

Grado universitario en Estudios Hispánicos

CIESE-Comillas - UC

Año académico 2023-2024

LA POLIFONÍA COMO RECURSO HUMORÍSTICO EN EL GÉNERO DISCURSIVO DEL MONÓLOGO. UNA APROXIMACIÓN A TRAVÉS DE LOS MONÓLOGOS DE DANI ROVIRA

Trabajo realizado por: Andrea Torre Morante

Dirigido por: Inmaculada Martínez Martínez

ÍNDICE

1. Introducción	5
2. Marco teórico	6
2.1. El humor verbal	6
2.1.1. Antecedentes de la Teoría General del Humor Verbal	9
2.1.1.1. Modelo de la isotopía-disyunción de Greimas	10
2.1.1.2. Teoría de la incongruencia-resolución de Suls	12
2.1.1.3. Teoría Semántica del Humor Basada en Guiones de Raskin	12
2.1.2. Teoría General del Humor Verbal	13
2.1.3. Revisión de la TGHV de Ruiz Gurillo	15
2.2. La polifonía pragmático-discursiva	17
2.2.1. Polifonía e intertextualidad de Bajtín	18
2.2.2. Teoría de la polifonía de Ducrot	20
2.3. La polifonía en el humor	21
2.4. El monólogo humorístico como género discursivo	24
3. Metodología de trabajo	27
4. Análisis del corpus	31
4.1. Análisis cualitativo y cuantitativo de las muestras	32
4.1.1. Polifonía sin variación prosódica	32
4.1.2. Polifonía con variación prosódica	33
4.1.3. Polifonía con variación dialectal	38
4.1.4. Polifonía con referencias culturales	41
4.2. Resultados y discusión	48
5. Conclusiones	52
6. Bibliografía y webgrafía	55
7. Anexos	59

AGRADECIMIENTOS

Deseo dar las gracias a todas aquellas personas que han escuchado mi voz cuando hablaba sobre otras voces. Ahí reside la magia de las lenguas: en escuchar, crear y reproducir nuestra propia voz y las ajenas. Su estudio cada vez me enseña más que todas merecen ser escuchadas, porque todas tienen una tierna historia detrás. Por ello, doy gracias a estas voces, que muchas veces han callado para escuchar la mía:

Gracias, mamá.

Gracias, Inma.

Gracias, Lucía.

Gracias, Mery, Celia, Paloma y Lucía.

Muļumesc, David.

Ευχαριστώ πολύ, θεοί και θεές.

Resumen:

La polifonía es un recurso muy explotado en los monólogos humorísticos. En este trabajo, para dar cuenta del uso tan diverso de la polifonía, se analiza su presencia en 45 fragmentos de 7 monólogos del actor español Dani Rovira desde dos perspectivas: la prosódica y la pragmático-contextual. Se atiende primero a las variaciones de voz del actor y, luego, a las referencias culturales. El diseño metodológico es mixto: cualitativo, porque se describen y clasifican los comportamientos y apariciones de todos los tipos de polifonía encontrados, y cuantitativo, por cuanto se enumeran y comparan las veces que aparece cada tipología. Una de las hipótesis planteadas es que los fragmentos con cambios prosódicos son más abundantes que los que no los contienen, lo cual es verificado por los resultados. Asimismo, se confirma que las referencias son un recurso altamente explotado; se han encontrado hasta 46 ejemplos de referencias en 25 de los 45 fragmentos. El trabajo contribuye al campo del humor verbal, de la polifonía y de los conocimientos compartidos que entran en juego en la comunicación humorística.

Palabras clave: polifonía, humor, intertextualidad, prosodia, referencias culturales

Abstract:

Polyphony is a humorous agent widely exploited in humorous monologues. In this project, to account for the diverse use of polyphony, its presence is analyzed in 45 fragments of 7 monologues by the Spanish actor Dani Rovira from two perspectives: the prosodic one and the pragmatic-contextual one. First, we pay attention to the actor's voice variations, and then, to the cultural references. The methodological design is mixed: qualitative, because the behavior and appearances of all the types of polyphony found are described and classified, and quantitative, because the times each typology appears are listed and compared. One of the raised hypotheses is that fragments with prosodic changes are more abundant than those that do not contain them, which is verified by the results. Likewise, it is confirmed that references are a highly exploited resource; up to 46 examples of references have been found in 25 of the 45 fragments. This work contributes to the field of verbal humor, polyphony and the shared knowledge that comes into play in humorous communication.

Keywords: polyphony, humor, intertextuality, prosody, cultural references

«La verdad no nace ni se encuentra en la cabeza de un solo hombre, sino que se origina *entre los hombres* que la buscan conjuntamente. – M. M. Bajtín» (Iparraguirre, 1988).

1. Introducción

Bajo esta premisa de creación conjunta del conocimiento, el presente estudio pretende arrojar luz sobre la poco estudiada relación entre la inserción de voces ajenas en el discurso (polifonía) y el humor en el género discursivo de los monólogos. Se han estudiado rigurosamente los indicadores y las marcas de humor en español (Ruiz Gurillo, 2014), así como otros rasgos del humor en este particular género humorístico (Alvarado Ortega, 2020, 2023; Castellón, 2008; Méndez García de Paredes, 2006; Ruiz Gurillo, 2012, 2013, 2014; Ruiz Gurillo y Linares Bernabéu, 2018; Yus Ramos, 2004). No obstante, la polifonía ha sido escasamente mencionada y tenida en cuenta en el humor (existen excepciones, como en Linares Bernabéu, 2020), a pesar de que se halla inmersa en la mayoría de actos comunicativos. Por ello, este estudio pone de relieve su importancia y su actuación como agente humorístico explotado en el monólogo de comedia, ya que la conexión entre polifonía y humor es evidente y se pretende descubrir el comportamiento de la primera en el segundo. Este trabajo, además, considera que el monólogo, por su narratividad ingente, es el género más adecuado para analizar el discurso referido y sus efectos humorísticos.

Por todo esto, el objetivo general doble es: demostrar que la polifonía es un recurso humorístico recurrente en los monólogos humorísticos analizados en el trabajo y analizar los distintos comportamientos de la polifonía en los fragmentos seleccionados. En consecuencia, se ahondará en los siguientes objetivos específicos: clasificar cada enunciado polifónico según sus características prosódicas, por un lado, y pragmáticas, por otro; determinar cualitativa y cuantitativamente la aparición de cada tipo de polifonía y su relación; y comprobar a través de este doble análisis si la prosodia y las referencias culturales son recursos polifónicos para crear humor.

Para ello, se lleva a cabo un proceso metodológico tanto cuantitativo como cualitativo; la investigación es descriptiva y exploratoria, por cuanto parte de unas preguntas de investigación que pretende analizar y desea generar nuevas propuestas para el campo del humor y la polifonía. Las preguntas de investigación son las siguientes:

- 1- ¿Superan en número los fragmentos polifónicos que contienen prosodia a los que no la contienen?

- 2- ¿Las referencias culturales son un tipo de polifonía?
- 3- ¿Las referencias culturales tienen relación con la prosodia?
- 4- ¿Las referencias culturales aparecen con la misma asiduidad que la polifonía en estilo directo?

Todas estas preguntas se han agrupado en tres hipótesis sólidas, que se abordan en el apartado metodológico. Por su lado, los análisis empíricos en los que se basa el trabajo son pragmáticos, puesto que el humor depende de la mayoría de los componentes extralingüísticos: situación, conocimiento compartido, relación interpersonal, intención (Català Pérez, 2001, p. 131). Así, por una parte, se realizará un análisis desde una perspectiva prosódica; se tendrá en cuenta si los fragmentos polifónicos se introducen con variaciones prosódicas o no y se clasificarán en: polifonía sin variación prosódica, con variación prosódica y con variación dialectal. Por otra, desde una perspectiva pragmático-contextual, se atenderá a un caso especial de polifonía: las referencias culturales. Estas, insertas en chistes intertextuales, aluden siempre a otra voz, a un conocimiento compartido tanto por el humorista como por el público. Por último, se analizará la relación de la polifonía canónica (en estilo directo) con las referencias culturales, halladas dentro del estilo directo o cerca de este.

Lo que podrá encontrarse en el interior del trabajo será, primeramente, un marco teórico (§ 2) compuesto por cuatro grandes apartados: el humor verbal (se profundiza en su caracterización y en los antecedentes de la Teoría General del Humor Verbal, así como en algunas críticas y revisiones), la polifonía pragmático-discursiva (se desgranar los conceptos de intertextualidad de Mijaíl Bajtín, 1975, y la teoría polifónica de la enunciación de Oswald Ducrot, 1986), la polifonía en el humor y el monólogo humorístico como género discursivo. Tras estos apartados, se explica la metodología de trabajo y se caracteriza el corpus (§ 3), incluyendo la justificación de su elección. Seguidamente, se lleva a cabo un análisis tanto cuantitativo como cualitativo de las dos clasificaciones mencionadas de los diversos fragmentos polifónicos (§ 4). Para terminar, se aportan los resultados y las conclusiones (§ 5), la bibliografía consultada (§ 6) y los anexos de los fragmentos (§ 7).

2. Marco teórico

2.1. El humor verbal

Para entender el humor verbal conviene comenzar definiéndolo. El término «humor» se originó en la Antigua Grecia con la teoría de los humores del médico

Hipócrates y, dentro de los subgéneros del teatro, Aristóteles lo ligó a la comedia. Tanto él como Platón lo calificaron como la exageración de los vicios y la ridiculización de los defectos ajenos. Más tarde, los romanos y retóricos renacentistas aplicaron sus mismas reflexiones para identificar las funciones del humor y sus adecuaciones en campos como la oratoria y la lingüística (Hidalgo Downing e Iglesias Recuero, 2009, p. 424). A lo largo de la historia, se ha considerado el humor como la manifestación de realidades distorsionadas de manera intencionada para criticar o, como mínimo, transgredir, burlarse, subvertir; por ello, se toma una actitud disociativa, para alejarse de lo que se comenta y hacer burla de ello (Hidalgo Downing e Iglesias Recuero, 2009, p. 425).

Son múltiples los autores que han intentado encorsetarlo en una sola parcela. De hecho, Salvatore Attardo admite que es hartó complicado definirlo y mucho más crear subdivisiones internas sobre él. Por ello, optó por una lectura más amplia y definió el humor como lo que cada grupo social define como tal (Attardo, 1994, p. 9). Asimismo, Llera afirma que, estudiando el humor de manera diacrónica, se observa que es difícil aportar una sola definición, puesto que ha evolucionado a lo largo de los siglos. Es, además, muy complejo dominar una «imagen que es de por sí mutable y anamórfica» (Llera, 2004, p. 528). Desde un punto de vista genérico, Méndez (2006) y Casares (2002) postulan que el humor es una actitud que consiste en no tomarse las cosas en serio, que frivoliza las circunstancias de los individuos y juega con el asunto tratado para degradarlo de manera humorística. El humor pone en tela de juicio normas sociales, convencionalismos, estereotipos, mentalidades, valores culturales, y, con ello, se llegan a transgredir incluso normas lingüísticas. Además, el humor aparece en sociedades con cierta madurez intelectual, pues los elementos implicados son, además de esta, la crítica, lo lúdico, lo social... Por tanto, «el humorismo nace en una fase cultural avanzada» y «exige cierto clima político y moral» (Casares, 2002, p. 172).

Respecto a definiciones más cercanas a la pragmática y la lingüística, hallamos la de Torres Sánchez:

El humor verbal es un fenómeno pragmático, que refleja en la comunicación una actitud humorística del emisor. Mediante diferentes tipos de recursos lingüísticos se pone de manifiesto al oyente esta intención humorística, que debe ser interpretada en función del principio de pertinencia, mediante la selección del contexto adecuado por el receptor. (Torres Sánchez, 1999, p. 104).

Como se aprecia, nos encontramos ante una autora afiliada a la relación entre el humor y el Principio de Relevancia o Pertinencia de Sperber y Wilson (1986). Apoya la innegable naturaleza pragmática del humor, que cuenta tanto con rasgos lingüísticos como extralingüísticos. Asimismo, para Attardo el humor es pragmático y semántico, pues funciona por activación de inferencias cognitivas y supone la violación de los principios conversacionales de Grice (1975). Además, los dos sentidos opuestos de una palabra aparecen explícitos en el texto y mantienen una relación de significado (Ruiz Gurillo, 2012, p. 133). También se basa en un procedimiento pragmático de contraste o de negación indirecta (Ruiz Gurillo, 2012, p. 132), puesto que adopta una actitud disociativa con el mensaje emitido. Esto implica que aparezcan ecos de otras opiniones que se niegan, ridiculizan o imitan; la mención ecoica de Sperber y Wilson no es exclusiva de la ironía, pues, como se verá, también aparece en el humor (Torres Sánchez, 1999, p. 100). De hecho, en el presente estudio, los datos revelarán que así es, puesto que se parametrizan los comportamientos humorísticos relacionados con las menciones ecoicas y con las referencias culturales, que son un tipo de mención. Lo interesante es que los textos ecoizados son conocidos por todos los hablantes. Si estos no conocieran la fuente del eco, el humor sería inviable, porque no lo entenderían; de ahí su naturaleza intelectual. Por ende, el contexto y el conocimiento compartido entre hablantes son fuentes inagotables de información para entender el humor.

Por último, es interesante apuntar algunos rasgos de su funcionamiento. Desde la psicología de lo cómico y el estudio de los procesos cognitivos, se explica que, dadas dos premisas, el receptor trata de obtener una conclusión. No obstante, lo que hace el humorista es cambiar bruscamente el rumbo del discurso e introducir otra deducción inesperada. El receptor, al percatarse de la burla, comienza a procesar bajo el Principio de Inversión (Rodríguez Rosique, 2005), que explica fenómenos que violan los principios de Grice y cuyo procedimiento es a la inversa. En el humor, la incongruencia provoca sorpresa y, tras diversos procesos cognitivos, se llega a una conclusión totalmente distinta a la esperada (se rompen las expectativas), y la resolución no es otra que la risa. La expectativa es tan distinta a la respuesta humorística que no es posible responder de otra manera que no sea riendo. Como dijo Milner (1972, p. 16), «within a single situation, and a single linguistic context, two universes collide, and it is this collision that makes many forms of humor possible».¹

¹ «En una sola situación, y en un solo contexto lingüístico, dos universos chocan, y es esta colisión la que hace posibles diversas formas de humor».

2.1.1. Antecedentes de la Teoría General del Humor Verbal

La Teoría General del Humor Verbal (TGHV), propuesta por Salvatore Attardo y su maestro Victor Raskin constituye el mayor sistema unificado de características y funcionamientos sobre el humor y los chistes, género humorístico por antonomasia. Supuso un enorme avance en el escasamente estudiado campo del humor, al poner de relieve la importancia social y pragmática de la risa. Estudió los procesos cognitivos que ayudan a entender el humor y dio relevancia a algo tan cotidiano como el reír.

