobremanera literarios, seguiremos, en líneas generales el esquema propuesto por la lingüista francesa, pero ajustado a un plan propio: a) contenido de la connotación humorística; y b) connotadores de la connotación humorística.

3

Obvio: el contenido de la connotación humorística no es otro que el humor propiamente dicho. Lo que, sin embargo, no resulta tan obvio es resolver de manera precipitada y simplista las cuestiones que las ciencias sociales (intelectuales, artistas y hombres de letras en particular) se plantean seriamente, y desde hace mucho tiempo atrás, sobre el humor, ese fenómeno estrictamente humano. Es cierto que aquí no vamos a dilucidar tales cuestiones porque no constituyen el objetivo esencial de nuestro trabajo, pero, en alguna medida nos vemos obligados a replantear algunas de ellas que nos llevarán de la mano a comprender mejor el tema de los connotadores humorísticos:

A) ¿Cuál es el origen del término **humor** y cuál, la evolución de su sentido? Pues, el origen fue indudablemente médico, en forma simultánea con la teoría de los humores (líquidos

orgánicos) los que, según su predominio, influyen en el temperamento de los individuos. Robert Escarpit lo recuerda así:

“Hipócrates de Cos (400 a. de C.) distinguía cuatro temperamentos fundamentales, cada uno de los cuales correspondía a la predominancia de uno de los cuatro humores existentes en el cuerpo humano. Estos humores estaban a su vez relacionados con los cuatro Elementos: la bilis con el Fuego (calor), la atrabilis con la Tierra (frío), la sangre con el Aire (seco) y la pituita (o flema) con el Agua (húmedo). De este modo los temperamentos se integraban en una especie de cosmogonía fundada en las afinidades” (12).

En base a esta teoría original prosperó la esquematización de la caracterología humoral –aunque más imaginaria que científica– todavía vigente: bilioso (colérico), atrabilioso (melancólico), sanguíneo (impulsivo), pituitoso (flemático, impasible). Y de la combinación de estos cuatro básicos surgían los variados caracteres intermedios. Pues, si semejante tipología avanzaba paradójicamente controvertida, lo importante es que ella engendró el sentido figurado de la voz **humor** como sinónimo de “ingenio”, “agudeza”, “jovialidad”, al desfasarse un temperamento primario dominante, por ejemplo, cuando un flemático actúa como un impulsivo, o un colérico, como un romántico; al menos, ese fue el procedimiento empleado por Ben Jonson, según Escarpit, “para utilizar cómicamente los **humores**”, esto es, presentando “personajes puestos por la situación dramática en falsa escuadra con respecto a su **humor** o cuyo **humor** sitúa en falsa escuadra con respecto a su papel real. (...) Un excéntrico en estado puro no haría reír. Para que se vuelva cómico, es menester que su anomalía caracterial se destaque sobre un fondo de normalidad o sobre el fondo de una anomalía contradictoria” (13). En cierto modo, esta última disquisición nos lleva a replantear esta otra cuestión en torno del humor:

B) ¿cuál es la fuente de la que proviene el humor? En realidad, el humor puede provenir de una de dos fuentes, o de ambas a la vez: 1) de la situación, o 2) de la palabra. Con respecto de la situación humorística, y sobre la base de casos muy corrientes (“un hombre que va corriendo por la calle, tropieza y se cae”, o “alguien que cree sentarse en una silla sólida y cae rodando al suelo”), Henri Bergson piensa que el origen de lo ridículo o cómico de tales situaciones, “es cierta **rigidez mecánica** que se observa allí donde hubiéramos preferido ver la agilidad despierta y la flexibilidad viva de un ser humano”; es decir, lo risible de una situación surge en el momento en que ésta, de común muy habitual, “mecánica” dice Bergson, se zafa involuntaria e insólitamente, de su normal naturaleza; de aquí, infiere una ley general; “cuando de cierta causa se deriva cierto efecto cómico, éste nos parece más cómico cuanto más natural juzgamos la causa que lo determina”, y la justifica diciendo: “La mera distracción, como un simple hecho, ya nos mueve a la risa. Pero más ridícula nos parecerá esa distracción si la hemos visto nacer y desarrollarse ante nosotros, si conocemos su origen y podemos reconstituir su historia” (14). Ahora bien, con respecto de la situación y de las palabras humorísticas amalgamadas (de sólo la palabra trataremos en el próximo apartado), el mismo Bergson nos recuerda que “cada ser es un sistema cerrado de fenómenos, incapaz de interferencias con otros sistemas. Cambio continuo de aspecto, irreversibilidad de fenómenos, individualidad perfecta

de una serie encerrada en sí: he aquí los caracteres exteriores que distinguen lo vivo de lo puramente humano. Obrando ahora a la inversa tendremos tres procedimientos [i. e. “fuentes”] cómicos, que llamaremos **repetición** [de unos mismos actos y palabras marcadamente intencionales], **inversión** [de actos y palabras contradictorios entre sí] e **interferencia de series** [de actos y palabras que pertenecen a dos series de hechos independientes y que pueden interpretarse en dos sentidos distintos]” (15). Algunos ejemplos aclaran mejor estos conceptos:

a) **por repetición**: constituyen los casos más frecuentes. Recordemos el Acto Segundo de “los árboles mueren de pie” de Alejandro Casona, cuando la abuela le pide a Isabel (la falsa esposa de Mauricio, quien a su vez es el falso nieto de la abuela, ambos procedentes del Canadá) que interprete al piano una balada inglesa, con la consiguiente consternación de la muchacha que no conocía el idioma inglés, ni la balada, ni tocar el piano siquiera:

“ \_ **Abuela**: “My heart is waiting for you”. ¿No se dice así en inglés?

\_ **Isabel** (aterrada): ¡Oh, yes... yes!

\_ **Abuela**: Es la canción que me gusta. La misma que tú estabas tocando el día que te conoció Mauricio, ¿no te acuerdas?

\_ **Isabel** (con mayor soltura): ¡Oh, yes... yes!”;

b) **por inversión**: también frecuentes, son los casos que pertenecen a lo que puede llamarse “el mundo al revés” muy propio de las comedias: “el procesado que predica moral a los jueces, el niño que pretende dar una lección a sus padres”, además de “la historia del perseguidor víctima de su persecución y del embaucador embaucado”. Volviendo al segundo acto de “los árboles mueren de pie”, recordemos la escena en que el burlador Mauricio resulta burlado por la abuela en cuanto a sus conocimientos de arquitectura (profesión que finge ejercer) y sobre el Canadá (país del que finge proceder); aquí, el desconcertante pasaje en que la abuela le pide al falso nieto que le cuente la excursión a los grandes lagos del Canadá:

“ \_ **Mauricio**: ¿La excursión a los grandes lagos? ¡Algo de cuento! Imagínate un trineo tirado por catorce perros con cascabeles; ahí los rebaños de ciervos; allá, los bosques de abetos como una navidad sin fin... y al fondo el mar dulce de los cinco lagos, con las montañas altísimas metiendo la cresta de nieve en el cielo.

\_ **Abuela**: ¡Cómo! ¿Pero hay montañas en la región de los lagos? (El abuelo tose)

\_ **Isabel**: Mauricio es un optimista y a cualquier cosa llama montañas (...)

\_ **Mauricio**: Quise decir colinas (...)

\_ **Abuela**: Pero Nueva Escocia está al este. ¿Qué tiene que ver con los cinco lagos?



\_ **Mauricio** (dispuesto a discutirlo): ¿Ah, sí? ¿De manera que está al este?

\_ **Abuela**: ¿Vas a decírmelo a mí, que he seguido todos tus viajes día por día en el atlas grande del abuelo?

\_ **Balboa** (tose nuevamente cortando el tema): Un gran país el Canadá... ¡un gran país! ¿Otra copita?"; y, finalmente,

c) **por interferencia de series**: un poco menos frecuentes, son los casos típicos en que se entrecruzan dos tipos distintos de situaciones (uno real y otro fingido, por ejemplo) en una sola situación; como ocurre en el mismo segundo acto de la obra de Casona; en el que interfieren el mundo real de los abuelos verdaderos y el mundo fingido de los nietos falsos:

“ \_ **Abuela**: ¿Has hecho alguna iglesia?

