

## Consideraciones sobre el humor verbal

*Ángel López García\**  
*Universidad de Valencia, España*

Un aserto aceptado por todos y que no merece la pena justificar con prueba alguna es que, cuando un problema es importante, los científicos se ocupan mucho de él y, cuando no, tan apenas llega a interesarles. No hay ensayos sobre la liberación de la mujer o sobre el calentamiento global en la Edad Media, ni abundan los tratados sobre alquimia o sobre la predestinación en la actualidad. En el campo de la lingüística sucede algo parecido: típico del momento presente es el enfoque pragmático y el cognitivo, como en otro momento lo fueron el estilístico y el formalista. Pero esta correspondencia entre el realce social de un cierto objeto de estudio y la recaída de la atención de los investigadores sobre el mismo se quiebra sorprendentemente en el caso del *humor* en la lengua española. Así resulta que, aunque en teoría, según puso de manifiesto Beinhauer en un célebre trabajo hace tres cuartos de siglo (la primera edición es de 1932):

Hemos dado a entender ya en qué consiste la especial dinámica que caracteriza al español coloquial: el amplio espacio que en él ocupa el humor. Bien es cierto que muchos fenómenos por mí observados tienen analogías en otros idiomas. Sin embargo, lo decisivo para la caracterización de una lengua, igual que de un individuo, es el respectivo reparto cuantitativo de los diferentes rasgos que integran su personalidad (1973: 12).

\* Para correspondencia dirigirse a: Ángel López García (angel.lopez@uv.es) Universidad de Valencia, Facultad de Filología, Departamento de Teoría de los Lenguajes, Avenida Blasco Ibáñez 32, 46010-Valencia (España).

Sin embargo, desde entonces, la bibliografía dedicada a este tema ha sido realmente escasa, tan apenas una docena de títulos (Fernández Flórez 1947; Garasa 1950; Hempel 1960; Casares 1961; Acevedo 1966; Senabre 1966; Lamíquiz 1969; Montes 1969; Polo 1972; García de Diego 1973; Núñez 1984; Vigara 1994; Sancho 2000), rematados, eso sí, por los excelentes trabajos que últimamente le ha dedicado Torres (1996, 1999), bien que desde una perspectiva de lingüística externa.

Que Torres (1996, 1999) relacione la cuestión del humor con la enseñanza del español como L2 es significativo porque, en efecto, el meollo de la cuestión radica aquí. Yo no sé si Beinhauer (1973) tiene razón o no respecto a la abundancia del humor en la lengua española. Hay quien piensa que los hispanohablantes son poco amantes del humorismo, comparados con los franceses y, sobre todo, con los ingleses, los creadores del sustrato empírico que permitió pasar del sentido “fluido corporal” de *humour* al sentido que nos interesa aquí. Es esta una cuestión discutible y en la que se mezclan todo tipo de pasiones nacionalistas imposibles de filtrar. Sin embargo, de la misma manera que existe un humor propio de cada época, también hay un humor propio de cada lengua. Lo primero es cosa sabida y bien investigada, lo segundo, aunque también lo sepamos, sigue sin demostrarse concluyentemente.

No existe acuerdo sobre los significados respectivos de los términos *cómico* y *humor*, aunque ambos parecen remitir al ámbito de la risa o de la sonrisa. Una diferencia aceptada por muchos, aunque no por todos los estudiosos, sería que *cómico* alude a situaciones y *humor*, a discursos. Una caída al resbalar en una piel de plátano, una tarta que impacta en la cara, un personaje vestido de forma extravagante se consideran cómicos; un chiste, una anécdota graciosa, un juego de palabras se tienen por humorísticos. Según nos revela el tratado *De oratore* de Cicerón, el cual bebe en dos textos griegos perdidos –el segundo libro de la *Poética* de Aristóteles (que estaba dedicado a la comedia) y los libros *De la comedia* y *De lo ridículo* de Teofrasto–, el humor se alcanza tanto por las situaciones (una historia risible) como por la forma de relatarlas (por el lenguaje), dualidad que sigue vigente hoy en día. Sin embargo, el ámbito social del humor varía de unas culturas a otras y los recursos lingüísticos susceptibles de desencadenarlo, a lo que parece, también.