Antes de abordarla en su plenitud, es pertinente acercarse a sus antecedentes para comprender tanto la TGHV como los fundamentos de este trabajo. El humor, tal y como hemos hecho constar líneas más arriba, se ha tenido en cuenta desde la Antigüedad. Así pues, en adelante, se aportará información sobre tres teorías clásicas para, a continuación, atender a otros desarrollos posteriores que marcaron a la TGHV: isotopía-disyunción, incongruencia-resolución y la Teoría Semántica del Humor basada en Guiones. Las denominadas clásicas son: la de la superioridad, la de la descarga y la de la incongruencia.

La teoría de la superioridad se basa en el sentimiento de superioridad del hombre hacia el hombre y hacia uno mismo (Torres Sánchez, 1999, p. 10). Sus premisas se remontan a diversos pensadores griegos, imbuidos por su sociedad reflexiva y artística, donde el teatro trágico y cómico denunciaba los vicios y las absurdidades de los humanos. Esta teoría se consolidó a manos de Hobbes en el siglo XVII; más adelante, Bergson (1900) la estudió, deseoso de poder compendiar los saberes acerca de lo cómico para explicar su funcionamiento y origen. Propuso el carácter social de la risa, pues es una reacción que se desea compartir con otros, creando complicidad (Torres Sánchez, 1999, p. 10). En definitiva, la superioridad fundamenta la burla: la soberbia de sabernos mejores que los demás nos permite jactarnos, precisamente, de su supuesta inferioridad.

La teoría de la descarga, por su lado, se apoya en la psicología, con Sigmund Freud y Herbert Spencer como principales autores. Estos interpretan el humor como el efecto de una descarga de exceso de energía física. Para Freud (1905, en Torres Sánchez, 1999, p. 14), ha de descargarse la energía sobrante, acumulada por la represión de sentimientos y pensamientos sexuales; es harto conocido que el humor admite cualquier temática, no existe nada prohibido y la persona se puede desinhibir a través de él. Spencer, por su parte, planteó que las emociones son formas físicas de energía y que la

función de los movimientos que acompañan la risa es descargar la energía nerviosa innecesaria (Torres Sánchez, 1999, p. 11).

Por último, la teoría de la incongruencia la abordaron los filósofos Immanuel Kant y Søren Kierkegaard, así como Schopenhauer, Baudelaire, Bergson y Freud. Para ellos, el humor se basa en descubrir una realidad que resulta incongruente con lo que se esperaba. Se juega con las expectativas del interlocutor, que se rompen en la última parte del chiste. Diversos autores postulan que la incongruencia crea el humor; sin embargo, otros ponen el foco del origen del humor en otros aspectos, como los interlocutores. Perlmutter afirma que es responsabilidad del oyente inferir correctamente la intención real del hablante para comprenderlo (Ruiz Gurillo, 2012, p. 17). Según Kant, la ruptura de expectativas es lo que provoca la risa, el choque de mundos que mencionaba Milner:

... el sentido del enunciado humorístico entra en contraste con el conjunto de supuestos contextuales accesibles, en un primer momento, al interlocutor. Esa inadecuación contextual obliga al oyente a inferir una intención lúdica en el hablante para haber emitido tal enunciado persiguiendo una pertinencia óptima del mismo. La aparente incongruencia inicial, que ahora resulta interpretada adecuadamente, es la base de la hilaridad y el efecto lúdico en ambos interlocutores. (Kant en Torres Sánchez, 1999, p. 16).

En general, el humor, como comenta Torres Sánchez, «halla su fuerza en lo inesperado, el pronóstico erróneo, el equívoco» (1999, p. 12), la expectativa truncada y revirada hacia un mensaje totalmente contrario, absurdo, confuso, censurable o no según el caso. Es, como decía Bergson, «un juego, subordinado como todos los juegos, a un convenio previamente aceptado» por todos los participantes de la comunicación (Bergson, 1900, p. 88 en Torres Sánchez, 1999, p. 12). Por ello, es social, intelectual, lúdico, burlesco, ecoico y, por tanto, polifónico.

2.1.1.1. Modelo de la isotopía-disyunción de Greimas

Algirdas Julius Greimas, lingüista estructuralista franco-lituano, propuso en los años sesenta el modelo lingüístico de la isotopía-disyunción. En un primer momento, sirvió para explicar las diferentes características de las palabras, creando los términos de sema, lexema, clasema, etc. (Attardo, 1994, p. 65). La isotopía se incluye en los textos, que de por sí tienen un significado, como herramienta para desambiguar el mensaje. Por tanto, ayudan a eliminar la naturaleza polisémica del texto (Attardo, 1994, p. 69).

Greimas aplicó esta teoría al funcionamiento de los chistes, que es lo que atañe a este trabajo. Las isotopías son conjuntos redundantes de categorías semánticas que propician una lectura uniforme de la narración; explican el significado global más allá de la oración dentro de un texto (Torres Sánchez, 1999, pp. 31-32). Aplicado al humor, propuso que algunos chistes funcionan cambiando isotopías y estableció dos fases imprescindibles en su desarrollo: la narración de la primera isotopía y el diálogo, que la rompe (Torres Sánchez, 1999, p. 35). La primera fase establece la primera isotopía, la interpretación semántica del texto; la segunda rompe la primera isotopía por oposición, al añadir otra. Esta colisión se produce a través de un término, el conector, que une las isotopías y las opone. Estos conectores pueden ser semánticos, como los procesos de la paronimia, los juegos de palabras, la homonimia, etc. (Attardo, 1994, p. 63), pero también fonológicos, por similitud fonética (Torres Sánchez, 1999, p. 35). Asimismo, se incluyeron los disyuntores, que provocan cambios en el sentido construido en la primera isotopía (Torres Sánchez, 1999, p. 36). Es evidente que la teoría de la incongruencia ya descrita, abordada por Kant, fue un antecedente para Greimas, pues explicó la ruptura de expectativas desde una óptica más lingüística (semántica, sobre todo).

Su teoría se aceptó fervientemente, pues muchos estudiosos europeos adoptaron su modelo, enriqueciéndolo con las funciones narrativas de los chistes. Así, se dispusieron tres etapas en los chistes: preparar la historia, introducir una incongruencia y resolverla (Attardo, 2017, p. 3). Esta configuración tripartita fue apoyada y explicada por Morin en 1966, quien definió tres funciones narrativas en el análisis de los chistes, en lugar de dos (Attardo, 1994, pp. 85-89). La primera es la normalización, que contextualiza el espacio, la situación y a los personajes; la segunda incluye el problema que debe resolverse, en forma dialógica. Aquí se crean las expectativas y la necesidad de resolver el conflicto, y aparece el conector que opone significados. Por último, la tercera es la disyunción, que resuelve el conflicto con humor; por tanto, las dos primeras proponen un sentido probable que finalmente es desmentido por la tercera.

Como se ha visto, la teoría de la isotopía-disyunción es un antecedente clarísimo tanto para la TGHV como para la siguiente teoría que se comentará, la de la incongruencia-resolución. Es evidente que la disyunción ocurre en todas las formas de humor, puesto que se oponen dos realidades (que Raskin denominará *guiones*) que no tienen nada que ver, de ahí la *incongruencia*. Pasamos, ahora, a presentar esta última.

2.1.1.2. Teoría de la incongruencia-resolución de Suls

La teoría de la incongruencia-resolución fue propuesta por Suls en 1972 y sirve de base para la TGHV. A pesar de ser reconocida y renombrada, esta teoría sufrió críticas por parte de la lingüística cognitiva y por parte de los relevantistas, quienes defienden que la Teoría de la Relevancia de Sperber y Wilson explica los procesos mentales que llevan al entendimiento del humor (Ruiz Gurillo, 2012, p. 17). Su antecedente lejano es la teoría de la incongruencia, de la que toma parte de su nombre, mas también la teoría de Greimas supone un cimiento esencial para Suls: existen siempre dos partes en el humor; la primera contextualiza y la segunda rompe el sentido que supuestamente es el más relevante y esperable, como veremos.

La teoría de Suls, como explica Yus Ramos (1996, p. 502), se da en dos fases: primero, se violan las expectativas cognitivas que el oyente posee al empezar a procesar la información recibida. Esta violación se crea a partir de una incongruencia, también llamada «disonancia cognitiva». En la segunda parte, el emisor humorístico brinda una pista que logra resolver el conflicto. El destinatario se da cuenta, primero, de que ha sido engañado y, segundo, de que existían otras interpretaciones del texto en las que no había reparado y que el emisor le ha desvelado. Aunque esta teoría ha sido enormemente aceptada por otros estudiosos como Attardo y Yus Ramos, ha encontrado críticas y correcciones. Se han planteado dilemas como por qué a veces las resoluciones no causan gracia, por qué los destinatarios ríen cuando ya se ha resuelto la incongruencia, o por qué ríen antes de resolverse (Yus Ramos, 1996, p. 502).

Podría reflexionarse largo y tendido sobre estos aspectos, pero, sin duda, ello abarcaría otro trabajo de similares magnitudes al presente. De momento, podemos conformarnos con que la teoría de la incongruencia toma sus fundamentos de los pensadores griegos y europeos de diversas épocas, afirmando que no solo existe ese conflicto y esa ruptura de expectativas, sino que esto es, precisamente, lo que ocasiona la risa, y que posee una segunda fase de resolución. Los relevantistas como Yus Ramos creen que «la incongruencia es necesaria pero no suficiente para la creación de un efecto humorístico» (Yus Ramos, 1996, p. 502).

2.1.1.3. Teoría Semántica del Humor Basada en Guiones de Raskin

Por último, ha de explicarse la Teoría Semántica del Humor Basada en Guiones (TSHG), creada en 1985 por Victor Raskin. Fue, según Attardo, el primer tratamiento

coherente de la semántica del humor, que conectaba el tratamiento lingüístico de este con el campo de la investigación del humor (Attardo, 2017, p. 3). Primeramente, es importante definir lo que es un guion para este teórico. El guion es una información organizada sobre algo, sobre el mundo; sería un concepto más amplio y superior al de la isotopía, la cual se halla dentro de los guiones y permite desambiguar la incongruencia del humor. En concreto, es una estructura cognitiva internalizada por el hablante, que le brinda información sobre cómo se hacen las cosas y cómo se organizan (Attardo, 1994, p. 198); se halla en relación con el léxico, pues los guiones lo evocan y juegan con él. El hecho de que muchos guiones coincidan en el tipo de información que los componen (sus informaciones son compatibles) hace que tengan lecturas distintas; esto desemboca en la aparición de un desencadenante (*disyuntor* para Greimas, *resolución* para Suls), que opone los guiones y provoca el paso del primer guion al segundo, actualizando el texto (Attardo, 1994, p. 203).

Son precisamente los guiones las partes constitutivas más importantes de un texto. Para poder determinar si un discurso es humorístico han de cumplirse dos condiciones: que el texto sea compatible parcial o completamente con dos guiones diferentes y que los dos guiones sean opuestos en algún sentido (Raskin, 1985, p. 99). Esto supone una novedad, debido a que se interesa por la competencia del hablante, no por su actuación; es decir, con su capacidad de interpretar y reconocer el humor, no solo de producirlo. Además, Raskin introdujo la noción de comunicación *non bona fide*, que es la comunicación humorística, la que *no va en serio*. Más en profundidad, al abordar la estructura de los chistes, Raskin propuso que se conforman en tres partes (Aliaga Aguza, 2022, p. 532), muy similares a las erigidas por Morin a través del modelo de Greimas y, evidentemente, influenciado por la teoría de Suls. La primera fase es la de establecimiento, que pone en situación al receptor sobre lo que se va a tratar. En la segunda aparecen los dos guiones enfrentados y su incongruencia, que el receptor debe captar. En la última fase, la de resolución, aparece lo que se ha llamado el mecanismo lógico, que permite al oyente inferir correctamente el verdadero significado del mensaje. La risa, entonces, aparece, como explica Yus Ramos, cuando el oyente se da cuenta del engaño y la confusión.

2.1.2. Teoría General del Humor Verbal

Habiendo localizado en el tiempo los antecedentes de la teoría estándar, podemos adentrarnos ahora en responder por qué fue tan revolucionaria y abarcadora. La Teoría

General del Humor Verbal fue establecida por Attardo y Raskin en 1991. Su alcance en el terreno de la lingüística es sublime, puesto que abordó la investigación del humor desde una perspectiva mucho más amplia que sus predecesores. Tuvo en cuenta la pragmática, la narración, a los participantes de la comunicación y las estructuras intrínsecas de los chistes, entre otros parámetros. Está muy ligada a la TSHG de Raskin, porque supuso una de sus bases, como las teorías ya expuestas. Sin embargo, existen entre ellas dos diferencias radicales: la TSHG es meramente semántica, mientras que la TGHV es lingüística, por cuanto aborda varios elementos pragmáticos ya mencionados. Además, la TSHG aporta dos condiciones para que exista humor: dos guiones y que sean opuestos; por su lado, Attardo plantea seis recursos de conocimiento para identificar el humor y caracterizarlo.

Estos seis recursos de conocimiento están organizados de manera jerárquica con el propósito de que los más altos influyan en los más bajos (Attardo, 2017, p. 5). Los recursos son: la oposición de guiones (aportación de Raskin), el mecanismo lógico (que ayuda a que la oposición de guiones resulte divertida o explicada), la situación (imprescindible para entender el texto), la meta (el blanco de la burla; aquí se incluyen los estereotipos, y es opcional), las estrategias narrativas (género del texto) y el lenguaje (elecciones léxicas, sintácticas, fónicas, etc., del humorista). Estos recursos se aplicaron, en un principio, a los chistes. Sin embargo, con el tiempo, se comprobó que son compatibles con otros tipos textuales, incluso más extensos. Así, como expone Ruiz Gurillo, el análisis de un texto humorístico es un vector en el que cada enunciado humorístico puede ser codificado y analizado según la TGHV (2012, pp. 26-27).

Otro aporte importante es el estudio de la estructura de los chistes, donde se distingue el gancho (*jab line*) del remate (*punch line*). Los ganchos están integrados en la narración del chiste, mientras que los remates terminan el texto. Ambos deben estar relacionados (guiones opuestos, conectados y superpuestos) para que el humor se produzca y comprenda. Por último, se abordaron diferentes tipologías de tramas humorísticas. La taxonomía de Attardo resultó así: una trama humorística con remate (chiste); una trama humorística con interrupción metanarrativa (se incluyen interrupciones humorísticas); y la trama humorística con complicación central humorística (donde el conflicto es puramente humorístico) (Ruiz Gurillo, 2012, p. 27).