\_ **Mauricio**: No; arquitectura civil nada más.

\_ **Abuela**: ¡Qué lástima! Me hubiera gustado verte resolver a ti aquel gran problema de las catedrales góticas: un tercio de piedra, dos tercios de cristal. ¿El trabajo que me dio a mí aquello!

\_ **Mauricio** (inquieto): ¿También has estudiado arquitectura?

\_ **Abuela**: (...)¿Querrás creer que todavía recuerdo algunas fórmulas? “La cúpula esférica, suspendida entre cuatro triángulos curvos, debe tener el diámetro igual a la diagonal del cuadrado del plano”. Qué, ¿por qué me miras con esa cara? ¿No es así?

\_ **Mauricio** (al abuelo, que actúa en complicidad con él): ¿Es así?

\_ **Balboa** (ríe nervioso): ¿Qué bromista! Y me lo pregunta a mí. ¿Otra copita, Mauricio?”.

(De más está recordar que en dicho acto se cumplen los tres tipos de fuentes de humor, con el subrayado de la repetición del ofrecimiento del abuelo (“ ¿Otra copita?” (...) “ ¿Otra copita, Mauricio?”), nada más que para zanjar la comprometida situación).

Más inquisitivo y minucioso, Sigmund Freud considera que las dos fuentes esenciales del humor (del “placer del chiste”, según el genio austríaco) son la técnica y las tendencias del chiste. En cuanto a la primera, Freud analiza una diversidad de técnicas, por él mismo resumidas:

- I. La condensación:
  - a. con formación de una palabra mixta,
  - b. con modificación.
- II. La múltiple acepción del mismo material:
  - c. todo y parte,
  - d. reordenamiento,
  - e. modificación leve,
  - f. la misma palabra plena y vacía.
- III. Doble sentido:
  - g. nombre y significado material
  - h. significado metafórico y material;
  - i. doble sentido propiamente dicho (juego de palabras),
  - j. equívocidad,
  - k. doble sentido con alusión (16).

(A nuestro juicio, las técnicas del chiste según Freud se relacionan mejor con los connotadores de la connotación humorística, mucho más que con el contenido propiamente dicho; por eso en este lugar, no nos detenemos en ellas). Y con respecto a la otra fuente del placer, las tendencias del chiste (del humor, entendamos nosotros), Freud considera dos clases principales de chistes: el **inocente** y el **tendencioso**. Al primero lo caracteriza brevemente: “El efecto placentero del chiste **inocente** es la más de las veces moderado; un agrado nítido y una fácil risa es casi siempre todo cuanto puede conseguir en el oyente, y de ese efecto, además, una parte debe cargarse en la cuenta de su contenido de pensamiento. El chiste no tendencioso [i. e. Inocente] casi nunca consigue esos repentinos estallidos de risa que vuelven irresistible al tendencioso” (17). En cambio, al marcadamente tendencioso le dedica una larga tirada de disquisiciones, a medida que analiza cada una de las cuatro variantes por él reconocidas:

a) el chiste **desnudador u obsceno**: aparte de llamarlo “pulla indecente”, aclara que consiste en “poner de relieve en forma deliberada [provocativa, procaz, añadimos

nosotros] hechos y circunstancias sexuales por medio del decir. (...) el motivo originario de la pulla es el placer de ver desnudado lo sexual, a lo cual se extiende la vergüenza: lo excrementicio en todo su alcance. La pulla es como un desnudamiento de la persona, sexualmente diferente, a la que está dirigida”; por eso, en otro lugar, afirma rotundo: “Quien ríe por la pulla escuchada, lo hace como un espectador ante una agresión sexual”; de allí que tales chistes sean moneda corriente que se intercambian más frecuentemente los varones que las mujeres;

b) el chiste **agresivo, hostil**: luego de recordar que los impulsos hostiles en contra de nuestro prójimo son inherentes a la condición humana y que están sometidos a las mismas limitaciones y represiones que las aspiraciones sexuales, Freud asegura que aquellos fueron relevados por la invectiva de palabra (insultos, agravios) contra los enemigos que nos estorban u ofenden; pero, como está prohibido no sólo por la ley sino por la sociedad misma, tal invectiva resultó sustituida por “una nueva técnica de denostar, con la que intentamos granjearnos el favor de un tercero contra nuestro enemigo. Nos procuramos a través de un rodeo el goce de vencerlo empequeñeciéndolo denigrándolo, despreciándolo, volviéndolo cómico; y el tercero, que no ha hecho ningún gasto, atestigua ese goce mediante su risa”; esto es, la nueva técnica no es otra que la del chiste hostil mediante el cual se aprovechan los costados risibles del enemigo, “costados que a causa de obstáculos que se interponen no podríamos exponer de manera expresa o consciente; por tanto, también aquí **sorteará limitaciones y abrirá fuentes de placer que se han vuelto inasequibles**”;

c) el **chiste cínico**: se trata del más tendencioso de los chistes ya que con él se ataca por igual a “instituciones, a personas en tanto son portadoras de tales instituciones, a estatutos de la moral o de la religión, a visiones de la vida que gozan de prestigio” impuestos por la sociedad; vale decir, ideologías, dogmas, conductas o simples hábitos que no comparten ciertos grupos sociales por considerarlos prejuicios o tabúes. Pues, Freud los plantea de la siguiente manera: “Estoy dispuesto a renunciar a todos los caminos de satisfacción prohibidos por la sociedad, ¿pero estoy seguro de que la sociedad me premiará esa abstinencia abriéndome – aunque con cierta dilación– uno de los caminos permitidos? Se puede decir en voz alta lo que estos chistes murmuran, a saber, que los deseos y apetitos de los seres humanos tienen derecho a hacerse oír junto a la moral exigente y despiadada. (...) Mientras el arte de curar no consiga más para asegurar la vida, y mientras las instituciones sociales no logren más para volverla dichosa, no podrá ser ahogada esa voz en nosotros que se subleva contra los requerimientos morales”, o bien, que puede ser sofocada mediante chistes cínicos; y

d) el **chiste escéptico**: quizá el menos tendencioso en virtud de que “no ataca a una persona o a una institución, sino a la certeza misma de nuestro conocimiento, de uno de nuestros bienes especulativos”. Al respecto, y en otro lugar, Freud se cuestiona: “¿Consiste la verdad en describir la cosas tal como son, sin preocuparse del modo en que las entenderá el oyente? ¿O esta verdad es sólo jesuitismo, y la veracidad genuina debe más bien tomar en cuenta al oyente y transmitirle una copia fiel de lo que nosotros sabemos?” (18)

(Así como las técnicas del chiste tenían que ver más con los connotadores, las tendencias del chiste, en cambio, sí, se avienen mejor con el contenido de la connotación humorística; y, en este sentido, quizá sea llegado el momento de plantear el aspecto más decisivo:)

c) ¿cuál es el origen psíquico (psicogénesis) del humor en el ser humano? A nuestro juicio, quien mejor planteó la psicogénesis del humor fue Sigmund Freud; es claro que lo hizo analizando particularmente “el chiste” (al fin de cuentas, la forma en que mejor se manifiesta el humor), cuyo proceso de formación resulta por él comparado con el de “los sueños” y, por consiguiente, relacionado con “lo inconsciente”. Para concretar su análisis, parte de su libro **La interpretación de los sueños** (1900), en el que procura esclarecer lo enigmático del sueño presentándolo como producto de una operación anímica normal. Allí opone el “contenido manifiesto del sueño”, a menudo extraño, a los “pensamientos oníricos latentes” de los cuales, sin embargo, deriva; vale decir, indaga en los procesos que crean al sueño a partir de los pensamientos oníricos latentes así como de las fuerzas psíquicas que participan en lo que él llama “trabajo del sueño”, y que consiste en una trasmutación de dichas energías mediante un proceso de condensación que conduce a una apretada abreviación y a abigarradas formas sustitutivas que tornan raro si no incomprensible lo soñado. Pues, tal trabajo de formación de los sueños es comparado con el proceso de elaboración de los chistes (i. e. el humor). Veámoslo en somero detalle.