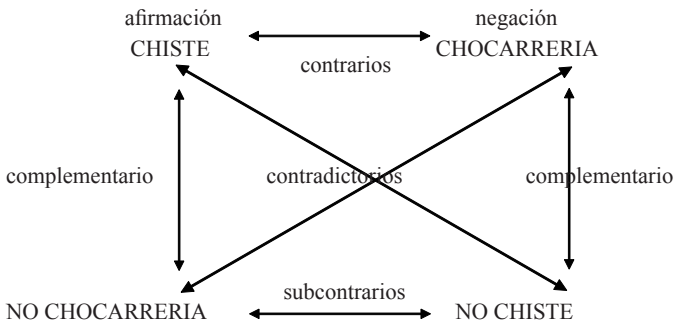
Gracias a la iniciativa de Bremmer y Roodenburg (1997), editores de un admirable estudio colectivo sobre la historia del humor, sabemos que lo que se considera cómico y digno de suscitar la risa varía enormemente de unas épocas a otras. El *Banquete* de Jenofonte pone de manifiesto que en Grecia la institucionalización del humor estaba reservada a los banquetes palaciegos y encomendada a los bufones (*gelotopoi*os, “el que provoca la risa”), los

cuales se reunían en un club y componían libros de chistes, además de hacer imitaciones de personajes conocidos. Nos ha quedado uno de estos libros, el *Philogelos*. Llama la atención la brevedad de los chistes: “un estudiante juerguista vende los libros y, ante las recriminaciones de su padre, le espeta: felicítame, ya estoy ganando dinero con mis estudios”. Los protagonistas del chiste son siempre representantes de determinado grupo social o regional. En cambio, el humor romano, tal y como manifiestan las obras de Plauto, es de índole más bien carnavalesca: interesa poner las cosas patas arriba –el recurso del mundo al revés– y existe una gran atracción por los juegos de palabras, las formaciones lingüísticas inesperadas y los insultos.

Igualmente carnavalesco se nos aparece el mundo bajomedieval y el renacentista, al menos desde la perspectiva del célebre estudio de Bajtin (1987) sobre Rabelais. En contraste con la cultura oficial, se desarrolló una cultura popular del carnaval caracterizada por las imitaciones burlescas de los oficios religiosos –el “obispillo”–, por el lenguaje cómico y por los insultos y las blasfemias. Por el contrario, la risa que se impone desde la Reforma protestante y la Contrarreforma católica está dominada por la *eutrapelia*, noción desarrollada por Aristóteles en la *Ética a Nicómaco* y consistente en un equilibrio civilizado entre el exceso y el defecto. En esta época, más o menos desde comienzos del siglo XVII hasta la revolución francesa, se impone un modelo humorístico basado nuevamente en el chiste, muy en la línea de los griegos. Fruto del mismo son los libros de chistes, muy abundantes en países como España (las famosas “ensaladillas”, las facecias de Quevedo y otros autores, etc.), Italia (*las Facetiae* de Bracciolini, el libro II de *Il Cortegiano* de Castiglione, *Il Galateo* de Della Casa), Alemania (los *Aforismos* de Lichtenberg), Holanda (las *Anecdota* de van Overbecke) o Inglaterra (el *Diary* de Pepys, el anónimo *A Banquet of Jests and Merry Tales*). La época moderna registra un balanceo similar. Hay una primera época decimonónica ligada al apogeo del parlamentarismo y caracterizada por el chiste político y, luego, un rebrote del carnaval, que está ligado al mundo de la imagen y a los programas televisivos más o menos chabacanos. Sea como sea, parece que estos dos polos se reparten el espectro del humor en los distintos países y en los distintos periodos, lo cual no deja de ser interesante.

Probablemente, lo que tenemos aquí es una típica manifestación del cuadrado semántico, tal y como lo estableció Greimas (1970). Una categoría semántica se articula en forma de dos términos contrarios, por ejemplo, el *amor* y el *odio*. Cada uno de ellos se opone a su término contradictorio, respectivamente, el *no amor* y el *no odio*, con los que no puede convivir. Sin embargo, si es posible la convivencia de los contrarios. En este caso, el tener simultáneamente amor y odio hacia alguna persona. Cada término es complementario del contradictorio de su contrario: el amor se complementa

con el no odio y el odio con el no amor. Si ahora consideramos la cuestión del humor verbal, advertiremos que entre el *chiste* y la *chocarrería* ligada al mundo del carnaval existe una relación de contrariedad, como también la hay entre el *juego de palabras* y la *expresión obscena*, sus variantes lingüísticas de menor extensión. Un recurso verbal humorístico supone siempre el predominio de uno de estos dos polos, el cual prevalece sobre el otro, que queda como en penumbra. En cambio, no es posible que en una época histórica tengamos, a la vez, chistes y no chistes, lo cual justifica la ausencia de humor en épocas oscuras, como los textos de la alta Edad Media o los de ciertos pueblos. Y, en fin, por lo que respecta a las relaciones de complementariedad, el chiste se complementa con la no chocarrería (y la chocarrería con el no chiste), de donde se sigue que el primero haya podido ser reivindicado por los estratos bienpensantes de la sociedad sin complejos. En resumen:



En la vida real de la lengua, un chiste puede estar más o menos cerca de la chocarrería (chistes escatológicos y chistes verdes), es decir, puede deslizarse hacia el otro polo en el eje de los contrarios, pero nunca rebasar el punto medio. En cambio, en el sistema textual el chiste se opone a la chocarrería y presupone la no chocarrería. Freud (1979) advirtió claramente esta respetabilidad del chiste cuando compara los mecanismos que lo generan con los que dan lugar al sueño, muy parecidos, pero de contenido subversivo:

Sabemos que en el trabajo del sueño los desplazamientos señalan la injerencia de la censura propia del pensar consciente y, de acuerdo con ello, cuando tropezamos con el desplazamiento entre las técnicas del chiste nos inclinaremos

a suponer que también en su formación desempeña algún papel un poder inhibitor. Y sabemos ya, además, que esto es así universalmente: el afán del chiste por ganar el antiguo placer obtenido en el disparate o en la palabra [i.e., en la chocarrería carnavalesca] es inhibido, en un talante normal, por la objeción de la razón crítica; y en cada caso es preciso vencer esta inhibición. Pero en la manera como el trabajo del chiste resuelve esta tarea se muestra una honda diferencia entre chiste y sueño. En el trabajo del sueño la regla es que se la solucione mediante desplazamiento, eligiéndose representaciones que la censura deja pasar porque se hallan a suficiente distancia de las objetadas, no obstante lo cual son retoños de estas ... Todos estos medios de desplazamiento intervienen también como técnicas del chiste, pero cuando ello sucede las más de las veces respetan los límites trazados a su empleo en el pensar consciente; además, pueden estar por completo ausentes, aunque el chiste deba tramitar regularmente una tarea de inhibición. Comprenderemos que los desplazamientos sean así relegados en el trabajo del chiste si recordamos que todo chiste dispone de otra técnica con la cual defenderse de la inhibición, y que incluso no hemos hallado nada más característico de él que, justamente, esa técnica: el chiste no crea compromisos como el sueño, no esquiva la inhibición, sino que se empeña en conservar intacto el juego con la palabra o con el disparate, pero limita su elección a casos en que ese juego o ese disparate puedan parecer al mismo tiempo admisibles (chance) o provistos de sentido (chiste), merced a la polisemia de las palabras y la diversidad de las relaciones entre lo pensado. Nada separa mejor al chiste de todas las otras formaciones psíquicas que esa su bilateralidad y duplicidad (1979: 164-165).

Freud destaca aquí la característica estructural que propiamente define al humor verbal: su *duplicidad*. Muy diversos autores han llegado, antes y después de Freud, a la misma conclusión, aunque con nombre diverso. Entre nosotros Sastre (2002) ha destacado la costumbre griega de tratar un tema por tres veces en clave trágica y una vez en clave cómica (el *Anfitrión* conoció tres versiones “serias” debidas respectivamente a Esquilo, a Sófocles y a Eurípides, antes de la versión paródica de Plauto). Sastre (2002), que comenta los trabajos de Bajtin, llama a esta característica *biserialidad*:

Las parodias son ‘métodos de ridiculización de la palabra directa’, y forman parte del ‘riquísimo y variadísimo mundo de la creación paródico-travestista del pasado ... cuyo peso específico en la creación verbal mundial es sumamente grande’. Así lo creo: gran parte de la comicidad que hay en nuestras obras, a veces explícitamente, otras implícita y secretamente, es paródica: hacen reír porque recuerdan el modelo parodiado. Su ‘biserialidad’ está clara: la obra y su parodia son los dos planos que convergen y hacen estallar, en su convergencia, la comicidad (2002: 89).