Como se adelantó, la TGHV recibió reajustes, reformulaciones y críticas. El propio Attardo, junto a Hempelmann y Di Maio (2002), realizó una recategorización de uno de sus recursos: los mecanismos lógicos. Los clasificó en dos tipos: los mecanismos

lógicos basados en relaciones sintagmáticas y los basados en razonamientos. La reorganización se debió a que los mecanismos lógicos eran problemáticos, puesto que, como apuntan Ruiz Gurillo y Aliaga Aguza, el primer tipo de mecanismos lógicos puede enmarcarse directamente en lo que Ruiz Gurillo y el grupo GRIALE han convenido en denominar «indicadores de humor». Estos son mecanismos que crean o contienen humor en sí, algo muy similar a los mecanismos de relaciones sintagmáticas de Attardo. Se diferencian de las «marcas de humor», que ayudan en la interpretación humorística a los lectores oyentes; algunos ejemplos son la entonación, las pausas, la prosodia, el discurso directo... (Ruiz Gurillo, 2014, p. 150). Además, la revisión de Ritchie (2004) apuntó que cuatro de los seis recursos no son puramente humorísticos. Solamente la oposición de guiones y los mecanismos lógicos lo son, y también criticó que estaban mal explicados y planteados. Asimismo, en 2001, Attardo aplicó su teoría reformulada a otros textos y registros que no son chistes, así como a otros periodos históricos. Así, ha estudiado el humor en textos más extensos, como novelas históricas cortas, comedias de situación, películas o juegos (Ruiz Gurillo, 2012, p. 24).

Para finalizar, la TGHV se puede abordar desde distintos puntos de vista para realizar investigaciones relacionadas con la pragmática, el análisis discursivo desde una perspectiva neogriceana, aplicaciones de la Teoría de la Relevancia, estudios del humor en otras lenguas, la interculturalidad del humor, el acercamiento computacional o las relaciones entre la ironía y el humor, entre otros. Son infinitas las posibilidades, mas la que ahora nos concierne es la línea de investigación de la introducción de voces ajenas a las del humorista que, en un género tan concreto como el monólogo humorístico, representa un recurso para crear risa en el que apenas se ha reparado.

2.1.3. Revisión de la TGHV de Ruiz Gurillo

Leonor Ruiz Gurillo es una de las principales investigadoras del humor en España. Pertenece al Grupo de Investigación sobre Ironía y Humor en español (GRIALE) de la Universidad de Alicante y defiende una revisión total de la TGHV, no solamente de los mecanismos lógicos como propone Aliaga Aguza (2022). Primero, corrobora las palabras de los lingüistas cognitivos respecto a que la oposición de guiones es una teoría rígida, debido a que el oyente debe resolver la incongruencia en favor de uno de los efectos perseguidos por el hablante. No existe un espacio mezclado para que los guiones se alternen o se superpongan, sino que estos deben sustituirse porque son opuestos, según Raskin (Ruiz Gurillo, 2012, p. 37). Esto supone un procesamiento inferencial

demasiado costoso y no tiene en cuenta otros textos humorísticos donde sí se superponen. Por otra parte, esta investigadora aplaude la recategorización del propio Attardo, junto a Hempelmann y Di Maio (2002), pues, gracias a ella, al investigador le resulta más sencillo reconocer los mecanismos. Aun así, sigue siendo incompleta y ciertos mecanismos se solapan, al aparecer al unísono en los ejemplos reales (Ruiz Gurillo, 2012, p. 37).

Ruiz Gurillo se apoya en la crítica a los recursos de conocimiento según Ritchie. Dentro de los que no son estrictamente humorísticos, en las estrategias narrativas es necesario incluir no solo el género discurso, sino también el tipo de texto, la secuencia textual principal y el registro, para situar el texto humorístico en una situación comunicativa concreta (Ruiz Gurillo, 2012, p. 38). Respecto al tipo de texto empleado en el humor, el más habitual es la narración, pero pueden aparecer secuencias expositivas y conversacionales. Por último, la noción de registro relaciona tanto las estrategias narrativas como la situación comunicativa. En lo concerniente al fin interpersonal, el humor tiene por objetivo divertir. Y el tipo de texto puede ser oral, escrito, pensado para ser dicho, más o menos planificado, se puede dar la retroalimentación dependiendo de si es cara a cara o en diferido, etc.

Por otro lado, el recurso de conocimiento del lenguaje tampoco es exclusivo del humor, puesto que los investigadores no resaltan las diversas elecciones entre unos textos y otros. Según Ruiz Gurillo, la elección léxica constituye un uso del lenguaje, que no es independiente ni aislado. El hablante observa el conjunto de variables de elecciones léxicas posibles, negocia en contexto dichas elecciones y las adapta para lograr su objetivo básico: divertir a su audiencia (Ruiz Gurillo, 2012, p. 39). Es decir, maneja la variabilidad, negociabilidad y adaptabilidad de Jef Verschueren (2002). Es, de hecho, la última la que crea más risa en el público, por los diversos mecanismos utilizados y combinados en el acto, a los que Ruiz Gurillo denomina marcas e indicadores de humor. Son los que facilitan el proceso inferencial y tienen gran relación con los mecanismos lógicos, que ayudan al oyente a esto mismo. También entroncan con el género discursivo, las estrategias narrativas, el registro y la situación en que se desarrolla el texto humorístico (Ruiz Gurillo, 2012, pp. 39-40).

Finalmente, respecto a los procesos inferenciales que desencadenan el humor, Ruiz Gurillo explica que se produce, principalmente, la infracción del principio de Informatividad o Cualidad de Levinson. En el humor existe una multiplicidad de referentes, debido a indicadores como la polisemia, la homonimia, la ambigüedad, la

sinonimia o los denominados pseudoabarcadores (Timofeeva Timofev, 2008, p. 289). Los otros principios pragmáticos que se violan son el de Manera y Cantidad, supeditados a los contextos humorísticos. Así lo explica la misma autora:

Los efectos humorísticos se consiguen gracias a la infracción de los principios pragmáticos que gobiernan la comunicación. Dado el incumplimiento del prerequisite de cualidad de Levinson (2000) (“diga la verdad”), el texto se sitúa en un *modo humorístico* que se aleja del modo serio propio de la comunicación estándar. El incumplimiento de dicha máxima repercute a su vez en los principios pragmáticos de Cantidad, Manera e Informatividad. Estos principios de carácter general se incumplen de manera particularizada o contextual en el humor. (Ruiz Gurillo, 2014, p. 150).

Tras todo lo abordado hasta el momento, puede concluirse que los estudios pormenorizados respecto al humor verbal, sus mecanismos y sus representaciones cognitivas, además de sus efectos sociopragmáticos, han existido desde la Antigüedad. Con el paso del tiempo, los análisis y las propuestas han evolucionado, se han nutrido unas de otras y han conseguido compendiar múltiples conocimientos respecto a esta disciplina pragmática. Vemos, pues, que se construye el conocimiento con la ayuda de muchos participantes, no solo de uno, como afirmaba Bajtín en la cita que abre este ensayo. Así pues, a continuación, se dará paso a otros constructos y a sus aportaciones, que son de igual importancia e interés para lo que nos concierne; en este caso, la polifonía pragmático-discursiva.

2.2. La polifonía pragmático-discursiva

La concepción polifónica de la enunciación se caracteriza precisamente por la confrontación, en el mismo enunciado, de varias perspectivas que se yuxtaponen, se superponen y se responden. La enunciación es concebida como una representación teatral, “la puesta en escena de diferentes actitudes, independientes las unas de las otras o que dialogan entre ellas”. (Ducrot, 1986, p. 179).

Así plantea Bruzos Moro (2009, p. 45) un primer acercamiento a la polifonía. Efectivamente, se trata de la confluencia de diversas voces u opiniones en el mismo enunciado, que, de manera habitual, entran en disputa y pueden crear confusión en un receptor no muy avezado. Lo más común es que la polifonía sea el discurso referido de otra persona o grupo, conocido por emisor y receptor, puesto que, como afirma Bruzos Moro (2009, p. 60), «es una condición natural del discurso, ligada a su carácter social».

En muchas ocasiones no es necesario que la polifonía sea semánticamente explícita; en otras, puede ser autorreferencial, pues no siempre se integran voces ajenas. Y, a veces, se utilizan lo que Ducrot llamó *enunciadores*, que son puntos de vista diferentes a los del hablante.

Las bases sobre polifonía que se van a desarrollar a continuación servirán para caracterizar el discurso diferido y para, más adelante, relacionarlo con el humor. Se verá que, aunque la polifonía tenga muchas formas y funciones, la de crear humor es la que aquí nos interesa y la que, quizás, menos se ha estudiado.

2.2.1. Polifonía e intertextualidad de Bajtín

El primer autor en utilizar un término tan controvertido como el de *polifonía* fue Mijaíl Bajtín, un teórico y crítico literario ruso que dedicó varios libros al análisis del célebre Dostoievski. De hecho, propuso la polifonía en su obra *Problemas en la poética de Dostoievski* (1963). Sus antecedentes son toda una historiografía de literatura revisada, releída, mil veces analizada y considerada por todos monológica. No obstante, la literatura clásica evolucionó a una moderna, que, al fin, se calificó como dialógica, por la relación entre las voces de los personajes con las de otros o con las del propio autor (Iparraguirre, 1988, pp. 28-29). La revolución que comenzó Bajtín se centraba en que estas voces amalgamadas eran, realmente, conciencias en sí, conciencias en acto (Iparraguirre, 1988, p. 28), pues las opiniones vertidas en esos mensajes pertenecían a los personajes con conciencia propia. Esas opiniones no pertenecían al autor, ni siquiera al narrador. El teórico ruso ya hablaba de un desdoblamiento entre la voz ajena y la voz propia respecto al tema tratado, que crea un *lenguaje bívoco*.

Más allá del plano literario, Bajtín entendía el discurso como la inserción de diferentes voces, puntos de vista y actitudes, debido al carácter social del lenguaje. Cada mensaje contiene ya cierta subjetividad y posicionamiento social; por ende, no está exento de poseer relaciones con otros textos (intertextualidad), dichos, escritos o incluso pensados por otras personas. Cada texto literario se inserta en su momento histórico correspondiente y, una vez creado, conecta con otros textos de la historia. Esta red de textos establece un diálogo conjunto y, al unísono, entabla otro con el lector (Iparraguirre, 1988, pp. 28-29). En palabras de Bajtín:

Para la conciencia que vive en él, el lenguaje no es un sistema abstracto de formas normativas, sino una opinión plurilingüe concreta acerca del mundo. Todas las palabras tienen el aroma de una profesión, de un género, de una corriente, de un partido, de una

cierta obra, de una cierta persona, de una generación, de una edad, de un día, de un momento. Cada palabra tiene el aroma del contexto y de los contextos en que ha vivido intensamente su vida desde el punto de vista social; todas las palabras y las formas están pobladas de intenciones. (Bajtín, 1975, p. 110).

A partir de esta definición, Bajtín entiende la polifonía a través del hecho de que toda lengua posee una «naturaleza pluriforme» (Bruzos Moro, 2009, p. 52), puesto que en ella subyace la interacción de voces diferentes. En su carácter social representan clases sociales, ideológicas, políticas, etc., que se manifiestan en los discursos. Este plurilingüismo se estratifica mediante jergas, argots y dialectos sociales e ideológicos, pero también profesionales, etarios, de género... Todas estas características se presentan en el lenguaje y Bajtín considera que este es el agente unificador de todas las opiniones (Puig, 2004, p. 380).

En su faceta de crítico literario, ahondó en la polifonía de la literatura y nombró al *juego polifónico* como la introducción sutil de un discurso ajeno en el del novelista, sin ser necesariamente un discurso referido al uso (en estilo directo, indirecto o indirecto libre). La polifonía es diversa y multifacética: puede aparecer a través de las palabras de los personajes o con la introducción de un género discursivo dentro de otro (una conversación dentro de una narración, una descripción dentro de una argumentación...) (Puig, 2004, pp. 382-383). Así, el discurso del escritor es híbrido, ambiguo; las voces que maneja pueden contradecirse, luchar, dejar al lector desconcertado, sin saber cuál es su verdadera opinión. Las voces se entremezclan y «se relacionan dialógicamente entre sí» (Puig, 2004, p. 384), como una fuente inagotable de habla.

Por último, Bajtín abordó los términos de *dialogismo* e *intertextualidad*. El *dialogismo* tiene que ver con la dimensión social del lenguaje y lo define como la «orientación axiológica de toda comunicación hacia el interlocutor» (Massi, 2009, p. 122), debido a la relación entre el discurso y los valores, pensamientos, ideologías sociales, etc. Por otro lado, la *intertextualidad* no es más que un aspecto del dialogismo: es la conexión de un discurso con otros, ya existentes o no en la historia, que se unifican por medio de procesos como la parodia, la cita, la imitación, el comentario, entre otros (Massi, 2009, p. 122). Sobre la intertextualidad en concreto se ahondará más adelante.

2.2.2. Teoría de la polifonía de Ducrot

Oswald Ducrot propuso en 1986 una teoría de la enunciación más evolucionada que las anunciadas hasta el momento. Atendió a la cuestión de la polifonía, es decir, a la

presencia de distintas voces en el mismo acto enunciativo. Para ello, refutó una proposición que se había asentado durante mucho tiempo entre los lingüistas, sostenida sobre todo por Ann Banfield: la unicidad del sujeto hablante. Esta sentencia argumentaba que cada enunciado posee un único autor, responsable del mensaje y creador último de este (Ducrot, 1986, p. 176). Ya su antecesor Bajtín trató la polifonía en los textos literarios en general, mas no negó que pudiera aparecer en los enunciados en sí; es decir, oración a oración. El estudio de Ducrot se centra en esta premisa a través de la ciencia de la pragmática semántica o lingüística (Ducrot, 1986, p. 177), que analiza lo que hacen el enunciado y el habla, no lo que se hace al hablar. Los enunciados portan el significado mismo y una cualificación de su enunciación.

Para Ducrot, y como la conocemos ahora, la enunciación es la actividad psicofisiológica que produce un enunciado, así como el hecho mismo de que aparezca un enunciado (Ducrot, 1986, p. 183). La enunciación es relevante en cuanto a que se da existencia a algo, el enunciado, que hasta entonces no era. Al distinguir las voces de la enunciación, aportó tres sujetos: el empírico, el de la enunciación y el del enunciado. Cada uno se conoce, respectivamente, como autor, locutor y enunciador(es). El primero es el autor del mensaje, quien crea el enunciado (Ducrot, 1986, p. 211). El locutor es el responsable del enunciado, quien realiza la enunciación y se responsabiliza del mensaje y su sentido. Es a quien se atribuyen los pronombres de primera persona y puede ser distinto al autor (Ducrot, 1986, p. 198). En una cita, por ejemplo, el autor puede ser un filósofo y el locutor que la enuncia, un profesor. Ducrot asume que, en la experiencia, la enunciación es producida solamente por un sujeto, mas, en el análisis profundo, existen más personas en este proceso: «Cierto que, desde el punto de vista empírico, la enunciación es obra de un solo sujeto hablante, pero la imagen que el enunciado da de ella es la de un intercambio, un diálogo, o incluso una jerarquía de manifestaciones» (Ducrot, 1986, p. 203).