En principio, Freud distingue tres estadios en la formación del sueño: “primero, el traslado de los restos diurnos preconcientes a lo inconsciente, en lo cual no pueden menos que colaborar las condiciones del estado de dormir; segundo, el genuino trabajo del sueño en lo inconsciente, y tercero, la regresión del material onírico así elaborado hasta la percepción, en calidad de la cual el sueño deviene consciente”. Después, discierne brevemente las fuerzas que participan en la formación del sueño: “el deseo de dormir, la investidura energética que los restos diurnos siguen poseyendo aun tras su degradación por el estado del dormir, la energía psíquica del deseo inconsciente formador del sueño, y la fuerza contrarrestante de la “censura” que gobierna la vida de vigilia, aunque no es cancelada por completo durante el dormir”. Y, finalmente, concluye determinando la tarea principal de la elaboración del sueño: “vencer la inhibición impuesta por la censura, y justamente esa tarea se soluciona mediante los desplazamientos de la energía psíquica dentro del material de los pensamientos oníricos”.

Tras estas disquisiciones, Freud se detiene en indagar el chiste en relación con “el sueño” y, consecuentemente, con “lo inconsciente”. Para comenzar reconoce que el carácter y el efecto del chiste están atados a ciertas formas de expresión, ciertos recursos técnicos, como la condensación, el desplazamiento y la figuración indirecta del material constituyente del chiste, que son también peculiares del trabajo del sueño. Asimismo, y en cuanto a los estadios de formación del sueño, advierte que falta uno: el de la regresión de la ilación de pensamiento hasta la percepción. Los otros dos (la caída de un pensamiento preconciente hasta lo inconsciente y la elaboración del inconsciente propiamente dicha) se mantienen en la formación del chiste; por eso, propone el principio que, según él, regiría dicho proceso de elaboración

(humorística, sobreentendamos nosotros): “Un pensamiento preconsciente es entregado por un momento a la elaboración inconsciente, y su resultado es aprehendido enseguida por la percepción consciente”(19). Bien entendido este principio, aparte de arrojar luz sobre la semejanza de ambos procesos de formación (chiste – sueño), nos lleva a inferir que cumplen, además, una similar función desinhibitoria de tabúes, prejuicios, complejos traumáticos, falsos conceptos, repentinas trabas emocionales, o bien, simplemente, para liberar momentos laxos y placenteros.

Ahora sí estamos en condiciones de comprender que lo chistoso, lo cómico, lo humorístico en suma, así como todo lo artístico, y sobremanera lo poético, transvasan cual vasos comunicantes un mismo proceso psíquico (pensamiento preconsciente → elaboración inconsciente → aprehensión perceptual consciente) para provocar instantes de placer. Simultáneamente, el conocimiento de la relación habida entre lo humorístico literario con la inconsciente nos obliga a reconocer, una vez más porque ya lo dijimos en otro trabajo (20), el carácter mágico-simbólico del lenguaje y también aquello de la enajenación del signo lingüístico al trasmudarse en lenguaje literario, según Martínez Bonati (21).

#### 4

De lleno ya en dominios de los connotadores, debemos admitir que, en general, no existen soportes específicos o exclusivos de la connotación humorística. Lo que puede ocurrir es que algunas de las figuras retóricas tradicionales se presten con mayor docilidad a transportar preferentemente contenidos cómicos, hilarantes o sólo joviales; así éstas que se arrogan tal privilegio por haber sido favorecidas por cierto consenso mayoritario:

a) la **lítote** es una figura de dicción, según la R.A.E., que consiste en no expresar todo lo que se quiere dar a entender, sin que por esto deje de ser bien comprendida la intención del que habla. A menudo se recurre a ella para negar lo contrario de aquello que se pretende afirmar ( v. gr.: “Míreme; no soy tan feo”), o bien, para atenuar complicaciones gratuitas, como ocurre en esta célebre conversación entre Gladstone con su mujer:

“ ---- ¿ De qué hablaba el pastor en su sermón?  
---- Del pecado.  
---- ¿ Y qué dijo?  
---- El estaba en contra.” (22)

(Por la última razón aducida, se la denomina también **atenuación**). Robert Escarpit, y otros, la consideran un connotador esencialmente humorístico porque siguen una pista referencial: la lítote es la figura mejor adaptada a la ironía y ésta, a su vez, la forma más sutil e inteligente de la manifestación humorística;

b) la **hipérbole** (o exageración intencionada) es la figura retórica que consiste en aumetar (en algunos casos, disminuir) excesivamente aquello de que se habla. Un típico ejemplo es el conocido soneto “A una nariz” de Quevedo:

“Érase un hombre a una nariz pegado,  
érase una nariz superlativa,  
érase una nariz sayón y escriba,  
érase un peje espada muy barbado.

Era un reloj de sol mal encarado,  
érase una alquitara pensativa,  
érase un elefante boca arriba,  
era Ovidio Nasón más narizado.

Érase un espolón de una galera,  
érase una pirámide de Egipto;  
las doce tribus de narices era.

Érase un naricísimo infinito,  
muchísimo nariz, nariz tan fiera,  
que en la cara de Anás fuera delito”

Pero, como dijimos, no existen connotadores que sean privativos de la connotación humorística: la hipérbole, por ejemplo, puede vehicular también un asunto lírico, como ocurre en estos versos de Pedro Salinas:

“.....  
por túmulo todo el mundo,  
por luto el cielo, por bellas  
antorchas pon las estrellas,  
y por llanto, el mar profundo”

c) el **retruécano** (o conmutación) es la figura retórica que consiste en contraponer dos frases que contienen unas mismas palabras pero invertidos el orden, los casos, los tiempos. Por sí mismo, el retruécano constituye un verdadero juego de palabras; verdadero, ingenioso y pintoresco juego de palabras que lo ha convertido en recurso idóneo para la connotación humorística; como puede comprobarse en esta **fábula ascética** de Cayetano Fernández:

“Érase un loro maldito  
que se gloriaba de santo,  
porque siempre era su canto  
el Santo Dios y el Bendito.  
“¡Calle el necio, y no eche plantas;

(dijo un grillo). ¡No te alabes!  
**pues si cantas lo que sabes,  
nunca sabes lo que cantas”**  
Y tuvo razón el bicho...”

Por esta misma razón, el retruécano ha sido bien aprovechado en aforismos, sentencias, máximas:

“Es un principio de orden que cada cosa esté en su lugar, y haya un lugar para cada cosa”.

“El hombre debe comer para vivir, no vivir para comer”.

“Cuántos de los crepúsculos que admiras  
pasamos entre dulces vaguedades,  
**las verdades juzgándolas mentiras,  
las mentiras creyéndolas verdades”**

(Juan de Dios Peza)

(Aquí una aclaración: algunos intelectuales identifican retruécano= calambur. Nosotros preferimos mantenerlos separados).

d) el **calambur** no aparece entre las figuras retóricas tradicionales, pero sí entre las especulaciones neorretóricas contemporáneas; y lo hace como fenómeno que se produce cuando las sílabas de una o más palabras, agrupadas de otro modo, producen o sugieren un sentido radicalmente diverso:

“Diamantes que fueron antes  
de amantes de su mujer”.

(Conde de Villamediana)

Freud registra los ejemplos siguientes, tomados del sermón del capuchino en **wallensteins lager**:

“Se ocupa más de la **botella** que de la **batalla**,  
prepara más la **panza** que la **lanza**,

.....  
los **monasterios** son **cementerios**  
los **obispados** están **desertados**,

.....  
Y los países alemanes **bendecidos**  
Están ahora todos **pervertidos”** (23).