Querría destacar esta idea de la *biserialidad* o *dualidad* de lo cómico, mas sin reducirla al contraste entre dos mundos. En mi opinión, se trata de una condición necesaria, pero todavía no suficiente. Es evidente que la conciencia del espectador que asiste a una parodia percibe un contraste entre el imitador y el imitado y ello le hace reír, tanto si se trata de la imitación de unos gestos como de la de una manera de hablar. Con todo, la fusión de dos mundos o, si se quiere, de dos planos, no es privativa del humor. En realidad, los tropos literarios y no literarios tienen precisamente este fundamento. Sabemos desde Aristóteles que la metáfora se basa en una comparación de dos conceptos. La lingüística cognitiva moderna ha perfilado esta idea destacando que realmente lo que hay es una proyección (*mapping*) de conceptos de un determinado dominio origen sobre otro dominio diferente, el dominio meta. Generalmente, el dominio de partida es más accesible que el de llegada, lo cual confiere a la fusión de ambos (*bleaching*) un inconfundible placer intelectual (Sweetser, 1990). Así cuando usamos la expresión matar el hambre estamos transfiriendo la idea de *matar* desde el dominio de los seres vivos (matar a un animal) hasta el de los procesos fisiológicos, como si el hambre fuese un ser vivo y no una sensación. Pero –y esta es la cuestión principal– ¿qué tiene de cómica la expresión *matar el hambre*? Obviamente nada. En los juegos de palabras que provocan la risa, esto es, en los que no son meramente ingeniosos, sino también humorísticos, hay metáfora y algo más. Y, sin embargo, las demás características se mantienen bastante bien en el humor.

Considérese el mecanismo cognitivo de índole metafórica que subyace a los siguientes chistes:

Estaban volando un político, un cantante, un hippie y un cura en un avión que de repente empieza a caer en picado. La azafata les dice que solo hay tres paracaídas para el pasaje y que deben elegir. El político se abalanza sobre uno de ellos y se arroja al vacío diciendo: –el pueblo me necesita. A continuación, el cantante toma otro y se arroja también al grito de: –mis fans no pueden vivir sin mí. Entonces el cura va a tomar el tercer paracaídas, pero ve que hay dos y le dice al hippie: –¡milagro! A lo que este le responde: nada de eso, uno de ellos confundió mi mochila con un paracaídas.

Como se puede ver, hay toda una radiografía de los personajes encumbrados en la sociedad actual (los políticos y los héroes mediáticos), a los que se caracteriza como egoístas junto con el cura, que es un representante de la antigua clase dominante. Sin embargo, lo decisivo es el contraste entre la mochila y el paracaídas: es el uso de la mochila como paracaídas (proyección de un dominio sobre otro y fusión subsiguiente), lo que desencadena la metáfora. Adviértase que es más común que un bulto de tela y cintas sea

una mochila que un paracaídas. Pero, con todo ello, sigue sin resolverse la cuestión capital: ¿por qué resulta gracioso este relato?

Otro ejemplo:

- ¿Cuánto es 7 por 2?
- 14
- Y 2 por 1.
- Una oferta

Aquí la comicidad resulta simplemente de la transferencia desde el dominio de las matemáticas y de la tabla de multiplicar, en que se hace la pregunta, hasta el dominio comercial de la publicidad, el cual incluye el anterior (puesto que la oferta supone, efectivamente, la entrega de dos artículos por el precio de uno), en que se inscribe la respuesta.

Y un tercero:

- ¿En qué se parece un pato cojo a un pato viudo?
- En que los dos se quedaron sin pata

Como se puede ver, el juego de palabras se basa en la homonimia de pata, término que remite a la extremidad del pato (pato cojo) o al femenino de pato (pato viudo), aunque, curiosamente, parece que ambos términos remiten a la misma onomatopeya. Es evidente que el oyente no espera que estos dos dominios se confundan en uno, está preparado para asumir las extensiones polisémicas, que son una fuente habitual de metáforas, pero no las homonímicas.

Un último ejemplo:

Había una vez un hombre tan gordo que, cuando se caía de la cama, lo hacía por ambos lados a la vez.

Es un caso típico de humor del absurdo: una persona no puede caerse simultáneamente por los dos lados de la cama, pero la extrema gordura del protagonista hace que se derrame, es decir, lo trata como una especie de pella de grasa. También aquí tenemos dos dominios, el de la grasa compacta y limitada por la piel y el de la grasa fluida sin limitar, así como la transferencia del uno al otro; además, el primero es el más común tratándose de seres vivos.