Por último, los enunciadores, a los que se refiere generalmente en plural, los define como «seres que supuestamente se expresan a través de la enunciación, sin que por ello se les atribuyan palabras precisas». En terminología literaria, serían los personajes; a través de ellos habla el autor del libro, que sería el sujeto empírico, mientras que el narrador sería el locutor. Recrean un punto de vista, ficticio en la literatura, y real en las citas o la polifonía en la conversación cotidiana (Ducrot, 1986, p. 208). Quien organiza estos puntos de vista es el locutor, responsable de enunciar y manifestar a su gusto todos los mensajes polifónicos. Así, el locutor se puede adscribir a la opinión de un

enunciador, o bien disociarse de ella (actitud disociativa), como ocurre en la ironía, o en la burla y otros textos humorísticos (Ducrot, 1986, p. 209).

A modo de cierre, tanto Bajtín como Ducrot revolucionaron el estudio de la pragmática centrándose en la inserción de voces ajenas en el discurso. Primero, el crítico ruso aportó las nociones de *dialogismo*, *intertextualidad* y *juego bívoco* en la literatura, donde los personajes son conciencias individuales, distintas a la del propio autor de la obra. Por su lado, recogiendo las semillas de su antecesor, Ducrot planteó la división tripartita de los sujetos (empírico, de la enunciación y del enunciado) para explicar la innegable polifonía que caracteriza a todos los enunciados. Ambos convienen en el carácter social del lenguaje y en la estrecha conexión entre todos los enunciados existentes y por existir. Sus bases nos sirven para analizar, ahora, la profunda relación entre la polifonía y el humor.

2.3. La polifonía en el humor

La polifonía se encuentra prácticamente en cualquier tipo de discurso: desde la conversación coloquial (Grüthner, 1998) hasta una noticia, un discurso político o una clase magistral. Las personas aludimos siempre a otras voces, a otros ecos, para nutrir nuestros mensajes con mayor fundamento. No es de extrañar, pues, que se halle polifonía en el humor, aunque el hecho de que se haya investigado parcamente su conexión provoca que no los concibamos como fenómenos unificados. Ambos son pragmáticos (dependen del contexto y los participantes, y de ciertos rasgos paralingüísticos), discursivos (se hallan insertos en la comunicación), dialógicos (se entablan conversaciones con otros textos, con el público, entre las voces introducidas), narrativos (el chiste, género humorístico por antonomasia, es marcadamente narrativo e incluye diálogos, que son una forma habitual de polifonía), cognitivos (se requiere de intelecto para captarlos, diferenciar las voces y reconocer las referencias) y, en contextos humorísticos, comparten el objetivo de burlarse de algo o de divertir.

En este apartado se trazará el lazo compartido entre la polifonía y el humor y, hacia el final, se tratará la polifonía en los monólogos humorísticos, antes de pasar a caracterizarlos. Puesto que es el género escogido para este trabajo, conviene trazar teóricamente la unión de este con la polifonía humorística.

Para empezar, es necesario ahondar en los ecos de la polifonía. El uso ecoico es un tipo de representación por semejanza fundamental para crear el efecto humorístico (Curcó, 1997, p. 190). Cualquier hablante puede incluir en su discurso una

representación ajena, un mensaje que no le pertenece, de manera simultánea a sus palabras. Así, el locutor se responsabiliza de su mensaje como autor, pero no del mensaje ajeno, cuya opinión se analiza como un enunciador, en palabras de Ducrot. Además, hacia esa información ajena el hablante suele adoptar una actitud dissociativa, como explican Sperber y Wilson (1994), puesto que el fin de la inserción de una voz distinta es, precisamente, criticarla o burlarse de ella. En el humor, en concreto, esto posee un objetivo lúdico y, de hecho, el mismo humor se considera un uso ecoico del lenguaje (Ruiz Gurillo, 2012, p. 132).

Un rasgo interesante de las denominadas *menciones ecoicas* es que la representación ajena puede ser literal o parcial y no necesariamente ha de aparecer en forma de proposición (Curcó, 1997, p. 191). Es decir, el discurso ajeno se puede referir de manera completa o fragmentada, o incluso puede ecoizarse solo su estructura, en lugar de su contenido. De hecho, lo ecoizado se presenta como una propiedad lingüística, fonética, gramatical o léxica y, asimismo, puede ser la imitación de un aspecto dialectal, el registro, el estilo o incluso elementos paralingüísticos como el tono de voz, el volumen y los gestos (Curcó, 1997, p. 192). Además de estas características, los ecos pueden ser representaciones del habla o del pensamiento de una sola persona o de un grupo, como la sociedad o determinados círculos sociales, ideológicos, etc. (Curcó, 1997, p. 246).

Méndez también considera la mención ecoica humorística como la inserción no solo de voces, sino de maneras de hablar, pensamientos, actitudes, que muchas veces reflejan estereotipos sociales. Estos crean un contraste con lo que se espera del texto humorístico, porque pueden contradecirse los rasgos de un determinado género, al incluir otro, o un estilo o registro, etc. (Méndez, 2006, p. 1486). Además de estos contrastes, también son beneficiosos los hallados en los cambios de voces, en el salto de una a otra; si este se realiza de manera inesperada y brusca, el efecto humorístico será mucho mayor (Méndez, 2006, p. 1493), por su incongruencia y sorpresa.

Asimismo, el humor polifónico, como es evidente y se pretende mostrar en este trabajo, explota la intertextualidad, no solamente con ecos de mensajes ajenos (o propios, pertenecientes al pasado), sino mediante estructuras parodiadas y guiños o chistes intertextuales (Méndez, 2006, p. 1493). En nuestro caso, se tomarán como ejemplo las referencias culturales para explicar este fenómeno polifónico especial, donde se reproducen textos y menciones cuyo origen ha de buscarse fuera del discurso, en el conocimiento compartido, en el espacio cognitivo común a los hablantes.

Antes de caracterizar los monólogos humorísticos conviene saber que la polifonía está muy presente en ellos: «La aparición de varios enunciadores es sin duda una operación discursiva prototípica de los textos humorísticos» (Castellón, 2008, p. 490). Tanto es así que el monólogo se ha llegado a definir como «el envoltorio de una “polifonía” de personajes que se dirige a un auditorio» (Seres Seuma y Soto Merola, 2014, p. 178), que es la audiencia ante la que habla el monologuista. Aparecen los tres sujetos de Ducrot; sin embargo, el monologuista, que es sujeto empírico por crear todo el aparato humorístico monogestionado, puede, en ocasiones, afiliarse o identificarse con un personaje, un «animador encubierto» (Seres Seuma y Soto Merola, 2014, p. 178), que puede sentirse cercano a ciertas opiniones. Es muy habitual la narración de una escena, ya que es más dramática que una cita normal (Seres Seuma y Soto Merola, 2014, p. 178), sobre una experiencia supuestamente vivida. Asimismo, los personajes polifónicos de los monólogos suelen ser arquetípicos y sirven para censurar costumbres sociales (Seres Seuma y Soto Merola, 2014, p. 181).

A las voces ajenas es frecuente darles respuesta, como si se tratase de un debate (Castellón, 2008, p. 489). También Castellón afirma que los ecos pueden integrarse en forma de diálogo, cuyos interlocutores son el locutor (humorista, en este caso) y un enunciador cuya opinión es risible a ojos del primero. Asimismo, Linares Bernabéu sentencia que las voces insertas en los diálogos ficticios de los monólogos humorísticos son imitadas o burladas con un fin lúdico (2021, p. 110). Esta autora se ha centrado en cómicas y actrices y apunta que «pueden dramatizar distintas voces y situarse en diversas posiciones ideológicas» (Linares Bernabéu, 2021, p. 108) y que recrean diálogos donde la monologuista personifica a distintos personajes con diferentes opiniones. La dramatización se abordará más tarde en el análisis, mas el carácter social e ideológico y con conciencia propia ya se ha mencionado de la mano de Bajtín. Como se aprecia, todo se pone en relación: la mayoría de los investigadores convienen en los mismos resultados y, así, van colocando diversos engranajes a la estructura del conocimiento de manera conjunta.

Como se ha visto, son varias las investigadoras que han hilvanado ya la íntima relación entre polifonía y humor. Habiendo vertebrado con fundamentos teóricos todo el aparato humorístico, polifónico y habiendo evidenciado que humor y polifonía son fenómenos hermanados y muy conectados, se dará paso en el último apartado a la caracterización de los monólogos humorísticos. Es un género repleto de polifonía y de

referencias y, por su esencia puramente humorística, aportará múltiples ejemplos de esta unión en los futuros apartados de los análisis.

2.4. El monólogo humorístico como género discursivo

Los monólogos humorísticos son un tipo de discurso oral monogestionado cuyo autor ha preparado previamente un guion para interpretarlo ante un público. Los textos monogestionados son aquellos en que una persona se dirige a una audiencia y tiene total control sobre lo que dice y sobre cómo lo dice; aun así, la audiencia sigue participando activamente (Calsamiglia y Tusón, 1999, p. 41). Además, es un texto escrito, planificado, pensado para ser oralizado y que no parezca preparado, como si no fuera escrito (Cassany, 1987, p. 32). El público no interviene en la comunicación como tal con actos de habla explícitos, pero sí participa con reacciones (risas, aplausos, respuestas cuando el monologuista lanza preguntas retóricas). El origen de estos monólogos es la *stand-up comedy* norteamericana, cuyo nombre proviene de la escenografía que rodea al monologuista. Este está habitualmente de pie ante el público, provisto de un micrófono y con un taburete como único apoyo. Los inicios del *stand-up* datan de 1999, cuando empezaron a adaptarse en televisiones nacionales estadounidenses, incluso creando cadenas privadas como Paramount Comedy (Ruiz Gurillo, 2012, p. 58). Más adelante, apareció el género en España, en locales y bares, con intervenciones de entre diez y quince minutos. En la actualidad, también existen cadenas o programas de televisión específicos para explotar el género, como el programa *El club de la comedia*.

En lo concerniente al contexto físico donde se desarrollan, es común que sea en un teatro, en cuyo escenario se halla el monologuista. A este lo enfoca constantemente una luz, para que se le vea bien desde todas las partes del teatro; puede tener un taburete al lado y un soporte de micrófono, aunque, en la televisión, es común que lleve un micrófono de corbata. Asimismo, quizás el único apoyo sea un *teleprompter*, donde pueden consultar el guion del monólogo para evitar despistes o *lapsus memoriae* (Ruiz Gurillo, 2013b). La vestimenta del monologuista no es llamativa, ni tampoco nada de su alrededor, ya que lo importante es su discurso, su actuación y su habilidad (Castellón, 2008, p. 494). No se mueve demasiado por el escenario para no distraer al público, pero, si la escena lo requiere o si el actor gesticula y hace mímica, aprovecha el espacio disponible. Este formato de sobriedad se ha mantenido en la televisión desde los orígenes de la comedia *stand-up*. Además, en el formato televisivo, el monologuista cuenta con dos tipos de público: el directo (en el teatro) y el diferido (que lo ve desde

casa); aun siendo consciente de esto, es habitual que se dirija al que tiene delante, para sentir más su cercanía y sus reacciones inmediatas, sentimiento que es recíproco.

Existe, además, un contraste entre el guion escrito y el texto oralizado en el monólogo, como ha estudiado Ruiz Gurillo (2012 y 2013b, pp. 156-157). Por ejemplo, en el texto escrito no hay muchas alusiones al público y se atiende más a la estructura narrativa escrita y coherente; cuando existe discurso referido suele aparecer en estilo indirecto. No obstante, la oralidad es totalmente distinta y, por ello, modifica las pautas del escrito. El discurso indirecto se convierte en directo, para dramatizar más la narración; de ahí que aparezcan diálogos entre personajes y que estos puedan estar caracterizados mediante variaciones prosódicas que realice el actor o la actriz. Por ello, las marcas paralingüísticas, que no se explicitan en el texto, aparecen de manera natural en su contraparte oral: gestos, caras, mímica, tono de voz, imitaciones... Como afirma Ruiz Gurillo (2013a en Linares Bernabéu, 2020, p. 128): «en el monólogo humorístico, el discurso directo está marcado por determinados elementos lingüísticos, prosódicos y kinésicos que contribuyen al desencadenamiento del efecto humorístico».

Respecto a los rasgos internos del género, Ruiz Gurillo expone cuatro principales. El primero, que es la escenografía y el aspecto del monologuista, ya se han explicado a través de Castellón. Como segundo rasgo se hallan los participantes. El tenor interpersonal es distendido, coloquial, entre iguales; por ello, el monologuista adopta una actitud cercana, de camaradería, con el público, a quien tutea, para acercarlo más a su punto de vista y para que su objetivo, entretener, se consiga con mayor sencillez. Es habitual que el monologuista personifique un papel común (comprador, marido, ciudadano, turista, hijo...), es decir, un rol genérico (Castellón, 2008, p. 487), para que la audiencia se identifique con él y empatice. Aunque el público reaccione mediante risas o aplausos, el monologuista, por lo general, no responde a estas acciones (Ruiz Gurillo, 2012, pp. 58-59), aunque puede hacerlo si lo desea para integrar mucho más a la audiencia o para agradecerles los aplausos. Por otro lado, la tercera característica es el registro empleado; en este caso, es oral, aunque tengan base escrita. Como se ha comentado, del guion a la oralidad surgen cambios espontáneos, gracias al carácter inmediato del monólogo, que da pie a la improvisación (Ruiz Gurillo, 2012, pp. 58-59).

Por último, la cuarta característica es la narratividad (Ruiz Gurillo, 2012, p. 61). A pesar de que puede aparecer cualquier tipo textual, la narración es la más frecuente y utilizada en este género. Por ello, posee una estructura interna más o menos concreta: comienza contando una anécdota de la vida diaria, posiblemente ficticia, y, a raíz de

ella, se empieza a criticar o comentar el tema central del discurso. Se debe entender más como un cuento irreal que como una anécdota veraz, ya que solo sirve para entretener y divertir. Por ello, como en la literatura, no son actos de habla estrictamente hablando, sino «representaciones de actos de habla, no hay más que imitaciones de actos ilocutivos» (Escandell Vidal, 1993, p. 241); por tanto, no se pueden tomar en serio en su totalidad (Castellón, 2008, p. 488). Esta narración es escrita, memorizada y oralizada por el actor o actriz, que gestiona todo el aparato discursivo y dirige la situación comunicativa. Y, aunque sean textos marcadamente narrativos y dialógicos, puede aparecer cualquiera de los cinco tipos de textos propuestos por Adam (1992): narrativos, descriptivos, argumentativos, explicativos y dialogados.