Como prueba de la confusión ‘retruécano = calambur’ a que aludiéramos más arriba, he aquí la definición de “retruécano” por parte del diccionario francés **Petit Robert**: “una inversión de las letras o de las sílabas de un conjunto de palabras elegidas expresamente para obtener de ellas otras palabras diferentes cuya asociación presente también un sentido, preferentemente burlesco o picaresco”. Ilustra esta definición con un ejemplo de Rabelais: “Femme folle a la messe, est volontiers molle a la fesse”. (“mujer loca en la misa, es blanda (complaciente) en las nalgas”).

Werner Beinhauer consigna un calambur en el que se juega con la palabra “pagana”.

“ --- Son tres diosas  
--- Pero tres diosas **paganas**  
--- ¿Cómo **pa ganas**? ¡**Pa** devorarlas!” (24)

e) el **juego de palabras** que mencionan algunos especialistas como uno de los recursos más expeditos para franquear el humor, en realidad no dispone de forma propia sino que, por lo común, adopta la forma de una de las figuras retóricas ya citadas, o bien, la de otras por analizar más adelante. Es cierto que algunos piensan en casos especiales en los que se manipulan palabras distintas que, en ciertas formas adoptadas, se presentan homófonas provocando ambigüedad e hilaridad:

“ --- ¿Vos sabés? No me siento bien (sentir).  
--- Y, sentate cómodo (sentarse)”;

o bien, se emplean unas mismas palabras aprovechando sus posibilidades de sentido y expresión.

“ --- ¡Mamá! ¡Quique le **sacó la lengua** a Marita!  
--- ¡Dejálos!. Están jugando.  
--- ¡Pero **se la sacó** con una tenaza!”;

o bien, se confrontan frívolamente o picarescamente dos o más palabras con la sola intención de desconcertar y entretener:

“No es lo mismo decir ‘**golpeá** que te van a **abrir**’ que ‘**abrí** que te van a **golpear**’.

La ya anunciada carencia de formas propias que sirvan exclusivamente de connotadores humorísticos nos mueve a interrumpir la nómina de figuras retóricas que mejor se prestan para transportar el humor y a ajustarnos (según lo prometimos en el apartado 2) al plan propuesto por Kerbrat–Orecchioni, aunque en líneas muy generales (también lo anticipamos) y atendiendo muy pocos casos, dada la naturaleza de nuestro artículo. Desde esta perspectiva, habremos de referirnos entonces a los connotadores fono-morfo-sintácticos pero al trasluz de los enfoques pragmático y estilístico.



A. **Connotadores fonológicos:** o del abundante material fónico-gráfico de que dispone la lengua, en la ocasión pulsaremos sólo los prosódicos y escriturarios, aunque distinguiendo los fonemas segmentales (vocales y consonantes) de los suprasegmentales (acento, entonación y juntura):

a) **fonemas segmentales:** desde el Cratilo de Platón hasta nuestros días pervivió la teoría del origen natural del lenguaje, esto es, que él habría surgido por mimesis de la esencia misma de las cosas que nombraba; en otras palabras, que las características físicas (articulatorias y acústicas) de vocales y consonantes se correspondían naturalmente con determinadas significaciones. A pesar de haber sido severamente resistida, esta teoría es en los últimos años revalorada por algunos lingüistas que siguen creyendo en el simbolismo fonético, como Kerbrat-Orecchioni quien recapitula sus convicciones, al respecto, de la siguiente manera:

“1. En virtud de sus propiedades físicas y sobre todo acústicas, y de las asociaciones analógicas que se añaden a estas propiedades, los sonidos poseen intrínsecamente ciertas virtualidades de significación, cuyo origen es, por consiguiente, kinestésico y sinestésico.

2. Si embargo, se reparten de modo casi aleatorio en las palabras del código, que son en su mayoría fonéticamente arbitrarias.

3. Sin embargo, el habla en acto, y de un modo singular el habla poética, intenta conscientemente o no luchar contra ese azar y limitar esa arbitrariedad aumentando la frecuencia de los sonidos adecuados al contenido” (25)

Según esto, y las numerosas encuestas realizadas a los más diversos tipos de informantes, se alcanzó el siguiente consenso estadístico con respecto de las posibilidades expresivas de los fonemas vocálicos y consonantes:

- . la **i**: pequeña, ágil, amable, aguda (filosa, dijo platón), linda, risueña;
- . la **u**: gruesa, sombría, triste, fuerte, cavernosa;
- . la **a**: grande, gorda, grasa;
- . la **t** y la **k**: duras, agresivas, malvadas;
- . la **l**: líquida, acuosa, ligera;
- . la **m**: dulce, tierna, maternal;
- . la **n**: velada, tenue, difusa, etc.

Ante tales conclusiones es fácil comprender que oradores, poetas y humoristas hayan sabido explotar sabiamente el caudal expresivo sonoro de los fonemas: unos, empleándolo en aliteraciones líricas, como ésta lograda por Juan Ramón Jiménez en su poema **El viaje definitivo**:

“ ... y tocarán, como esta tarde están tocando,  
las campanas del campanario.”

Donde la aliteración onomatopéyica de **t, p, m, n, a, o** confiere a los dos versos, aparte de ondulada musicalidad, un profundo sentido evocador del nostálgico tañido de las campanas; otros usándolo picarescamente, con deliberados propósitos, a la vez que propagandísticos, atractivamente risueños, como ocurre en este eslogan publicitario (en francés) para una marca de galletitas muy crocantes:

“Tuc, le crac des trucs qu'on croque”  
 (“Tuc, el crac de las cosas que se morfan”)

Donde, aun cuando se desconozca la lengua francesa, se adivina el sentido del eslogan con que sólo se preste la menor atención a su configuración fonética, evidentemente onomatopéyica. Pues, recursos de esta naturaleza han servido para chanzas como las que siguen:

“ --- Me llaman campanita porque soy **tan – ton – tén** (tontito)”

“ --- ¿Es cierto que a vos te llaman **gallo**?

--- ¡¿Y **qui quiri qui** li haga?! (¡¿Y que querés que le haga?!)”

o para imitaciones de ciertas dificultades en la emisión de la voz (tartamudeo, voces gangosas o demasiado chillonas) o de modos pintoresco de hablar; y toda imitación provoca risa. Y, por supuesto, ha servido también, desde la literatura clásica grecolatina, como uno de los recursos retóricos más apreciados; si no, compruébeselo en este capítulo de la novela **El señor Presidente** de Miguel Ángel Asturias donde, aliteración onomatopéyica mediante, se trata de reproducir el tragicómico traqueteo de un tren en el que viaja alguien que va al encuentro de su triste destino:

“Cara de Ángel abandonó la cabeza en el respaldo del asiento de junco. Seguía la tierra baja, plana, caliente, inalterable de la costa con los ojos perdidos de sueño y la sensación confusa de ir en el tren, de no ir en el tren, de irse quedando atrás del tren, cada vez más atrás del tren, más atrás del tren, cada vez más atrás, más atrás del tren, más atrás del tren, más atrás del tren, cada vez más atrás, cada vez más atrás; cada vez más atrás, más y más cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada ver cada ver cada ver...” (26);

donde la aparición velada de la palabra “cadáver” subraya el carácter tragicómico del momento, con la colaboración onomatopéyica de la frase repetida “cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada ver, cada ver cada ver...”;

f) **fonemas suprasegmentales**: el acento, el tono (entonación) y la juntura (pausa). aparte de contribuir, como fonemas que son, a distinguir significados, constituyen procedimientos sonoros recurrentes para provocar efectos distintos, entre los que se cuentan los humorísticos. Veamos someramente cada una de ellos:

. el **acento tónico**, que puede coincidir o no con el acento prosódico (u ortográfico) y con el tono (agudo o grave) pertinente, es la carga de intensidad vocal que destaca, a la manera del “focus”, una palabra o frase breve de un texto, de acuerdo con la intención expresiva del hablante o, si se quiere, con la fuerza ilocutiva o perlocutiva del acto de habla correspondiente; como ocurre en un conocido cuento cómico que aquí parafraseamos del siguiente modo:

“Todos los días, a la misma hora, un parroquiano había tomado la costumbre de entrar en una peluquería, preguntarle al peluquero si tenía para rato e inmediatamente retirarse prometiendo volver más tarde: pero no volvía. Pasado cierto tiempo, el peluquero pidió a su asistente que siguiera al parroquiano porque lo veía algo raro. El asistente lo hizo y al regresar le cuenta:

--- ¿Usted sabe? Salió de acá, entró en una confitería y compró bombones; después entró en una florería y compró un ramo de rosas; y de allí se fue a su casa.