No obstante, estos ejemplos muestran que, a pesar de lo fácil que resulta describir cuál es el mecanismo dual o biserial que subyace a una muestra de humor verbal, seguimos sin captar la esencia de su comicidad. Porque cuando Góngora empieza la *Soledad primera* con estos versos:

*Era del año la estación florida  
 en que el mentido robador de Europa  
 –media luna las armas de su frente  
 y el Sol todos los rayos de su pelo–,  
 luciente honor del cielo,  
 en campos de zafiro pace estrellas*

el lector tendrá mayor o menor dificultad para interpretar el pasaje, pero de lo que no hay duda es de que la alusión a Júpiter se hace transfiriendo una descripción de un toro aparentemente real hasta el dominio de la astrología (a la constelación de Tauro, que se ve en primavera). El problema es que estos versos no tienen nada de gracioso, y los chistes de arriba sí.

Una primera vía para comprender la diferencia entre ambos tipos de contraste fue la emprendida por Bergson, quien en su célebre tratado sobre la risa cifra el desencadenante de la misma en los procesos automáticos que subyacen a la repetición:

Lo cómico es ese aspecto de la persona que la hace semejar a una cosa, ese aspecto de los acontecimientos humanos que por su especial rigidez imita el mecanismo puro y simple, el automatismo; en suma, el movimiento carente de vida ... Lo cual viene a decirnos que la comicidad del lenguaje debe corresponder punto por punto a la comicidad de las acciones y de las situaciones, y que, si cabe expresarse así, sólo es su proyección en el plano de las frases ... Dejarse llevar, por un efecto de rigidez o de velocidad adquirida, a decir lo que no se quería o a hacer lo que no se quería hacer es, como sabemos, una de las principales fuentes de lo cómico. Por ello es por lo que la distracción resulta esencialmente risible. Por ello también nos reímos de lo que puede haber de rígido, de fijo y de mecánico en los gestos, en las actitudes e incluso en los rasgos de la fisonomía ¿Se observa también en el lenguaje ese género de rigidez? Sin duda que sí pues hay fórmulas ya hechas y frases estereotipadas. Un personaje que se expresara siempre en ese estilo resultaría invariablemente cómico. Mas para que una frase aislada resulte cómica por sí misma, independientemente del que la pronuncia, no basta que sea una frase ya hecha; es necesario además que lleve en sí un signo por el que reconozcamos, sin posible vacilación, que ha sido pronunciada de un modo automático. Y esto sólo puede suceder cuando la frase encierra un absurdo evidente, bien sea un burdo error o bien, sobre todo, una contradicción de los términos (1973: 77 y 95).

No hay duda de que este libro, que ha llegado a ser una referencia inexcusable sobre el tema, aclara el fundamento de muchos procesos de formación humorística. Manifestaciones del automatismo son, según Bergson, la repetición (de palabras o de situaciones), la inversión y la interferencia de dos series independientes en una misma situación. El



problema, obviamente, es que estos procedimientos son, en un sentido más amplio, figuras del discurso. Como es sabido, la antigua Retórica distinguía figuras *per adiectio* (repetición), *per transmutatio* (inversión) y *per immutatio* (interferencia). Ejemplo del primer procedimiento sería la epanadiplosis (el verso de Ercilla: *Amores me dieron corona de amores*); ejemplo del segundo, el quiasmo (el verso de Rubén Darío: *Como en un vaso vierto mis dolores / de lejanos recuerdos y desgracias funestas*); del tercero, en fin, cualquier tropo, por ejemplo la metonimia (el verso de Quevedo: *En el hoy y mañana y ayer, junto / pañales y mortaja*).

¿Cómo se vuelven cómicos estos recursos retóricos tan generales? Bergson lo razona así:

Hemos pasado revista a muchas especies de comicidad; no hay ni una sola que no pueda aguzarse en rasgo de ingenio ... Tomad la frase [ingeniosa], condensadla primeramente en escena representada, y luego buscad la categoría cómica a la que pertenecería dicha escena. Reduciréis la frase ingeniosa a sus elementos más simples y tendréis la explicación completa (1973: 92).