Los monólogos, de forma contraria a lo que se podría pensar, no son una ristra de chistes seguidos e inconexos que se presentan ante un público, sino que se interconectan a partir de una estructura narrativa (Attardo, 2001, p. 63). Esta construye una historia ficticia, generalmente una anécdota cotidiana, a través de la que se critican de manera humorística vicios sociales o situaciones conocidas por todos. Tienen una marcada estructura interna: una introducción al tema central, a través de una anécdota, una transición y sucesión de acontecimientos y subtemas, y un cierre que concluye el texto. Asimismo, poseen una conexión contextual con su situación comunicativa, su género propio y su registro (Attardo, 2001, p. 63); por ejemplo, cuando se da una sucesión de temas, tiende a ser rápida por la brevedad del monólogo. Entre las modalidades enunciativas más habituales se hallan las asertivas y valorativas, con gran carácter hiperbolizado; la exageración ayuda a reír, sobre todo en determinadas estructuras de los chistes. Asimismo, es interesante apuntar que, como han afirmado otras investigadoras, «es muy marcado el uso habitual de las formas del diálogo; se tiende a la inclusión de voces de otros enunciadores, a los que generalmente se les da réplica, en un breve intercambio de debate y controversia» (Castellón, 2008, p. 489). Es decir, es evidente el rasgo polifónico, llamado *indicador* por Ruiz Gurillo (2012, p. 83), de estos especiales actos de habla recubiertos de ficción.

Finalmente, respecto al contenido tratado en los monólogos, para mayor afiliación con el público, no solo se adquiere un rol genérico, sino que se tratan temas cotidianos, conocidos y vividos por la mayoría de las personas (Castellón, 2008, p. 491; Méndez, 2004, p. 1486). Con ese conocimiento compartido juega el monologuista, que expone la realidad del día a día con burla, sorna, comicidad, para atraer la atención y hacer aún más partícipes a los espectadores. La interpelación es constante, aludiendo a ellos

incluso con la segunda persona; el uso del *tú* general es muy común al narrar ciertas escenas (Castellón, 2008, p. 493).

En relación con los análisis que se presentarán a continuación, es evidente que las referencias culturales son de uso reiterado en estos textos. De hecho, debido a que el actor puede jugar con las expectativas y ese conocimiento cognitivo compartido entre él/ella y la audiencia, tiene la capacidad de contrastar lo que el público espera que diga con lo que finalmente dice (Yus Ramos, 1996, p. 78). Antes de desgranar los análisis, se desarrollará una explicación sobre la metodología de trabajo. Tanto en ella como en los análisis se expondrá la decisiva conexión entre el humor y la polifonía y su aparición en los monólogos de *stand-up*. A través de la descripción y la obtención de datos numéricos, se dará cuenta de las ocasiones en que la polifonía con variación prosódica (y sin ella) aparece en los fragmentos seleccionados, así como de aquellas en que las referencias culturales (un tipo especial de polifonía) son el núcleo del chiste. Todo ello se explicará en su debido contexto, demostrando en cada caso si son estos mecanismos prosódicos y contextuales los que crean humor o no. Se revelará, asimismo, la veracidad de las hipótesis que se propondrán a continuación.

3. Metodología de trabajo

Primeramente, cabe recordar que el presente estudio es de carácter cualitativo y descriptivo; se basa, además, en el análisis empírico de un corpus seleccionado. A través de la observación del comportamiento de este y teniendo presentes las preguntas de investigación, se han planteado tres hipótesis, que se pretenden demostrar tras el análisis de los datos. Se recuerdan aquí dichas preguntas:

- 1- ¿Superan en número los fragmentos polifónicos que contienen prosodia a los que no la contienen?
- 2- ¿Las referencias culturales son un tipo de polifonía?
- 3- ¿Las referencias culturales tienen relación con la prosodia?
- 4- ¿Las referencias culturales aparecen con la misma asiduidad que la polifonía en estilo directo?

Partiendo de ellas, las tres hipótesis presentadas son las siguientes:

- 1- La polifonía inserta por Rovira suele tener más fragmentos con variaciones prosódicas que sin ellas²

² Las variaciones prosódicas son cambios en el tono, modulación de voz, volumen, intensidad que realiza el monologuista; en este caso, al ser monólogos humorísticos, lo hace con la intención de hacer reír.

- 2- Las referencias culturales son un recurso humorístico tan utilizado como la polifonía canónica (en estilo directo)
- 3- Las referencias están relacionadas con la prosodia y se ven afectadas por ella, al igual que la polifonía canónica

En los resultados aparecerá la veracidad o no de estas propuestas. Por otro lado, el diseño utilizado es mixto: cualitativo y cuantitativo. Es cualitativo por cuanto se describen y clasifican los diferentes comportamientos de los fragmentos polifónicos, divididos en dos grandes grupos: el prosódico y el pragmático-contextual. Por su parte, es cuantitativo debido a que, tras las pertinentes categorizaciones, se extraen números y porcentajes de las veces que aparece cada tipo de polifonía y de cuáles son las relaciones que entrañan entre sí las categorías.

El método de trabajo que se ha llevado a cabo para esta investigación ha constado de cuatro fases: visionado de los monólogos, selección, transcripción y clasificación. La primera consistió en ver varios monólogos (en un principio eran nueve) del actor Dani Rovira, pertenecientes a *El club de la comedia* (entre 2011 y 2014), que pueden encontrarse de manera gratuita en *YouTube* (en los anexos aparecen todos los enlaces a los vídeos). Tras varias visualizaciones analíticas, comenzó la segunda fase, en la que se seleccionaron siete monólogos de los nueve vistos, ya que se encontró en ellos mayor número de fragmentos polifónicos, que es el núcleo relevante para este trabajo. El tiempo total de los siete monólogos es de 72 minutos y 55 segundos (más adelante se señala la duración de cada uno y su título). El criterio de la selección de los fragmentos se basó en las intervenciones polifónicas. En algunos fragmentos solo aparece una intervención, cuando se trata de un comentario polifónico aislado (del propio monologuista o de una voz ajena interpretada por él); en otros, las intervenciones pueden ser variadas y constituir un verdadero diálogo, marcado, generalmente, por verbos *dicendi*. El criterio, pues, de la elección y recorte de los fragmentos se debe a la aparición de la polifonía canónica en estilo directo; para una mejor comprensión de los textos, se ha intentado incluir la contextualización de esos comentarios o diálogos.

A continuación, se realizó la transcripción de todos los fragmentos en los que se encontró polifonía (los rasgos de las transcripciones se detallan más adelante). Por último, la clasificación se llevó a cabo tras analizar los datos a partir de una ficha de análisis, atendiendo a una parametrización general: la perspectiva prosódica y la perspectiva pragmático-contextual (centrada en las referencias culturales). La razón de ser de la primera categoría proviene de los diversos cambios y modulaciones de voz de

Dani Rovira cuando introduce voces ajenas o la suya propia en una determinada circunstancia y de una manera particular. Por ello, se crearon tres subclasificaciones: polifonía con variación prosódica genérica; con variación dialectal; y sin variación prosódica. Respecto a la segunda clasificación, se observó que las referencias culturales en muchos de los fragmentos eran abundantes y significativas, y que parecían tener relación con la polifonía prosódica. Tras la investigación teórica, se comprobó que estas son otro tipo de polifonía, por lo que se decidió integrarlas como un componente más que analizar.

A continuación, se presenta una plantilla de la ficha de análisis, creada para analizar y parametrizar los datos adquiridos del corpus. Por una parte, el 0 significa *ausencia* y el 1, *presencia*, en las columnas de variaciones prosódicas y las que indican la presencia o ausencia de referencias culturales. Solo en el número de apariciones de cada referencia (repartidas en tres grandes grupos: *Elementos del entorno cultural y geográfico*; *Productos de consumo*; y *Personas o personajes conocidos* respectivamente; columnas 5, 7 y 9) y en el número de intervenciones polifónicas por fragmento (última columna) pueden encontrarse números distintos, que no indican ausencia o presencia, sino número de apariciones. Cabe aclarar que, aunque se hayan analizado las intervenciones polifónicas, estas se han agrupado en fragmentos, puesto que todas las intervenciones que aparecen en cada uno pertenecen al mismo grupo prosódico. Aun así, se ha mantenido el número de las intervenciones polifónicas en aras de probar algunas de las hipótesis, como se verá en los resultados.

FRAGM.	VAR. PROS. GEN.	VAR. PROS. DIAL.	SIN VAR. PROS.	REF. CULT. 1	N.º VECES (R.C. 1)	REF. CULT. 2	N.º VECES (R.C. 2)	REF. CULT. 3	N.º VECES (R.C. 3)	SIN REF. CULT.	N.º INTERV. POLIF.
F1M4	0	0	1	1	4	0	0	0	0	0	1
F2M1	0	0	1	0	0	0	0	1	1	0	3
F3M1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	6
F4M1	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	1

Tabla 1, Ficha de análisis³ (creación propia)

En el presente apartado, se analiza, en primer lugar, cualitativa y cuantitativamente de qué manera se integran las voces ajenas en los monólogos de Dani Rovira desde la

³ Las nomenclaturas del tipo «F1M4» se explican a continuación; las letras indican *fragmento* y *monólogo*. Los significados de las abreviaturas son los siguientes: FRAGM., fragmento; VAR. PROS. GEN., variación prosódica genérica; VAR. PROS. DIAL., variación prosódica dialectal; SIN VAR. PROS., sin variación prosódica; REF. CULT. 1, grupo 1 de referencias culturales e ídem en REF. CULT. 2 y REF. CULT. 3; N.º VECES (R. C. 1), número de veces que aparece una referencia cultural perteneciente al grupo 1 e ídem en N.º VECES (R. C. 2) y (R. C. 3); SIN REF. CULT., sin referencia cultural, ausencia de alguna; N.º INTERV. POLIF., número de intervenciones polifónicas en cada fragmento.

perspectiva prosódica. Tras determinar si existe o no cambio prosódico y, en caso de haberlo, de qué tipo es, se expone el porcentaje de aparición de cada clase. En segundo lugar, se aborda el análisis pragmático-contextual, fundamentado en encontrar referencias culturales, que también se dividen en tres grupos. Se lleva a cabo el mismo procedimiento cualitativo y cuantitativo para dilucidar el número de veces que aparece cada tipo de referencia. Finalmente, se exponen los resultados de ambos análisis y se determina cuál es su relación y si las hipótesis propuestas son acertadas o no.

Adentrándonos en la caracterización del corpus, este se compone de 45 fragmentos de siete monólogos del actor Dani Rovira, todos datados en el 2014, a excepción de dos (*Cosas de chicas* y *Primeras citas*), que son de 2011. Se han ordenado, sin ningún criterio más que el de tener una organización, de la siguiente manera: *Gente bruta* (10:13 min.), *El zoo de los animales extraños* (8:40 min.), *Las playas de Málaga* (11:53 min.), *Cosas de chicas* (10:48 min.), *Excursión a Portaventura* (9:19 min.), *Primeras citas* (10:27 min.) y *Ser padre* (11:35 min.). En este orden aparecen en los anexos y en la nomenclatura de cada fragmento, explicada más adelante.

Todos los fragmentos contienen comentarios o diálogos polifónicos en estilo directo (polifonía canónica), a excepción de uno (F44M7), que, aun así, es polifónico y contiene un cambio prosódico. A pesar de que existen otros tipos de polifonía, se han escogido fragmentos de polifonía directa, que es la más utilizada, en su carácter dramatizado, en los monólogos humorísticos (Hidalgo Navarro, 2011, p. 283). Estos 45 fragmentos, por un lado, van a analizarse atendiendo a la prosodia utilizada en cada caso. Por eso, en este análisis, se han creado tres grupos: polifonía sin variación prosódica (el actor no modifica su voz al introducir mensajes ajenos ni propios), polifonía con variación prosódica (el actor modifica su voz normal en aras de recrear las palabras y las maneras de otra persona, así como las suyas propias con tintes anímicos determinados) y polifonía con variación dialectal (el actor imita un acento diferente al suyo cuando introduce otras voces), una modalidad subordinada a la anterior.

Por su lado, en el análisis pragmático-contextual se atiende a las referencias culturales. De esos 45 fragmentos, 22 las contienen; no obstante, en algunos de ellos aparece más de una, dando como resultado un total de 46 ejemplos de referencias culturales. En este caso, también se han creado tres grupos diferentes, para describir los tipos de referencias encontradas. El primer grupo abarca elementos del entorno cultural y geográfico, como la literatura, la educación, la geografía, la lengua y el conocimiento social general; el segundo contiene productos de consumo, como el cine y la televisión,

la comida y bebida, las redes sociales, la música y los productos de uso diario; y, en el último grupo, se hallan las personas o personajes famosos nacionales e internacionales. Debido a que el corpus no podía ser muy extenso, dadas las limitaciones de este trabajo, se han elegido solo las referencias culturales que se encuentran insertas en o muy cercanas a los fragmentos polifónicos. Aunque aparecen varias más en los siete monólogos, no se han recogido tanto por esta razón como para poder analizar mejor la relación que entrañan estas referencias con las variaciones prosódicas. Asimismo, no se ha podido profundizar en el uso de las diferentes temáticas de las referencias, pero se han clasificado porque se han observado patrones temáticos.

Los ejemplos que se expliciten a continuación, así como los que se encuentren en los anexos, donde se incluyen todos, aparecen con el siguiente tipo de nomenclatura: «F1 (M1)» o «F1M1». La primera inicial corresponde a la palabra *fragmento*; la segunda, a *monólogo*. Los números hacen referencia, respectivamente, al orden de aparición de los fragmentos en el trabajo y al monólogo al que pertenecen. En cuanto a las marcas de los fragmentos, la cursiva aparece cuando habla alguno de los personajes; la negrita se utiliza para el nombre del fragmento. Cuando aparecen verbos *dicendi* y no se explicita, salvo a través de la prosodia, el cambio de personaje, se incluye el símbolo / (barra), para distinguir las intervenciones de cada personaje, pues todas se escriben en cursiva. Por último, dentro de las referencias culturales, la negrita también sirve para destacar los diversos ejemplos hallados en cada fragmento.

En los resultados y anexos se incluirán gráficos y tablas con el fin de resaltar las diferencias numéricas entre las distintas categorías y de clasificarlas de una manera más visual y ordenada. Servirán especialmente en los resultados para identificar qué tipo de polifonía es más habitual en el corpus y para determinar si las hipótesis son acertadas.

4. Análisis del corpus

... en el monólogo humorístico, el discurso directo está marcado por determinados elementos lingüísticos, prosódicos y kinésicos que contribuyen al desencadenamiento del efecto humorístico. (Ruiz Gurillo, 2013a en Linares Bernabéu, 2020, p. 128).

Como ya se explicó en el marco teórico y evidencia esta cita, en el caso concreto de los monólogos, los ecos pueden ser imitaciones abordadas desde cualquier propiedad lingüística (fonética, gramatical o léxica). Al tiempo, también se pueden imitar acentos dialectales, registros, estilos de habla e incluso elementos paraverbales (tono de voz, la prosodia, la kinesia) (Curcó, 1997, p. 192). Esto, como expone la cita, ocurre en el

humor, pues es un «juego dialógico y polifónico, que muestra explícita o implícitamente marcas de heterogeneidad enunciativa» (Méndez, 2006, p. 1496). La inserción de voces ajenas en el discurso puede realizarse a través de múltiples procedimientos: de manera verbal, incluyendo elementos lingüísticos que quiebran unas isotopías al oponerse a otras (paronomasia, homonimia, polisemia son las más comunes) o de manera no verbal o paraverbal: modulando la voz, cambiando la entonación, realizando gestos, ademanes, lanzando miradas intencionadas... (Méndez, 2006, p. 1496).