--- ¿Viste? (dijo el peluquero). ¡Está loco ese tipo! Venir aquí todos los días a preguntar lo que pregunta, irse a comprar bombones y flores, para terminar yéndose a su casa...

--- No, no (le replicó el asistente). Usted no me entendió. ¿Te puedo tutear?

--- Sí, por supuesto (le contestó el peluquero).

--- Se fue a tu casa.”;

donde el normal acento debilitado del posesivo “tu”, de pronto se fortifica para definir, en una sola palabrita, toda la fuerza cómica que se presiente durante el transcurso del cuento;

. el **tono** (o entonación) puede ser entendido de varias maneras: a) el tono del sonido (agudo o grave) que se eleva o desciende a medida que aumenta o disminuye la frecuencia de las vibraciones de las cuerdas vocales; b) la línea de altura musical (o curva melódica o figura tonal) determinada por la dirección (horizontal, oblicua o suspensiva) que siguen los fonemas segmentales al ir formando palabras, frases y discursos enteros; c) el carácter (trágico, solemne, dramático, irónico, sarcástico) que adquieren los textos de acuerdo con la naturaleza del asunto tratado. Según estas incipientes nociones, el humor puede surgir:

a) cuando se imita el tono demasiado agudo (chillón, estridente) o, contrariamente, demasiado grave (casi esofágico, o gangoso) con que hablan normalmente algunas personas;

b) cuando se imita la entonación particular que adopta el habla común en distintos lugares geográficos en que se habla el mismo idioma (piénsese en la modalidad cordobesa, distinta de la jujeña, de la rioplatense, de la correntina, etc.);

c) cuando se trasponen deliberadamente los distintos niveles de estilo (o de tono, o de carácter) en un mismo texto; por ejemplo, cuando un asunto trivial es manifestado en estilo sublime, o, un asunto noble, en estilo chabacano. Así, Francisco de Quevedo y Villegas, en literatura española, definió su personal estilo sobre la base de tamaña transposición estilística; en este sentido, recuérdese el momento aquel de **El buscón** en el cual el verdugo de Segovia se refiere al pillo que acaba de ahorcar con términos dignos del celeberrimo poeta griego Píndaro; o bien, aquel “Sueño de las Calaveras”, en el que un tema solemne, como lo es el del Juicio Final, es tratado con tono, más que burlón, sarcástico:

“Parecióme, pues, que veía a un mancebo que, discurriendo por el aire, daba voz de su aliento a una trompeta [la que anuncia la hora del Juicio Final], afeando con su fuerza [de tan mal que sonaba], en parte, su hermosura. Halló el son obediencia en los mármoles y oídos en los muertos, y así, al punto comenzó a moverse toda la tierra y a dar licencia a los huesos que anduviesen unos en busca de otros. Y pasando tiempo, aunque fue breve, vi a los que habían sido soldados y capitanes levantarse de los sepulcros con ira, juzgándola por señal de guerra (...) y no vi que llegase el ruido de la trompeta a oreja que se persuadirse a lo que era [por el Juicio Final]” (27).

. **la juntura** (o pausa) es un fenómeno que se cumple simultáneamente con el acento y el tono, y que sirve para especificar el recto sentido de una expresión, a la vez que suprime posibles ambigüedades, o bien, que las crea según el caso, como ocurre en esta frase en francés:

“Gall # amant de la reine...” (Gall, amante de la reina...);

ambigüedad que desaparece si se evita la pausa: “Galamment de la reine...” (con la galanura de la reina...).

Este tipo de polisemia sintáctica puede “desambiguarse” merced a la juntura; pero también puede aprovecharse para lograr efectos expresivos diversos, entre los que se cuentan los humorísticos, como el obtenido en el final de la comedia **Los intereses creados** de Jacinto Benavente, donde basta que el Doctor leguleyo trastrueque una coma para que la sentencia de que se trata en la obra se invierta y de este modo, la justicia, una vez más, quede burlada:

“CRISPIN. --- Y ahora Doctor, ese proceso, ¿habrá tierra bastante en la tierra para echarle encima?”

DOCTOR. --- Mi previsión se anticipa a todo. Bastará con puntuar debidamente algún concepto. Ved aquí: donde dice... “Y resultando que no, debe condenársele...”, fuera la coma, y dice: “Y resultando que no debe condenársele...”.

CRISPIN. – ¡Oh, admirable coma! ¡Maravillosa coma! ¡Genio de la justicia! ¡Oráculo de la ley! ¡Monstruo de la jurisprudencia!” (28)

B. **Connotadores morfológicos:** Aquí también, del variado y nutrido material morfológico de que dispone nuestra lengua, nosotros acudiremos a unos pocos, sean flexivos o derivados:

a) **morfemas flexivos de género y número:** a pesar de sus escasas posibilidades gramaticales (“masculino / neutro / femenino”; “singular / plural” respectivamente) han servido no sólo para preservar la fisonomía normativa de la lengua, sino también para logros expresivos, y, por supuesto, humorísticos:

. en cuanto al **género**, Alcina Franch y Blecua se refieren a un tipo de formación genérica irónica que consiste en “la formación emparejada de masculino y femenino, por noción del morfema de género, en determinadas fórmulas para conseguir una intensificación en el asombro o desaprobación de lo que se dice:

“A mí no me vengas a asustar con concilios ni concilias” (Emilia Pardo Bazán, *Novelas y cuentos, I, 188 b*)” (29)

Aquí cabe también el uso en femenino de ciertos nombres comúnmente empleados en masculino, razón por la cual suelen adquirir un sentido entre socarrón y peyorativo:

“¡Ya tuvo que meterse la **sargenta!**” (en alusión a una mujer muy autoritaria).

“Esta es mi **socia** preferida” (en alusión a la concubina).

“Me curó una verdadera **médica**” (en alusión a una curandera);

. en cuanto al **número**, hay ciertos plurales que no añaden información por lo que sólo actúan como meros recursos estilísticos (“No me gusta mezclarme entre las turbas enardecidas”), que incluso pueden implicar sentido irónico y tono zumbón. Entre éstos figuran los nombres de pila y apellidos usados inusitadamente en plural para matizar con simpatía la expresión:

“Belausteguigoitia creía que **los belausteguigoitias** eran la flor de su pueblo de Viscaya” (Pío Baroja, *Obras Completas, tomo III, p. 744*).

“Pues ya no sé por qué **las Elviras** se enfurecen tanto de que las que no lo somos nos guste vernos a la luna, blancas y hermosas” (Gabriel Miró, **El Obispo Leproso**).

“(…) le habían ocultado su retórica y su filosofía, guardándolas para **los Pericles y los Sócrates**” (Juan Valera, **Genio y figura**);

b) **morfemas derivativos** (diminutivos, aumentativos y peyorativos): son los más populares de esta clase de morfemas y los más apreciados por la especulación expresiva y, de hecho, humorística. Así, diminutivos y aumentativos no se limitan a señalar la idea empuerqueñecimiento o engrandecimiento, la referencia a objetos pequeños, sino que funcionan, y mucho más frecuentemente, como signos de afectos, de estados emocionales, tanto positivos como negativos. Los peyorativos, en cambio, conservan siempre su valor expresivo, lo suficiente como para poder transferírsele a los otros dos. Al respecto, véase el efecto humorístico que provoca la combinación en contraste de diminutivos y aumentativos, hasta alcanzar una sobredimensionada evaluación axiológica, en una composición registrada por Rodríguez Marín en **Cantos populares españoles**, I, p.52; aquí, una madre implora novio para su hija:

“San Cristobalito,  
manitas, patitas,  
carita de rosa,  
dame un novio pa mi niña que la tengo moza”.