Así, dice Bergson, la frase ingeniosa contenida en una carta de Madame de Sevigné a su hija —me duele vuestro pecho— es similar a una célebre escena de la comedia *El amor médico* de Molière en la que el falso doctor Clitandro, cuyos servicios han sido requeridos para cuidar a la hija de Sganarelle, le toma el pulso a este último y diagnostica la enfermedad de la hija basándose en la auscultación del padre. Pero esta explicación nos parece más que discutible. ¿Por qué habría de volverse humorística una frase que en sí misma no lo es? Si la frase contuviese en germen el humor del texto más amplio, deberíamos ser capaces de detectarlo; si, por el contrario, dicho humor pertenece a los elementos añadidos en el proceso de amplificación, es a estos a quienes deberíamos imputar la paternidad de lo cómico.

Creo que ha llegado la hora de plantearnos las razones de la especificidad humana de lo cómico y del humor. Los animales ni hablan ni ríen y es muy posible que el *homo ridens* sea una manifestación del *homo loquens*. Pero adviértase que en el caso del humor hay una contradicción. Por un lado, se basa en la dualidad, igual que las figuras retóricas, aunque no se reduce a ellas; por otro lado, se basa en ciertos automatismos ligados a la fruición infantil, igual que los recursos retóricos, pero nuevamente sin confundirse con ellos. ¿Cuál puede ser, pues, el fundamento de su especificidad? La propuesta que me gustaría brindar a la consideración del lector es doble:

- 1) La dualidad, la biserialidad, el contraste que subyace tanto a las figuras retóricas como a los recursos humorísticos es el que existe entre un

signo lingüístico, de mayor o menor extensión, y su conciencia metalingüística correlativa,

- 2) El automatismo deriva del hecho de que, en el humor, dicho contraste se almacena en el sistema subcortical del cerebro, mientras que las redundancias de las figuras retóricas son de índole cortical.

Una idea que vengo manteniendo y perfilando desde los inicios de mi actividad profesional es que el lenguaje siempre va asociado a la conciencia metalingüística, la cual lo acompaña como una sombra (López García 1980). Últimamente, he desarrollado los fundamentos neurológicos de dicha propiedad (López García 2007). En esto se diferencia de los sistemas de comunicación animales, los cuales, con independencia de su pobreza cuantitativa, no manejan nunca símbolos sino señales, es decir, no saben lo que están usando. Y es que no en vano somos el *homo sapiens sapiens*, el ser humano que sabe que sabe y que, por lo mismo, dice lo que sabe sabiéndolo decir. Esta característica explica la dualidad, tanto de los procedimientos retóricos como de los recursos humorísticos. No basta con destacar que a unos y a otros subyace un contraste. Dos signos cualesquiera que se sucedan en la cadena contrastan entre sí y no por ello hay literatura o humor. Lo que define a estas es, como ya señaló Jakobson (1963), la *sinagmatización* de lo *paradigmático*, es decir, que los elementos que contrastan en la secuencia pertenecen a un mismo paradigma de manera que uno viene a ser la conciencia metalingüística del otro. Por ejemplo, el siguiente chiste:

¿Cómo se dice náufrago en chino?  
-Chin-chu-lan-cha

se basa en la convención de que el chino tiene muchos fonemas chicheantes (lo son zh, ch, sh, j, q, x), lo cual lleva a convertir la frase sin su lancha del español (y por ello, *náufrago*), que ya tiene un sonido [ch], en una versión con tres de ellos. Evidentemente no es chino –lo sabemos–, pero recuerda al chino, no solo por las [ch], sino también porque se pronuncia silabeando como si cada sílaba fuese una palabra, igual que en chino. Lo que se ha hecho es contrastar una secuencia del español, *náufrago*, con su supuesta traducción al chino, que en realidad es una perífrasis pronunciada a la chinesca. Algo parecido ocurre en el conocido romance que empieza:

Abenamar, Abenamar  
Moro de la morería...

donde *moro* y *morería*, pertenecientes al mismo paradigma derivativo (lo cual constituye una característica metalingüística) contrastan en la cadena,

y también lo hacen *Abenamar 1* y *Abenamar 2*, dos términos que, como nombre y apellido, deberían ser diferentes.