Esta base es a la que se acoge el presente análisis, puesto que parte de esta afirmación: la polifonía humorística se integra en el discurso mediante juegos de palabras (no abordados), pero también mediante modulaciones de la voz y el comportamiento del hablante. Asimismo, la polifonía se entiende y encuentra en forma de referencias a otros discursos o determinadas maneras de hablar, pensar, actuar, sean de un individuo o de un colectivo (las referencias culturales serán las aquí analizadas).

4.1. Análisis cualitativo y cuantitativo de las muestras

4.1.1. Polifonía sin variación prosódica

Antes de caracterizar los ejemplos de esta categoría conviene recordar qué es la prosodia. La prosodia se encuentra entre los elementos paralingüísticos, que son aquellos sonidos humanos que no se corresponden con fonemas ni con el sistema verbal. Sirven para enfatizar los mensajes y también se pueden acompañar con movimientos (kinesia). Cestero (1999) los clasifica en cuatro: cualidades y modificadores fónicos; indicadores sonoros de reacciones fisiológicas y emocionales; elementos cuasi-léxicos; y pausas y silencios. La prosodia pertenece al primer grupo, ya que entraña el tono, timbre, la cantidad y la intensidad de las palabras, cualidades sonoras que dan pistas sobre el sexo, la edad y los estados anímicos del hablante. Estos rasgos son lo que se ha convenido en llamar *prosodia* en este trabajo. Para el análisis, no se tienen en cuenta las características de cada elemento; solo se toman en cuenta si existe una prosodia diferente a la normal del actor cuando incluye voces ajenas o no.

De los 45 fragmentos polifónicos que se han recogido, 13 no contienen ninguna variación prosódica. Esto es, no existe en ellos variación de volumen, tono o timbre. No hay exageración, tal vez porque el actor no pretende caracterizar tanto a los personajes que introduce. Algunos ejemplos de este tipo son los siguientes (todos se hallan en los anexos, debidamente ordenados y clasificados, en § 7, pp. 59-61):

F3 (M1)⁴: Otra cosa no, pero relacionando conceptos soy buenísimo. Un colega mío siempre se pica conmigo y me plantea retos. Dice: *Dani, te voy a retar a un reto*. Digo: *Venga, rétame*. (RISAS) *Imaginario*. Digo: *Mejor, que estamos aquí muy a gusto tirados en el sofá*. Rétame. (RISAS) Dice: *¿Cómo harías, Dani, para salir de un desierto con una naranja?* Digo: *Superfácil. Tú coges la naranja, la abres por la mitad, haces zumo. El zumo tiene vitamina, quitas la vita, coges la mina, la explotas. Hay un terremoto, quitas la terre, coges la moto y te vas. ¡Ya está!* (RISAS)

F4 (M1): No solo me entró gota, es que me llamó mi padre y dice: *Dani, me duele el dedo gordo hasta a mí*. (RISAS) O sea, marisco, marisco. Fíjate, vamos, es que dejamos a la Sirenita sin amigos. (RISAS)

Desde el punto de vista cuantitativo, en este tipo de polifonía se han encontrado trece fragmentos (los trece primeros) de los 45 totales; por tanto, representan un 28,8%, es decir, prácticamente un 29%; casi un tercio del corpus.

4.1.2. Polifonía con variación prosódica

Este tipo de polifonía sí incluye cambios en la voz del actor. Rovira modifica su tono, timbre, volumen, etc., dependiendo de a qué personaje imita. Incluso cuando se trata de él mismo, se aprecia que modifica su timbre para remarcar estados anímicos diferentes o para enfatizar y exagerar (Poyatos, 1968, p. 727), algo común en los monologuistas para causar la risa del público. El análisis que sigue se ha ordenado según la voz imitada, para obtener más claridad en la exposición de los ejemplos. Primero se ejemplifica el cambio prosódico debido a emociones; a continuación, se muestran cambios producidos por la caracterización de personajes distintos a él; más adelante, aparecen los fragmentos donde el cambio es debido a la imitación de mujeres y niños (o voces infantiles); finalmente, se incluyen parodias: de gente conocida o de registros y rasgos prosódicos locales.

Así pues, comenzamos con los fragmentos de comentarios polifónicos no dialógicos que incluyen cambios prosódicos fundamentados en exhibir determinadas emociones. Se engloba en estos rasgos a los fragmentos 14, 27 y 35 (§ 7, pp. 61-63). En el incluido abajo, el actor alza la voz con indignación y perplejidad, al exagerar la cantidad de humo que aparece en el programa *Cuarto Milenio*:

F14 (M4): Y sale humo de debajo de la mesa y digo: *¿Qué tienes ahí, a Frodo enyonca'o o o qué pasa ahí dentro?* (RISAS)

⁴ Se recuerda la nomenclatura de los fragmentos: F corresponde al número del fragmento dentro del corpus y M, al monólogo al que pertenece. Los monólogos aparecen ordenados y con su número de referencia también en los Anexos (§ 7). La cursiva se corresponde con las intervenciones polifónicas de los personajes. Cuando no hay verbos *dicendi* que separen las intervenciones, se diferencian con el signo / (barra).

En cuanto a los fragmentos en que incluye voces ajenas (a veces acompañadas de la suya), que son los mayoritarios, existen distintas maneras de hacerlo. La conexión entre voces se ha calificado como *roleplay* (Lineares Bernabéu, 2021), por el juego de roles que entablan conversaciones; son enunciadores distintos en boca del mismo locutor. El actor suele adoptar el papel de un protagonista y suele adherirse a una opinión determinada, por lo que la inclusión de otras voces le sirve para criticar ciertas situaciones e ideas (Lineares Bernabéu, 2021, p. 108). Por otro lado, para hacer más efectiva y graciosa la polifonía se utiliza la prosodia (Rutter, 2001); esta *marca de humor* (Ruiz Gurillo, 2014) no solo causa risa, sino que ayuda a reconocer a los personajes (García Negroni y Caldiz, 2009, p. 125). En las imitaciones y parodias, resultan un recurso muy fructífero, pues el público reconoce el eco y se ríe de su inclusión, algo que ocurre en la mayoría de fragmentos con prosodia de Rovira.

Así, los fragmentos comprendidos entre el número 15 y el 38 (exceptuando el 27 y 35) incluyen voces ajenas modificadas por prosodia. Por un lado, aparece la prosodia diferente debida a emociones (sorpresa, enfado, miedo), que corresponde a los fragmentos 16, 22, 25, 26, 30 y 36 (§ 7, pp. 61-63). En el primero, la pregunta inicial la hace Rovira, con un toque de incredulidad y extrañeza. A continuación, intervienen sus amigos, mostrando las emociones del miedo y la reticencia, que se rompen con el grito de su primo de Almargen, cuyo tono es retador y su volumen, estridente.

F16 (M1): Mira... Se nos cambió la cara a todos, estaba ahí el Señor Potato... *¿Qué hace aquí el señor Potato?* (RISAS) Mira, todo el mundo diciendo: *No, tío, no, tío, esto no puede ser; si ya esto era un dineral, como esto le toque a uno solo, esto, vamos a tener que pedir un crédito, esto, nos vamos a hipotecar pa' to'la vida. No, tío, no, tío...* Dice el de Almargen: *¡No hay huevos!* Mira, ni una palabra más en to'lo alto de la mesa. (RISAS)

En el mismo monólogo aparece otro fragmento donde Rovira y sus amigos están comiendo pimientos del padrón en Galicia; a él le toca uno picante y debe pagar toda la comida. En el F22 intenta camuflar su dolor por el picante con la emoción de la tristeza (y, así, justificar sus lágrimas). En su primera intervención grita y pone una voz exageradamente aguda, llena de dolor contenido. Los comentarios sucesivos son interpretados hablando muy despacio, imitando que tiene la lengua dormida por el picante; más que hablar, gimotea e imita lloros y la agonía que le provoca hablar.

F22 (M1): Dani, *¿te ha tocado a ti?* Digo: *¡¿A mí?! ¡Nooo!* (RISAS) Dani, *¿qué te pasa?* Digo (RISAS): *Es que me he acordao de una cosa...* (RISAS) *Y me ha dao... sentimiento.* (RISAS Y APLAUSOS) *¡AAHHH!* (RISAS) *Me acuerdo que... Yo me*

acuerdo que, cuando era pequeño, mi madre... (RISAS) mi madre me regaló un pony... (RISAS) Y se me ha muerto el pony hace poco y no lo supero, no lo supero... (RISAS)

En el fragmento 36, Rovira se encuentra en una cita con una chica, de noche, en su coche. Los sentimientos que más priman en él son la sorpresa, el sobrecogimiento, la confusión y el miedo. Cuando incluye la voz de la mujer, en la última intervención, lo hace no con voz aguda (como en otros ejemplos), sino con un tono muy excitado; es casi un gruñido, adecuado al contexto en que se hallan los personajes.

F36 (M6): De repente, ella empieza así como a tocarse el pelo, a tocarse el pelo. Y digo: *Ay, que tiene piojos, Filvit champú, Filvit champú...* (RISAS) De repente, empieza así como a tocarse el cuerpo... (RISAS) Y yo: *Ay, que se le están cayendo los piojos por el cuerpo...* (RISAS) [...] Mira, me coge de aquí del pecho, me pega un pellizco y yo: *Los pelos, los pelos, los pelos, los pelos.* (RISAS) Mira, los ojos abiertos, inyectados en salmorejo, aquí la vena (SE SEÑALA EL CUELLO Y RISAS). Digo: *¡Has puesto el ADSL en tu cuerpo y no me has dicho na'!* (RISAS) [...] De repente, a los dos segundos me mira y me dice: *Dani... Dani... Extásiame.* (RISAS)

El F25 (§ 7, p. 62), correspondiente a otro monólogo, contiene la voz de un cliente de su zoológico; alude a la exageración, perplejidad, incredulidad y locura. También en el F26 (§ 7, p. 62) encontramos la extrañeza de unos clientes, al verse un poco engañados. En el otro extremo de las emociones, el miedo y el hartazgo se pueden encontrar en el F30 (§ 7, p. 62), en el que los cámaras de *Cuarto Milenio* están tan aterrorizados que abandonan su puesto de trabajo.

Por otro lado, existe polifonía con prosodia cuando los personajes son diferentes a él y, por ello, debe cambiar su manera de hablar para caracterizarlos y delimitar que son otra persona. Ocurre habitualmente cuando son mujeres o niños, pero no siempre lo son: pueden ser otros hombres. En estas variaciones prosódicas puede haber cierta burla, como en el siguiente ejemplo, donde emplea un tono más agudo que el suyo. Se ha estudiado que la voz de falsete es un rasgo característico de la polifonía burlesca y que suele aparecer en los monólogos en estilo directo y dramatizado (Hidalgo Navarro, 2011, p. 283). En los fragmentos 17 y 18 (§ 7, p. 61) también aparece cierta burla. En el 18 el tono es un poco aniñado e inocente, pues personifica a su pez, como si pudiera hablar, para burlarse de él. Asimismo, el F21 (§ 7, p. 61) contiene un juego de palabras y personifica una voz más aguda, que denota sorna contra el conde Drácula.

F24 (M2): Hemos monta'o un zoo. ¡Un zoo! ¡Eso está muy visto! Pues no vengas. (RISAS)

En cuanto a los diálogos polifónicos más elaborados, existen muchos y de diversa índole. El siguiente corresponde al contexto de un sueño de Rovira. Primero, escucha

una voz de narrador que es muy grave y fuerte, *ad hoc* para la pesadilla que está narrando. La variación prosódica es tan inesperada, a la par que adecuada, y tan diferente a su voz normal, que causa la risa de la audiencia enseguida. Además, Rovira mantiene su voz cuando habla su personaje, pero continúa imitando esa voz tan grave con el narrador onírico. Por último, incluye la voz (pero no el acento) de una persona rumana, a la que brinda un tono agudo para hacerla distintiva:

F19 (M5): La cosa es que yo estoy en mitad del sueño y oigo una voz en *off* que me dice: *Mata al conde Drácula*. (RISAS) Y yo, como era consciente de que eso era una pesadilla, digo: *¿Dónde está ese pavo que lo reviento a hostias ahora mismo?* (RISAS) Dice: *En Transilvania*. Digo: *Yo eso no sé dónde está*. (RISAS) / *En Rumanía*. / *Ah, Rumanía, me suena, me quiere sonar*. *¿Por dónde queda Rumanía?* / *¡Por allí!*, dijo un rumano que había casualmente por allí. (RISAS)

El macabro sueño continúa y, al llegar al castillo del conde Drácula, se encuentra con una mujer anciana, encorvada y con arrugas. Cuando habla, lo hace con un tono agudo y rasposo, como si imitara a una bruja; ese tono tan distintivo hace reír al público al instante. En la intervención de Rovira, él mismo describe y adelanta el tono solemne que va a utilizar. Después, cuando interviene Iniesta, Rovira modifica levemente su voz para hacerla más aguda y diferente.

F20 (M5): La vieja tenía más arrugas que los deditos de David Beckham, mira, una cosa... (RISAS) Se me queda así la vieja mirando y me dice: *¿Qué quieres?* (RISAS). Y yo le digo rollo solemne, pesadillesco, digo: *Vengo por Drácula*. / *Poh na' más que nos quedan Twister Choc y Magnum con almendras*. (RISAS) De repente asoma la cabeza Iniesta y dice: *¡Kalise para todos!* (RISAS Y APLAUSOS) De repente la vieja me dice: *Sígueme*. Digo: *No tengo tu Twitter, bueno, da igual*. (RISAS)

En el F29 (§ 7, p. 62) Rovira imita la voz ahogada y cansada de un vagabundo, mas, en la intervención de su madre, no emplea una voz femenina. Sin embargo, en el F28 sí modifica su tono para imitarla, con toques de inocencia, aunque la imitación guarda cierta burla. Cuando le pide agua, Rovira adopta una variación de voz ahogada y débil, provocando la risa del público. Más adelante, la voz de la madre cambia: deja de ser dulce y femenina y se convierte en un vozarrón varonil cuando grita como un sargento las órdenes para que sus hijos se coman toda la comida. Esta voz vuelve a cambiar a la del inicio cuando justifica la falta de espacio en su nevera. La exageración y absurdez de la situación, combinada con las variaciones prosódicas, provocan las risas del público.