Y, San Cristóbal atiende el ruego. Al cabo de un tiempo, la madre, ahora suegra, increpa al santo:

“San Cristobalón,  
manazas, patazas,  
cara de cuerno,  
como tienes la cara me diste el yerno” (30)

(Obvio: no estaba de acuerdo con la elección del santo).

C. **Connotadores morfosintácticos**: Si en los dos tipos de connotadores anteriores (fonológicos y morfológicos) el material de que se disponía era abundante, en este otro lo es muchísimo más, por lo menos en él se fragua la mayor cantidad de posibilidades humorísticas; incluso algunas especies literarias como la farsa, la sátira, la comedia, la parodia, el grotresco o el vodevil se definen, contenido y forma, en el nivel morfosintáctico; esto es, a nivel de la palabra y de la frase, simultáneamente. Y esto es así porque no hay palabras que, en la lengua, conlleven una significación exclusiva y excluyentemente humorística: todas aquéllas que parecieran tenerla, en realidad la obtienen en la frase, y ésta, en la situación que la provoca.

Los procedimientos morfosintácticos con que se forjan los textos humorísticos, sin ser muchos, son de lo más variado: Algunos de ellos fueron ya reseñados cuando, en el comienzo de este mismo apartado, nos referimos a las tradicionales figuras retóricas llamadas **lítote**, **hipérbole**, **retruécano**, **calambur**, **juego de palabras**; otros, que al fin de cuentas aparecen de una manera u otra involucradas en las figuras retóricas citadas, serán ahora analizados desde un punto de vista más específicamente lingüístico:

a) desde la perspectiva de los **niveles sociolingüísticos** ('general/regional', 'formal/informal', 'culto/vulgar', 'técnico/jergal'; y sus subsidiarios) puede ocurrir un desfase entre los correlatos; es decir, puesto en un estrato formal (general, formal, culto o técnico) de pronto se suelta una expresión propia del 'estrato-correlato' informal (regional, informal, vulgar o jergal), o viceversa:

- en el estrato **general/regional**: a menudo, viviendo una jornada académica, una disertación, clase o, simplemente, una situación en que debe emplearse el nivel general de lengua, al protagonista se le escapa un desubicado regionalismo; como puede ocurrirle a un decente que, durante un taller educativo, suelte esta inoportuna y ridícula observación:

“No conviene tratar este asunto con los **menchos** de las escuelas barriales”

Resulta oportuno aclarar que el desfase a que aludimos comporta por lo común un desfase axiológico, desvalorizador como en el caso anterior, o valorizador como puede ocurrir en una conversación trivial entre argentinos, donde campea naturalmente el voseo, en el momento justo en que se libera un diálogo muy castizo:

“ – Pero, **vosotros** no sabéis lo que ayer me ocurrió”

-- Pues, a ti te corresponde **decírnoslo**”;

- en el estrato **formal/informal**: es en este plano donde se forja la mayor cantidad de palabras y frases que suenan jocosas, o graciosas al menos, así se hubiesen dicho, o no, deliberadamente; si no piénsese en el fenómeno más que frecuente de emplear indistintamente, sobre todo en el intercambio conversacional cotidiano, la pareja 'formal/informal' de palabras o expresiones muy comunes:

'caballo/matungo', 'zapatos/tamangos', 'cama/catrera', 'cuello/cogote', 'guitarra/viola', 'piernas/gambas/patas', 'ropa/pilcha', 'boca o cara/ jeta o trucha', 'pinta/facha', 'peso o platas/mango o la mosca', 'sinvergüenza/malandra', 'monedas/chirolas', 'tocabiscos/victrola', 'dormitorio/bulín o cotorro', 'auto/cafétera o cascajo', 'irse a pie/rajarse a pata', 'ladrón/chorro, choro o chorizo', 'criollo del interior/cabecita negra', 'afeminado/marica, maricón, machote, machazo', 'molestar/joder';

ejemplos todos en los que la expresión informal sobrelleva un sentido desvalorizador; sentido que, en nuestro país, se ha extendido a términos que en otros países de habla hispana no lo tienen; así 'letrina' o 'retrete' para 'baño', y con mayor razón 'escusado' o 'batecló', deformación del 'water closed' inglés. Sentido axiológico que se agrava en el lenguaje escatológico (excrementicio), obsceno, procaz, que, por un lado, ofende a la moral de la gente y a los dogmas religiosos, y, por el otro, constituye el mayor semillero de comicidad popular: entre modismos, grafitos, frases apelativas e interjectivas acumulan la cosecha más productiva. Pero, sin necesidad de caer en la promiscuidad del lenguaje ni de salirse del plano 'formal/informal', baste recordar esa multitud de frases exageradas, pintorescamente gráficas, chabacanas, hasta concupiscentes, con que alternamos nuestras charlas diarias y que, a la vez, constituyen rasgos de simpatía, motivo de broma, burla o sarcasmo inclusive:

“ – Lo que comí lo tengo asentado en la boca del estómago” (por 'estar indigestado')

“ – Lo tengo en la punta de la lengua y no me sale” (por 'no recordar algo').

“ – Tiene el mate rayado (o pajaritos en la azotea)” (por 'estar enloquecido').

“ -- ¡Estás en pedo vos! ¿cómo me voy a ir a pata? ¡Queda lejos, ché!”.

Caso contrario, hablando lenguaje notoriamente coloquial, provoca risa el hecho de que uno de los interlocutores, amigos íntimos, se retire de una reunión con semejante ocurrencia muy formal:

“ – Bueno, voy a mi recámara para reposar en mi lecho y poder dormirar un poco. Luego me levanto, me enjuago el rostro y vuelvo a estar con ustedes”;

o bien, tratándose de la misma reunión coloquial, alguien, en vez de proferir una palabreja para referirse a una prostituta, suelta uno de tantos enfermismos que suelen emplearse en una situación más formalizada:

“una trotacalles”

“mujer pública” o “de vida pública”

“una mujer de la calle”

“una mujer de vida airada”;

- en el estrato '**culto/vulgar**': si el nivel culto se caracteriza por respetar las normas de corrección lingüística y de propiedad idiomática, y el vulgar, por no respetarlas, sea por desconocimiento, sea por rebeldía, la comicidad surge por interferencia, ingenua o tendenciosa, de ambos niveles; vale decir, en una situación que requiere el empleo de lenguaje culto, respetuoso de las convenciones normativas del idioma, se sueltan intencionalmente gruesos vulgarismos que contravienen la norma culta. Es un hecho recurrente aquel que, después de un largo, tedioso y esforzado curso de normativa del



español, los alumnos escriban cartas a su profesor o lean discursos de despedida, plagados de incorrecciones e impropiedades, ante la risa continua de los asistentes que entienden muy bien la broma. En este sentido, recordamos que se hizo famoso, con el seudónimo de César Bruto, un escritor rioplatense que escribía textos periodísticos desopilantes, en los que el idioma español aparecía conceptual y formalmente deformado. Caso contrario lo constituyen textos cuyos autores confunden corrección y propiedad con ultracorrección tanto gramatical como semántica; así, hay quienes todavía pluralizan **club, film, cóctel, o ítem**, con la simple adición de la **s** (**clubs, films, cóctels, ítems**), por imitación de su correlato inglés, cuando la forma correcta en español es, por tratarse de voces terminadas en consonante, con la adición de **es: clubes, filmes, cocteles, ítems**; y, asimismo, hay quienes siguen empleando la palabra **climatérico** (derivada directamente de **climaterio** e indirectamente de **clima**) por querer decir **climático** (palabra derivada directamente de **clima**); pues, tal confusión provoca gracia a las personas que saben muy bien el significado de ambas palabras. En situación similar se ubican aquellos que gustan, por esnobismo, de abusar de voces extranjeras; como ocurre en esta humorada de Broccoli:

“ – Te acordás de **Karen**?... Esa flaca que hace **surf**... La que anda siempre con **jean washed y sweater beige**... que sale con ese chico del **buggy**... el que hace **moto cross**. Ese que se peina con **spray**... ¿La ubicás?... Bueno ¿sabés qué? ¡Ayer en el **bowling** me dijo que el idioma español cumplió mil años! ¿No te parece genial?... ¡Mil años y todavía se habla tal cual! ¿Viste?...”.