Lo decisivo, sin embargo, es que el contraste del chiste resulta cómico, el del romance no lo es. Y la razón estriba en su automatismo neurológico. Los actos repetitivos e involuntarios son gobernados desde el sistema límbico subcortical, mientras que los actos conscientes se asientan neurológicamente en la corteza prefrontal. Esto es así también para los actos verbales: los soniquetes, como el tarareo de las canciones o las respuestas rituales (al saludo, a las preguntas de la tabla de multiplicar, los *ora pro nobis* de las letanías) son subcorticales, mientras que las redundancias estilísticas como la rima o la anáfora son corticales y responden a un esfuerzo mental. Como destaca Bergson, el placer derivado del chiste tiene mucho que ver con los automatismos infantiles y conlleva siempre una descarga de energía psíquica de la misma naturaleza que la que liberamos haciendo gimnasia. En cambio, el placer de la literatura es un placer derivado de la inteligencia, un placer consciente. Ello no obsta para que ambos placeres sean compatibles, para que existan grandes autores que se mueven en el campo de la comedia y de la literatura humorística, precisamente porque los recursos técnicos son los mismos —el contraste de un signo y de su conciencia metalingüística— y la diferente ubicación de las sinapsis que los materializan se resuelve con un contacto neurológico superior. Tal vez por eso las grandes obras literarias, las verdaderamente grandes como las de Cervantes, Shakespeare o Goethe, no pueden evitar ser serias y festivas al mismo tiempo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACEVEDO, EVARISTO. 1966. *Teoría e interpretación del humor español*. Madrid: Editora Nacional.
- BAJTIN, MIJAIL. 1987. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. El contexto de François Rabelais. Buenos Aires: Alianza.
- BEINHAUER, WERNER. 1973. *El humorismo en el español hablado*. Improvisadas creaciones espontáneas. Madrid: Gredos.
- BERGSON, HENRI. 1973. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Espasa.
- BREMMER, JAN Y HERMAN ROODENBURG. 1997. *A Cultural History of Humour*, Cambridge: Polity Press.
- CASARES, JULIO. 1961. El humorismo y otros ensayos. En *Obras completas*, tomo 6, Madrid: Espasa.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, WENCESLAO. 1947. El humor en la literatura española. En *Obras completas*, tomo V, pp. 996-1004. Madrid: Espasa.
- FREUD, SIGMUND. 1979. El chiste y su relación con lo inconsciente. En *Obras completas*, tomo 8, Buenos Aires: Amorrortu.
- GARASA, DELFIN LEOCADIO. 1950. En torno a lo cómico y el juego de palabras. *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 19: 219-236.
- GARCÍA DE DIEGO, VICENTE. 1973. La afectividad como humor. En *Lecciones de lingüística española*, pp. 38-41. Madrid: Gredos.
- GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN. 1970. *Du sens. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil.
- HEMPEL, WIDO. 1960. Über spanisch 'humor'. *Romanische Forschungen* 72: 322-369.
- JAKOBSON, ROMAN. 1963. Linguistique et poétique. En *Essais de linguistique générale*. Paris: Seuil.
- LAMÍQUIZ, VIDAL. 1969. Algunos aspectos semánticos a través del chiste. *Boletín de Filología Española* 30: 27-36.
- LÓPEZ GARCÍA, ÁNGEL. 1980. *Para una gramática liminar*. Madrid: Cátedra.
- . 2007. *The Neural Basis of Language*. München: Lincom.
- MONTES, JOSÉ JOAQUÍN. 1969. Semántica y humorismo. *Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 24: 169-177.
- NÚÑEZ, RAFAEL. 1984. Semiótica del mensaje humorístico. En Miguel Ángel Garrido (ed.). *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, tomo I, 269-275. Madrid: CSIC.

- POLO, JOSÉ. 1972. *Lenguaje, gente, humor... Materiales para una antología semántica española*. Madrid: Paraninfo.
- SANCHO, MIRIAM. 2000. El humor en la clase de español. *Cuadernos Cervantes de la lengua española* 26-VI: 8-10.
- SASTRE, ALFONSO. 2002. *Ensayo general sobre lo cómico*. Hondarribia: Hiru.
- SENABRE, RICARDO. 1966. Creación y deformación en la lengua de Arniches. *Segismundo* II-2: 247-277.
- SWEETSER, EWE. 1990. *From Etymology to Pragmatics: Metaphorical and Cultural Aspects of Semantic Structure*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TORRES, M<sup>a</sup> ÁNGELES. 1996. *Estudio pragmático del nivel lúdico en el lenguaje. Problemas de adquisición en el español como lengua extranjera, Tesis doctoral microfilmada*, Cádiz: Universidad de Cádiz.
- . 1999. *Estudio pragmático del humor verbal*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- VIGARA TAUSTE, ANA MARÍA. 1994. *El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis*. Madrid: Ediciones Libertarias.