F28 (M3): *Mamá, ¿me puedes dar un poco de agua?* (RISAS) Y tu madre... te respondía cosas, te respondía frases tan baladí como: *Es que, si no, te vas a llenar el estómago de agua*. (RISAS) Digo: *¡Mamá, pero si no es por el lujo de beber, es por lubricar la papa, que no me pasa por el puto esófago, condenada!* (RISAS) [...] Mi madre: *¡Masticad, masticad!* Digo: *Mamá, que Joselito tiene un año, que no tiene*

dientes. (RISAS) / Que mastique con las encías. ¡Esto es Málaga! ¡Au! ¡Au! ¡Au!
(APLAUSOS Y RISAS) De postre, melón. Pero melón ¡ca-len-to-rró! (RISAS) Digo:
Mamá, chiquilla, ¿no has podido meter el meloncito un ratito en la nevera? ¡Ay! Es que
la nevera tiene la sombrilla, cuatro hamacas y un señor de Perú. (RISAS)

Asimismo, como se ha visto con su madre y la anciana, imita otras voces de mujer. En los fragmentos 33 y 34 (§ 7, p. 63) da voz a una chica joven, remilgada e insustancial, una imagen prototípica humorística. Cuando habla él, modifica su tono en aras de indicar molestia por la actitud de la chica o para pedirle al camarero que traiga un único postre solo para él. Por último, Rovira personifica y caracteriza de manera brillante a dos vecinas de su edificio: Carmen y Puri. En un diálogo fresco, fluido y muy gracioso, interpreta a dos mujeres adultas con gracia andaluza, descaro y desparpajo, perteneciente al fragmento 38 (§ 7, p. 63). Y, por último, se ha reconocido que modifica su prosodia en la imitación de niños. En el F32 (§ 7, p. 62) se narra un chiste con tres personajes; uno de ellos es un niño, por lo que su tono es más agudo. Como huérfano, lo caracteriza con una entonación débil y apenada. Por otra parte, en el siguiente fragmento, de otro monólogo, imita una voz añiada y tierna, la de su hipotético hijo:

F37 (M7): ... Y que en una de esas noches, mientras estamos durmiendo, se escuchen unos pasitos: *tiqui, tiqui, tiqui*. (RISAS) Y que aparezca mi nene, a pie de cama, y que me tire de la sábana y me diga: *Papá, teno miero...* (RISAS)

En último lugar hallamos las parodias. En este sentido, lo que Rovira imita es a una persona conocida, una referencia cultural, un registro discursivo determinado o un rasgo local en los fragmentos 31, 15, 23 y 28, y 28 de nuevo respectivamente (§ 7, pp. 61-62). En el primer ejemplo imita a Iker Jiménez, presentador del programa televisivo *Cuarto Milenio*. Para ello, modifica su voz obviando su acento andaluz (Jiménez es vasco) e imita con un tono más agudo al presentador y pronuncia con la boca más cerrada que de costumbre. Al responderle como Rovira lo hace con enfado e indignación.

F31 (M4): Que tú ves al Iker Jiménez analizando una foto, en plan: *Pues parece ser que este... esta foto está tratada por photoshop, porque el pixelado...* (RISAS) Y digo: *Déjate de fotos y mira para la derecha que tienes un UFO, cabrón.* (RISAS)

La referencia cultural en cuestión es una canción de Camela, en el F15. Al cantarla, cambia su tono a uno más agudo y burlón, sobre todo porque califica la melodía como una música de terror. Respecto a las parodias de los registros, encontramos dos (23 y 28). Es interesante señalar que la *parodización de formatos* (Massi, 2009) se considera una forma de intertextualidad y, por lo tanto, de polifonía. Los ejemplos ahora analizados de cambio de registro así lo confirman. En el F28 (§ 7, p. 62) comienza lo

que Rovira califica como «el carrusel deportivo de la playa». Después de imitar los pitidos de la radio empieza la intervención de un locutor de radio deportiva, donde imita otra voz con la entonación específica de los radiolocutores, que suelen hablar con una cadencia distinta, bastante énfasis y mucha velocidad. Asimismo, en este ejemplo imita una voz de niño inocentón e ingenuo, distraído, al personificar a su yo infantil.

El otro cambio de registro aparece en el F23 (§ 7, p. 61). En él, Rovira y su hermano están firmando el contrato de la parcela donde van a montar su negocio; el personaje del notario es el que posee una voz distinta. A partir de esta variación prosódica se parodia a la perfección el registro hipertextual y correcto de las notarías; por ello, la voz del notario es solemne, formal y tiene buena dicción. Finalmente, existe una parodia de la manera de hablar de las personas de campo. No se trata de una variación dialectal como las que se abordarán más tarde; se trata, más bien, de una parodia en la manera de pronunciar la frase «¡Claro, mamá, como el tonto'l pueblo!» (F28M3, p. 62). Además, el estereotipo burlado existe en todos los pueblos de España, no solo en Andalucía, por lo que no se ha determinado como variación dialectal. Para imitar al estereotipo del «tonto del pueblo», Rovira pronuncia las palabras con dificultad para burlarse.

Vistos diversos ejemplos de esta amplia gama de variaciones prosódicas, se han contabilizado todos los fragmentos. En total son veinticinco los fragmentos en los que existe variación prosódica (no dialectal) por diferentes razones. Por ello, representan un 55,5% del total, casi un 56%; es decir, más de la mitad del corpus.

4.1.3. Polifonía con variación dialectal

La variación dialectal se ha convenido en analizar aparte debido a que se han encontrado numerosos fragmentos que la contienen y que, por tanto, parecen darle a este parámetro una entidad significativa. Además, es patente la distinción entre un cambio prosódico debido a una emoción o la imitación de una persona y el cambio prosódico debido a la procedencia geográfica de la persona ecoizada. Asimismo, el acento andaluz malagueño, el original del monologuista analizado, tiene unas características muy particulares, por lo que se aprecia un gran contraste cuando se esfuerza en no utilizarlo con el fin de imitar otros acentos. Rovira no disfraza ni oculta su acento andaluz cuando introduce voces ajenas; solo modifica la variedad dialectal cuando la persona que imita es de una región geográfica distinta a la suya. Existe una excepción en un ejemplo ya analizado, el F23, en que lo disimula y pronuncia con claridad y buena dicción las palabras del notario.

Dentro de los ejemplos de variación dialectal encontramos hasta de tres tipos: la variación andaluza, de personajes andaluces (familiares o conocidos); la variación correspondiente al resto de dialectos peninsulares, a excepción del canario; y la variación de otros países. En el primer grupo encontramos los fragmentos 39, 40, 44 y 45. En el de español en general, los fragmentos 41 y 42; y, en el tercer grupo, el fragmento 43. En el 39 y 40, pertenecientes al monólogo 1, reproduce e imita las voces de personas del pueblo de Almargen (Málaga), de donde proviene su familia. Es habitual que sean personas ceceantes, algo que Rovira introduce en su dicción para caracterizarlas mejor, debido a que Málaga es una comunidad mayoritariamente ceceante, a excepción de su capital (donde hay distinción de /s/ y /θ/). No obstante, los fragmentos 44 y el 45 contienen también jejeo, es decir, la aspiración de la ese, rasgo habitual en las zonas rurales. Para apreciar mejor la dicción distinta de los fragmentos, estos se han transcrito según la pronunciación de las palabras.

F39 (M1): Me acuerdo, una tarde estábamos ahí en el bar con mi padre, no sé qué, y viene un amigo de mi padre y, mira, viene con los párpados, las cejas, las pestañas, todo esto quema'o, pero quema'o. Y mi padre: *Pero ¿qué te ha pasa'o, Cosme?* (RISAS) Dice: *Na', que anoshe hice de cená pehcaillah y me diheron que tenía que freirlah con la cola en la boca.* (RISAS)

F40 (M1): Y las tardes que pasábamos allí en la piscina del pueblo, madre mía. Claro, los chavales de mi edad... Yo me quedaba impresionado con ellos. ¡Qué manera de tirarse a la piscina! [...] Y: *¡Dani, no ceaz mariquita! ¡Tírate, hombre, tírate, tírate!* (RISAS) Digo: *No, yo ya mañana, cuando la llenen. Venga.* (RISAS)

El F44, por su lado, constituye un caso particular de polifonía. No se trata en sí de un mensaje en estilo directo como los demás, sino que se ha introducido una voz más colectiva, no de una sola persona en sí, sino de un grupo concreto. En este caso, se imita y parodia la dicción de los andaluces de las áreas rurales (jejeo):

F44 (M7): Hay dos tipos de niños en este país dependiendo del sitio donde se han criado. Primero: están los niños que se crían en la ciudad. Y después, segundo: están los niños... *QUE HE CRÍAN EN EL CAMPO.* (RISAS)

Tanto en el F44 como en el F45 se halla el heheo arriba mencionado. Esta variación andaluza hace referencia a personas del área rural que no solo pueden ser ceceantes, sino hablantes con heheo. El sonido /s/ se cambia por uno aspirado suave, que se representa con la letra *h*. El personaje del F45 (§ 7, p. 64) es su primo de Almargen; como es pueblerino, tiene otra manera de hablar y pronunciar. Así, en su perfecta imitación paródica, Rovira lo personifica hablando con más rudeza, mayor volumen e

intensidad (remarcando, sobre todo, la frase «nosotros de pequeños...»), añadiendo el característico jejeo rural combinado con el ceceo.

Dentro del grupo de los dialectos de España, en el F42 (§ 7, p. 64) aparece el de Badajoz, ya que el amigo imitado es de Extremadura. Al ser una ciudad cercana a Andalucía, el acento es bastante similar. No obstante, Rovira decide darle, además del acento, un tono distinto al suyo para caracterizar mejor al personaje introducido.

Para finalizar, el gallego que imita en el siguiente fragmento es uno de los más conocidos, destacados y ricos en cuanto a los múltiples posibles análisis que podrían realizarse a partir de él. Rovira se encuentra en Galicia con un grupo de amigos y van a un restaurante a «darse la gran mariscada», como él mismo afirma en el monólogo 1 (minuto 5:28). A quien imita con acento gallego es al camarero, quien les explica el funcionamiento del juego de los pimientos de Padrón. Además de ser un acento, el gallego es un dialecto del español; por tanto, es distinto al castellano y tiene otras normas ortográficas, de dicción, etc. En la transcripción se ha intentado ser fiel tanto al dialecto como a lo que pronuncia Rovira; por eso, las palabras «Padrão» y «nã» se han incluido con grafía portuguesa, porque así las pronuncia Rovira. Respecto a la prosodia, modifica su tono a uno algo más agudo y animado. La intensidad es bastante notoria y el volumen, elevado; así, le brinda animosidad y mucho humor a la parodia del gallego.

F41 (M1): Bueno, pues estamos terminando de comer y llega ahí un camarero con una bandeja y empieza a decirnos: *¡Oy! De parte de la casa, vamos a invitar a un prato de pementos del Padrão (RISAS), que unos piquen y otros nã. So que, a única coisa é que acá nos en Galiza temos una costume... (RISAS) [...] Nos acá en Galiza temos una costume de que a primeira pessoa que toque o primer pemento que pique... (RISAS) ¡paga todo! (RISAS)*

Por último, hallamos el único caso en el corpus que pertenece a un acento no español. El idioma sigue siendo el español, pero el dialecto corresponde a la zona rioplatense americana (Argentina, Uruguay y Paraguay). Para perpetuar los estereotipos y la imitación típica de este acento, el monologuista agudiza y suaviza su tono, cambia su timbre y cadencia, debido al contraste de su acento andaluz con el rioplatense (más relajado, lento, con cadencia distinta), se muestra más amable y comprensivo en la caracterización de su psicólogo y utiliza el voseo en los verbos (*vengán, soltás*).

F43 (M4): 90 euros me está costando el psicólogo, ¿eh? Y me dice: *Dani, cuando a ti te vengán ehtah cosah, lah soltás. (RISAS) Lah soltás en el sitio que sea. En la ferretería..., en donde sea, lah soltás. (RISAS)*

Tras toda la descripción de la polifonía con variación prosódica dialectal, cabe mencionar que, cuantitativamente, este conjunto representa un 15,5% del total. En los resultados y la discusión, en el apartado § 4.2., se pondrán en relación todos los grupos polifónicos, tanto desde la perspectiva prosódica como desde la contextual, para poder vislumbrar las conexiones que entrañan o no entre sí.

4.1.4. Polifonía con referencias culturales

En anteriores apartados se ha analizado la polifonía desde un enfoque prosódico para poder determinar en los resultados (§ 4.2.) el comportamiento de esta cuando se ve modificada (o no) por la prosodia. En esta ocasión, el análisis se enfoca en clasificar las referencias culturales encontradas en 25 de los 45 fragmentos del corpus. Su inclusión se debe a que son abundantes, significativas y constituyen un caso especial de polifonía, porque se fundamentan fuertemente en la intertextualidad.

Para adherirnos a una definición única de intertextualidad (abordada en § 2.2.1.) nos acogemos a Beaugrande y Dressler (1981): la relación de dependencia entre dos textos y la competencia textual que han de poseer los receptores para llevar a cabo eficazmente la inferencia del mensaje (Massi, 2009, p. 122). Esta inferencia es el proceso cognitivo que se da en la mayoría de los mensajes, sobre todo en aquellos cuyo significado o parte de él ha de buscarse fuera del mensaje. El mensaje completo depende de otro que existe fuera de sus límites, como ocurre en las referencias culturales: sin conocer la fuente del eco es imposible entender por completo el mensaje o chiste. Por ello, las referencias culturales son otro tipo de polifonía, son *guiños intertextuales* (Méndez, 2006, p. 1493), donde se inserta un eco que tiene un contexto social, cultural, ajeno a la lengua. Así lo exponen Hidalgo Downing e Iglesias Recuero (2009, p. 436):

... entre los factores que intervienen en la apreciación del humor encontramos desde la relación entre los participantes del discurso humorístico a las resonancias socioculturales del tema del que versa el enunciado, pasando por el evento comunicativo mismo en el que se produce.

Debido a que las historietas que recrea el monologuista son sobre temas conocidos por el público, se juega con las expectativas y el conocimiento compartido. De este modo, consigue hacerle caer en una trampa humorística que rompe estas expectativas y se deriva en la incongruencia y la risa. Este apartado se dedica a analizar los conocimientos culturales comunes entre monologuista y audiencia y su impacto en los

chistes, la risa del público y el tratamiento polifónico de Rovira. No hay que olvidar que se juega con el contraste entre ese conocimiento común y las asunciones a las que el actor ha hecho llegar a la audiencia (Yus Ramos, 1996, p. 78). Además, se ha de recordar que las declaraciones ecoicas no tienen que ser siempre pensamientos o palabras ajenas literales, sino que pueden tratarse de pensamientos potenciales o declaraciones de ciertos tipos de personas, grupos sociales o un pensamiento generalizado (Curcó, 1997, p. 246), como los estereotipos y las referencias culturales, que son conocimiento común a una misma comunidad discursiva y social.