Incluso, por la misma fijación esnobista, algunos escritores emplean palabras que, por ser demasiado cultas, suenan demasiado extravagantes, exóticas, razón por la cual oscurecen la recta interpretación de sus textos y terminan por convertirlos en pedantes, si no amanerados; como ocurre con un autor contemporáneo, cuyo nombre callamos por discreción, según puede comprobarse en los siguientes fragmentos:

. refiriéndose a un prócer argentino:

“Soñaba con mundificar el país de tanta nefanda corruptela anarquizante, limpiando el ánimo de los hombres para que la rencilla fatídica y el fermento de los odios dejaran de carcomer los basamentos de la nacionalidad.”;

. refiriéndose a una famosa poetisa latinoamericana:

“El oleaje espúmeo del mar o la serenidad estadiza del ingente océano; la floridez de la pradera crepitante de fecundidad y matizada de colorido; el influjo hechiceresco de la melancolía; el gorjeo letificante del pájaro ebrio de gozo que inunda de jocunda resonancia himnica el ámbito de la floresta; todo lo que tiene latido de vida o esencia de mayestática pureza, constituye el Helicón inexhausto y mirífico que enciende su genio y eterniza su sobrehumana longanimidad”;

. refiriéndose a la concordancia americana:

“Unión espiritual sellada por la magia armonizante de pueblos libres de estolidez y de estulticia, inmunes al mal insólito del nefasto patrioterismo de poses absurdas...”

(Obvio: el autor no pretendió causar risa sino admirativa emoción; pero su petulancia fue más fuerte y la suspicacia ajena, crítica y burlona, no puede refrenarse ante ella);

- en el estrato **'técnico/jergal'**: también aquí surgen múltiples ocasiones de humor y en virtud de una misma razón: el entrecruce de ambas instancias sociolingüísticas; aunque, en este caso, el fenómeno resulte más disimulado porque ambos niveles, en las mismas ciencias, artes, técnicas y actividades humanas, conviven sin mayores quebrantos; es decir, junto al lenguaje técnico de cualquiera de ellas, crece lozano y prolífico el lenguaje jergal correlativo. Asimismo, hay unas jergas más pintorescas que otras: las llamadas **germanías** por ejemplo. En Argentina, la germanía más frondosa y compacta se llamó **lunfardo**, el que fue hablado y vivido por gentes que vivían al margen de la ley y de las costumbres tradicionales de su tiempo (1910-1930) y de su espacio geográfico (el arrabal porteño). Parte de aquel vocabulario se integró con el lenguaje común, formal y culto inclusive; otra parte perdió vigencia, aunque perdura en letras de tangos de aquella época; y una tercera, todavía pervive vagabundeando por los lenguajes informales, chabacanos, hasta clandestinos. Pues, tanto el vocabulario lunfardesco que perdura en letras de tangos como el que pervive en los lenguajes informales, es el que, según las circunstancias contextuales, provoca gracia debida a su peculiar fisonomía, su pintoresca conformación fonomorfológica, su sentido esotérico.

“Desde lejos se te embroca pelandrún abacanado” (Desde lejos se ve tu pinta de ridículo fiestero), parodiando una letra de tango.

“Te callás la boca o te encajo un chumbo y te hago un buraco grande así” (“... te disparo y te hago un agujero..”);

- en los estratos **subsidiarios de los anteriores**: de acuerdo con la edad, el sexo, el estado civil, el grado de relación (jefe/empleado; profesor/alumno, etc.), el enfrentamiento de generaciones, etc., se desenvuelven los niveles especiales del lenguaje, subsidiarios de los estratos anteriores: ‘lenguaje infantil/lenguaje de adultos’, ‘lenguaje masculino/lenguaje femenino’, ‘lenguaje de novios/lenguaje de casados’, ‘lenguaje de superiores/lenguaje de subalternos’, ‘lenguaje de la última generación/lenguaje de las generaciones anteriores’. Ahora, las posibilidades humorísticas resultan más fáciles de lograr: basta con que se haga hablar a un rústico hombrón como un mimoso niño o una damisela encantadora; o con hacer hablar a un empleado de oficina imitando a su pintoresco jefe de sección; o a señoriales abuelos, con los giros y modismos de sus nietos adolescentes;

b) desde la perspectiva de los distintos tipos de discurso (expositivo, expresivo, apelativo, poético, fáctico, metalingüístico) y de las diversas modalidades retóricas (géneros y estilos literarios, figuras y tropos), son innumerables las oportunidades en que se generan los recursos y procedimientos humorísticos de los que ya dimos cuenta en otros lugares de este mismo trabajo. Por eso, aquí vamos a rematar nuestras reflexiones sobre el humor con ejemplos del estilo hinchado, fatuo, al que criticaran ya Cicerón y Quintiliano, satirizara Quevedo en **La culta latiniparla**, su conocida burla del lenguaje culterano. y al que el Padre José Francisco Isla convirtiera en el verdadero protagonista de aquella enorme alegoría de lo

‘rumboso, altisonante y estrambótico’, totalmente huero y falto de ingenio, y por lo mismo sumamente cómico, que se llamó **Fray Gerundio de Campazas**. Recordemos primero el fragmento aquel del famoso discurso con que Fray Gerundio asustó a la gente sin que lo hubiese entendido:

“Después de acabada esta hazaña, se moría fatigado de sed el esforzado Sansón; no había en aquellos estrados espaciosos de la odorífica flora, un hilo de plata líquida con que poder aplacarla; cuando ves aquí que desde la misma quijada que había sido la mortal filisticida, brota un raudal de alfojarado redivivo que refrigeró al infante esforzado, y quedó el sitio sigilado hasta el día de hoy, con el cognomento de la fuente de la Quijada”;

después, acudamos a una carta que cierto estudiante escribió a su padre para darle a entender lo mucho que había aprovechado en la retórica, sobre todo lo bien que sabía seguir una alegoría, pero más que nada para pedirle dinero. La transcribimos por tratarse de una pieza de antología amanerada y cómica:

“Origen y señor mío: Derivándose de vuestra merced, como de su manantial inagotable [el padre], este corto arroyuelo de mi vida [él, el hijo], que serpentea líquido por estos dilatados campos de Villagarcía [el lugar donde él estaba internado estudiando], es de mi obligación poner en noticia de vuestra merced cómo ya es muy delgado el hilo de su corriente [se le terminaba el dinero]; porque los rayos del sol que nos abrasó en carnestolendas elevaron hacia arriba tantos vapores [se le evaporó el dinero], que apenas le han dejado raudal para humedecer la yerba [para sus necesidades indispensables]. Por tanto si vuestra merced no quiere que el arroyuelo se seque [que se quede sin dinero], socórrale con raudales ya sea por arcaduces de lino [las alforjas], ya por conductos de pieles embotadas [botas o pellejos]. A mi señora subservidora [la madre que lo engendró], que esta su menor antorcha [el hijo menor] se pone a la obediencia de sus rayos. De vuestra merced su fénix varón [único hijo con dos hermanas] el precursor sin hiel [porque se llamaba Juan Palomo]” (31)

5

Aquí concluimos nuestras reflexiones sobre los connotadores humorísticos, o mejor dicho, sobre algunos soportes fonológicos, morfológicos y morfosintacticos que vehiculan el humor. Dijimos, en este sentido, que no existen connotadores exclusivos ni excluyentes, sino más bien ciertos significantes lingüísticos que, entre otras condiciones, disponen también de la facultad de transportar comicidad o simplemente gracia. De igual modo pensamos con respecto a ciertas figuras retóricas tradicionales que se prestan mejor para expresar el humor (lítote, hipóbole, retruécano, calambur, juego de palabras), sin que por eso no sirvan para manifestar otros estados estético – emocionales.

A esta altura, conviene recordar que no avanzamos hacia especies literarias mayores como la farsa, la sátira, la parodia, el grotesco, la comedia, hasta la tragicomedia; y que tampoco nos ocupamos en distinguir prolijamente las formas humorísticas intermedias, esto es, entre broma, chiste, grafito o ‘grafiti’ y cuento o relato cómico; pero ello se debió a que, tanto unas como otras, si bien pueden alcanzar el rango de connotadores humorísticos, no constituían

ellas el propósito central de nuestro trabajo. En este sentido, apenas si señalamos el proceso graduado del humor, que va desde una simple broma hasta el más lacerante sarcasmo.

Asimismo, nos tomamos la franquicia de tratar someramente el contenido de la connotación humorística, aunque sólo desde la perspectiva de las fuentes psicósomáticas del humor; vale decir, bajo el foco que ilumina casi exclusivamente al emisor del humor; tanto es así que pretendimos bajar – sin lograrlo tal vez – a lo más profundo de su origen, allí donde se relaciona con el inconsciente mismo; motivo por el cual apenas si soslayamos el contexto situacional, donde al fin de cuentas se concreta la comicidad propiamente dicha. Como todo acto de habla, para ser eficaz, el acto cómico debe cumplirse delante de un interlocutor o un auditorio que comparte con el emisor unas mismas competencias lingüística, paralingüística, ideológica y cultural, y, ¿por qué no?, unos similares condicionamientos psicológicos. En otras palabras, el humor se realiza en un grupo social, cuyos integrantes comulgan unos mismos intereses, aparecen involucrados en la misma idiosincrasia y en los mismos problemas, razón por la cual necesitan liberar sus tensiones y mancomunarse con sus semejantes. Desde este punto de vista, se comprende por qué el humor cumple una función social.

Y, es cierto: a pesar de haber dicho poco acerca de ella, por no estar tampoco a la mira de nuestros propósitos, reconozcamos que la función social del humor es su aspecto más importante y definitorio.

#### NOTAS

(1) Vid. J. STUART – MILL, **Sistema de lógica inductiva y deductiva**, Madrid, Daniel Jorro Editor, 1917, pp. 38-39.

(2) Cfr. A. M. BARRENECHEA, “El pronombre y su inclusión en un sistema de categorías semánticas”, en **Estudios de gramática estructural**, Buenos Aires, Paidós, 1969 (en colaboración con M. V. MANACORDA DE ROSETTI). Aquí mismo, Barrenechea nos aclara que prefiere la nomenclatura ‘descriptivo/no descriptivo’ a la de ‘connotativo/no connotativo’ por ser ésta sumamente discutida entre filósofos y lingüistas.

(3) Cfr. I. M. COPI, **Introducción a la lógica**, Buenos Aires, EUDEBA, 1970, pp. 108-109.

(4) Cfr. C. KERBRAT-ORECCHIONI, **La connotación**, Buenos Aires, Hachette, 1983, pp. 18-19.

(5) Cfr. L. BLOOMFIELD, “El significado”, en **Lenguaje**, Lima (Perú), Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1964, pp. 161-185.

(6) Cfr. L. HJELMSLEV, **Prolegómenos a una teoría del lenguaje**, Madrid, Gredos, 1971, pp. 165-166.

(7) Cfr. R. BARTHES, "Rethorique de l'image", en COMMUNICATIONS, N°4, noviembre de 1964, pp. 40-52.

(8) Cfr. ibíd., "El análisis retórico", en **El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura**, Barcelona, Paidós Comunicación, 1987, pp. 141-147.

(9) Vid. ibíd., ibíd., p. 143.

(10) Vid. C. KERBRAT-ORECCHION, op. cit., p.24.

(11) Cfr. ibíd., ibíd., pp. 27-87.

(12) Vid. R. ESCARPIT, **El humor**, Buenos Aires, EUDEBA, 1972, p. 13.

(13) Cfr. ibíd., ibíd., pp. 23-24.

(14) Vid. H. BERGSON, **La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico**, Buenos Aires, Losada, 1939, pp. 17 y 18-19.

(15) Vid. ibíd., ibíd., p. 71. [Las aclaraciones entre corchetes nos pertenecen].

(16) Cfr. S. FREUD, **El chiste y su relación con lo inconsciente**, en OBRAS COMPLETAS, Vol. 8, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1997, p. 41.

(17) Vid. ibíd., ibíd., p. 91. [El subrayado y la aclaración entre corchetes nos pertenecen].

(18) Cfr. ibíd., ibíd., pp. 92-109, *passim*.

(19) Cfr. ibíd., ibíd., pp. 158-159.

(20) Cfr. ORLANDO J. GENÓ, "El origen mágico del lenguaje", en CUADERNOS DE LITERATURA, 7, Resistencia (Chaco), Instituto de Letras de la Facultad de Humanidades (U.N.N.E.), 1996, pp. 9-25.

(21) Cfr. FELIX MARTÍNEZ BONATI, **La estructura de la obra literaria. (Una investigación de filosofía del lenguaje y estética)**, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1960, principalmente pp. 150-151.

(22) Citado por R. ESCARPIT, op. cit., p. 102.

(23) Cfr. S. FREUD, op. cit., p. 45.

- (24) W. BEINHAUER, **El humorismo hablado español**, Madrid, Gredos, 1973, p. 112.
- (25) Vid. C. KERBRAT-ORECCHIONI, *op. cit.*, p. 41.
- (26) Consultamos la sexta edición de Losada, Buenos Aires, 1967, cap. XXXVIII, "El viaje", p. 246.
- (27) Cfr. QUEVEDO, **Los sueños**, Madrid, Espasa-Calpe, 1949, t. II, p. 29.
- (28) Consultamos la edición anotada de Kapelusz, Buenos Aires, 1967, p. 112.
- (29) Vid. J. ALCINA FRANCH y J. MANUEL BLECUA, **Gramática española**, Barcelona, Ed. Ariel, 1991, p. 525.
- (30) Cfr. AMADO ALONSO, "Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos", en **Estudios lingüísticos. Temas españoles**, Madrid, Gredos, 1961, p. 165.
- (31) Manejamos la edición de la Biblioteca de Autores Españoles Rivadeneira, Madrid, Atlas, 1945, Tomo Quince, Parte Segunda, Libro Cuarto, pp. 180 y 172-173, respectivamente. (Las aclaraciones entre corchete nos pertenecen).

#### BIBLIOGRAFÍA

ROLAND BARTHES, **El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura**, Barcelona, Paidós Comunicación, 1987.

WERNER BEINHAUER, **El humorismo hablado español**, Madrid, Gredos, 1973.

HENRI BERGSON, **La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico**, Buenos Aires, Losada, 1953.

IRVING M. COPI, **Introducción a la lógica**, Buenos Aires, EUDEBA, 1962.

ROBERT ESCARPIT, **El humor**, Buenos Aires, EUDEBA, 1972.

SIGMUND FREUD, **El chiste y su relación con lo inconsciente**, Buenos Aires, Alianza Editores, 1970.

LOVIS HIELMSLEV, **Prolegómenos a una teoría del lenguaje**, Madrid, Gredos, 1971.

MATTHEW HODGART, **La sátira**, Madrid, Guadarrama, 1969.

WOLFGANG KAYSER, **Lo gratesco. Su configuración en pintura y literatura**, Buenos Aires, Ed. Nova, 1964.

CATHERINE KERBRAT-ORECCHIONI, **La connotación**, Buenos Aires, Hachette, 1983.

DOMINIQUE NOGUEZ, "Estructura del lenguaje humorístico", en **CUADERNOS DE LITERATURA**, 1, Resistencia, Instituto de Letras de la Facultad de Humanidades (U.N.N.E.), 1982.

JOHN STUART-MILL, **Sistema de lógica inductiva y deductiva**, Madrid, Daniel Jorro Editores, 1917.