Este corpus se compone de 46 ejemplos de referencias culturales. Se han encontrado en 25 fragmentos de los 45 analizados, por lo que aparecen en un 55,5% del corpus. El fin de la triple clasificación de las referencias es el de poder comprender mejor qué tipo de información compartida con la audiencia incluye el actor y cómo esta se relaciona con una determinada comunidad cultural, una región geográfica o un grupo etario. El primer grupo clasificatorio se denomina *Elementos del entorno cultural y geográfico* e incluye referencias que tienen que ver con la literatura, la geografía, la lengua (paremiología o frases hechas) y el conocimiento sociocultural. El segundo grupo se compone de referencias a *Productos de consumo*; en él se integran los productos de uso diario, la comida y bebida, las redes sociales, la televisión y el cine (incluidos los anuncios) y la música. Por último, el tercer grupo es *Personas o personajes conocidos*; como su nombre indica, las referencias son personas famosas y se han repartido en nacionales (españoles) e internacionales. El número de ejemplos de cada grupo, respectivamente, es de 21, 17 y 8.

En los anexos se incluyen las tres tablas clasificatorias de los tres grupos (§ 7, pp. 65-66), que permiten analizar mejor los ejemplos en su categoría. Al lado de cada ejemplo aparece su nomenclatura, para ser mejor identificados. Respecto a esto, nótese que varios tienen la misma nomenclatura porque aparecen en el mismo fragmento, aunque sean ejemplos diferentes. En el análisis que sigue se aportan ejemplos de cada clase para analizar, al menos, uno de cada; a los demás se aludirá remitiendo a los anexos. Se recuerda que la negrita resalta los ejemplos de referencias, para identificarlos más rápido.

En el grupo *Elementos del entorno cultural y geográfico*, los referentes a la literatura aparecen en los fragmentos 1, 4, 8, 14 y 19 (§ 7, pp. 59-61). En el caso del F8, encontramos dos referencias literarias: Peter Pan y Heidi. Aunque tanto estos como la Sirenita en el F4 son más conocidos por el cine, su origen es la literatura, por lo que se

han incluido en esta categoría. Son referencias a personajes potenciados mundialmente a través del cine; así pues, es muy fácil que todo el público conozca la fuente de estos ecos. Por otro lado, se menciona una canción de la cantante brasileña Xuxa, *Ilarie* (perteneciente al segundo grupo), ya que tiene un parecido morfológico con la palabra «hilar», que Rovira utiliza como metáfora para referirse a que en Portaventura conectan todos sus conceptos. Además, la referencia se acompaña con el gesto de coser, lo que potencia el humor y el óptimo entendimiento del juego de palabras y de la referencia.

F8 (M5): Y yo: *Madre mía, cómo hiláis, ¿eh?, de verdad. Tendríais que tener la **banda sonora de Xuxa todo el rato: ilari, ilari, ilari...***⁵ (RISAS) Bueno, total, mira, una cola que no veas... La cola era más larga que el columpio de **la Heidi**. (RISAS) [...] *Se van perdiendo... No viene nadie a reclamarlos... Y con el primer grupo hicimos el musical de **Peter Pan y los niños perdidos**, y hacemos este tipo de ofertas.* (RISAS)

En el F1, Wally también es un personaje literario, de un libro interactivo cuyo objetivo es encontrar al personaje del mismo nombre. Rovira lo menciona en una comparación exagerada para hacer notar lo veloz que es con la vista. Por otro lado, menciona el título académico *First Certificate*, que alude a un nivel de inglés, utilizado como título de buena vista, como si estuviera acreditado oficialmente de tener grandes dotes de observación. Relacionado con esto está la expresión lingüística «ser un lince», que significa tener un sentido de la vista muy desarrollado y bueno, lo cual potencia aún más su exageración. Por último, aparece la referencia geográfica al estadio Vicente Calderón (referencia geográfica).

F1 (M4): Yo observo muchísimo, yo tengo el ***First Certificate en observación***, yo **soy un lince**. (RISAS) Yo voy al **Vicente Calderón** lleno y digo: ***Ahí está Wally***. Es que no tardo ni un segundo. (RISAS)

Dentro de los ejemplos geográficos encontramos, además del Vicente Calderón, los ejemplos de los fragmentos 8, 16, 19, 23, 38 y 42 (§ 7, pp. 60-64). En este último, Badajoz y Portugal se mencionan para realizar un chiste hiperbólico, en el que un habitante de Badajoz, provincia extremeña contigua al país luso, expresa que, de no existir este país, Badajoz también contaría con costa, como Málaga (que es el tema de conversación principal). Es una referencia que necesita, como todas, de información externa, ya internalizada, para entenderse; quien no sabe que Badajoz colinda con Portugal no puede entender el chiste. En los demás fragmentos se mencionan lugares o bien españoles (Cataluña, Almargen, Villanueva del Trabuco) o de otros países (Transilvania, en Rumanía).

⁵ Se recuerda que las palabras resaltadas en negrita aluden a las referencias culturales del fragmento.

F42 (M3): Incluso un amigo mío de **Badajoz** dijo: *Si Portugal se hundiera, ¡nosotros también tendríamos playa!* (RISAS)

Por su lado, además de «ser un lince» (F1), hallamos como ejemplo de referencia lingüística (por ser una frase hecha o un refrán, en este caso) la expresión «el que se pica ajos come», con la particularidad de que la frase se deja en el aire para causar todavía más gracia. De hecho, el público responde terminando la oración y con risas. Se halla en el F21 (§ 7, p. 61) y para entenderlo se ha de conocer la expresión, quién es el conde Drácula y cuál es la relación de los ajos y los vampiros.

Respecto al conocimiento sociocultural, este da nombre a un grupo más general, donde se encuentran referencias tanto nacionales (Cristo del Gran Poder, fiesta ibicenca) como internacionales (Interpol, Erasmus, *First Certificate*) y de cualquier ámbito del saber. Se refiere al conocimiento compartido por una comunidad sociocultural y lingüística que, por proximidad geográfica y cognitiva, entiende los ecos incluidos en los chistes. Aparecen en los fragmentos 1 (ya comentado), 6, 28, 32 y 38. En el F32 se referencia la cadena de comida *Telepizza* y se juega con la polisemia de la palabra «pitón». Para entender el chiste, el público debe encender en su mente los dos significados de esta palabra: más allá de conocer el nombre del reptil, ha de saber qué tiene que ver un pitón con una moto.

F32 (M4): Esto es un huérfano, un niño huérfano que entra en el **Telepizza** y le dicen: *¿Qué quieres, niño?* Y dice: *Dos familiares.* [...] Y le dice el encarga'o: *Chaval, ¿tú has venido en moto?* Y dice: *No, yo he venido andando, solo.* Y dice: **No, como tienes ahí el pitón..., a ver si te la has...** Y dice la serpiente: *Eeh, que yo no soy pitón, soy una cobra.* (RISAS)

Asimismo, en el F28 encontramos una referencia de cine con la mención del Gremlin (criatura mitológica, peluda y malévola), y otra de conocimiento sociocultural, concretamente religioso, con el Cristo del Gran Poder. Este alude a una escultura de Jesucristo cargando con la cruz, en Sevilla, y a una cofradía homónima. En este sentido, los «golpes de pecho» vienen de parte de los feligreses devotos que, en las procesiones religiosas, emulan sentir el mismo sufrimiento que Jesucristo y realizan esos gestos penitentes. Es una comparación hiperbólica que aúna dos realidades muy dispares (no poder tragar la comida seca y ser penitente) y que, por tanto, provoca risas inmediatas.

F28 (M3): Eso estaba más seco... eso estaba más seco que un **Gremlin** bien educa'o (RISAS), que tú dabas la media vuelta al tupperware y no caían las lentejas. (RISAS) Que a la quinta cucharada tú no tenías más remedio que decirle a tu madre con golpes de pecho, que parece que te gustaba el **Cristo del Gran Poder** (RISAS), decirle a tu madre: *Mamá, ¿me puedes dar un poco de agua?* (RISAS)

Dentro del segundo grupo, *Productos de consumo*, la primera subdivisión es la de productos de uso diario. Dos se hallan en el F36 y otro en el F38 (§ 7, p. 63). En el primer caso, se referencia una marca de champú antipiojos, *Filvit*, con más de cuarenta años de historia. Esto puede darnos una pista tanto de la edad del monologuista (nació en 1980) como la del público al que él espera dirigirse y a la que presupone de su misma edad o similar. Les hace creer que va a ocurrir algo (en este caso, la chica de la cita con Rovira comienza una escena subida de tono) y, al segundo, rompe todas sus expectativas, aparece la absurdidad y se provocan las carcajadas (Rovira cree que la chica tiene piojos porque se toca mucho el pelo). Respecto al ADSL, la línea telefónica, aquí la utiliza como metáfora, conectando el concepto de red y transmisión de datos con la emoción y adrenalina que corre por las venas de la chica.

F36 (M6): De repente, ella empieza así como a tocarse el pelo, a tocarse el pelo. Y digo: *Ay, que tiene piojos, Filvit champú, filvit champú...* (RISAS) De repente, empieza así como a tocarse el cuerpo. (RISAS) Y yo: *Ay, que se le están cayendo los piojos por el cuerpo...* (RISAS) [...] Mira, me coge de aquí del pecho, me pega un pellizco y yo: *Los pelos, los pelos, los pelos, los pelos.* (RISAS) Mira, los ojos abiertos, inyectados en salmorejo, aquí la vena. Digo: *Has puesto el ADSL en tu cuerpo y no me has dicho nada.* (RISAS)

En cuanto a la comida y bebida, se alude a la franquicia *Telepizza*, ya mencionada en el F32, a dos marcas de helados (F20M5), a la fábrica de ron Bacardí (F11M5), que Rovira pronuncia como *Bacardi*, por lo que se ha transcrito siendo fiel a la pronunciación, y a los pimientos del Padrón en el F41. Vemos que, en el caso de Ron Bacardí, la referencia viene introducida en otra comparación hiperbólica y que no tiene nada que ver con lo que se está contando. La gracia reside en comparar el castillo de Drácula con la fábrica de ron, que tiene una altura y grandiosidad considerables.

F11 (M5): Digo: *Ya está. Esto tiene que ser. O es la casa de Drácula o es la fábrica de Ron Bacardi, no me queda otra. ¡Pa' dentro!*

Los ejemplos de marcas de helados aluden a un juego de palabras creado a través de la polisemia. *Drácula* es el vampiro mítico rumano, pero también denomina a un helado infantil con forma de vampiro. Hay una cuarta referencia a un helado, *Kalise*, que, sin embargo, se ha incluido en la televisión como un anuncio, puesto que el futbolista español Andrés Iniesta participó en un anuncio que lo publicitaba. Así pues, aunque es una referencia especial porque entraña tres (el futbolista, el helado y el anuncio), se ha optado por contarla como una en el apartado del cine y la televisión, puesto que es el conjunto más general: el anuncio contiene de por sí al futbolista y la promoción de la

marca de helados. Es el marco cognitivo más directo que debe encenderse en las mentes de la audiencia para comprender el chiste y donde aparece el eco literal que inserta Rovira («*Kalise para todos*»).

F20 (M5): La vieja tenía más arrugas que los deditos de **David Beckham**, mira, una cosa... (RISAS) Se me queda así la vieja mirando y me dice: *¿Qué quieres?* (RISAS) Y yo le digo rollo solemne, pesadillesco, digo: *Vengo por Drácula* (RISAS) *Poh na' más que nos quedan Twister Choc y Magnum con almendras.* (RISAS) De repente asoma la cabeza Iniesta y dice: *¡Kalise para todos!* De repente la vieja me dice: *Sígueme.* Digo: *No tengo tu Twitter, bueno, da igual.* (RISAS)

Encontramos dos referencias más: a una persona conocida, otro futbolista, inglés, que es David Beckham, y a la red social *Twitter* (que tiene una clasificación aparte). En cuanto a los pimientos del Padrón del F41 (§ 7, p. 64), se alude a ellos *ad hoc*, ya que Rovira y sus amigos se encuentran en Galicia y el camarero que los atiende les invita a un plato. En cuanto a otras referencias del cine y la televisión, encontramos las del 16, 25 y 28 (§ 7, pp. 61-62). En el F16 se alude a un personaje de las películas infantiles animadas *Toy Story*, el señor Potato, y su relevancia viene dada, primero, por el contraste absurdo al unir dos realidades dispares y, segundo, por el juego de palabras «se nos cambió la cara a todos». Se hace referencia a la particularidad del juguete, que es que todos los elementos de su cara y cuerpo son intercambiables. A continuación, se comienza a silbar una melodía que es conocida gracias al cine; se trata de la banda sonora de *La muerte tenía un precio*, que, junto a la mención de Murphy (gracias al que se popularizó la ley «si algo puede salir mal, saldrá mal»), adelanta el desenlace funesto para Rovira, pues es a él a quien le va a tocar el pimiento picante y tendrá que pagar la cuenta entera.

En el mismo fragmento se halla otra referencia a un famoso portugués. La referencia es bastante oscura e implícita. Rovira ha estado imitando el acento gallego y, en un momento dado, detiene su parodia para preguntar a la audiencia si se está acercando más bien al acento portugués. El público ríe por el contraste y la pregunta extraña, pero entienden las intenciones de Rovira cuando menciona que le han entrado ganas de meterle el ojo a alguien. Con esto alude al entrenador de fútbol portugués Mourinho, que, en un partido en 2011, realizó esta acción contra Tito Vilanova, otro entrenador.

F16 (M1): ¡Mira! Nos acojonamos todos, hicimos con el esfinter así. Mira... Se nos cambió la cara a todos, estaba ahí el **Señor Potato...** *¿Qué hace aquí el señor Potato?* (RISAS) [...] **Se me está yendo al portugués, ¿no?** (RISAS) No, lo digo porque como me han entrado ganas de meterle el dedo en el ojo a alguien, digo, esto es portugués, esto es portugués. (RISAS) [...] **(SILBIDO DE LA MUERTE TENÍA UN PRECIO Y**

RISAS) En ese momento veo a pasar por el pasillo a **Murphy, el de las leyes**: *Hola, ¿qué tal? Nada, pasaba por aquí...* (RISAS)

Por su lado, las referencias a la música (F8, F15 y F34, pp. 60-63) son distintas entre sí, pero muy interesantes. En el F34 se menciona la canción *Knocking on Heaven's door*, interpretada por Bob Dylan. El nombre de él se menciona, pero es la canción la que se clasifica como referencia musical. Rovira aprovecha el parecido fonético entre la palabra italiana *gnocchi* (un plato de comida) con la palabra inglesa *knocking*, que aquí se ha transcrito como *gnocching*, para hacer notar aún más el juego de palabras y que referencia tanto el título como el estribillo de la canción.

F34 (M6): *Yo... De primero... me vas a poner unos gnocchi, unos gnocchi. Que no sé lo que es, pero me hace mucha gracia pronunciarlo. (RISAS) Además, me recuerda a mi canción preferida de Bob Dylan: gnocch, gnocch, gnocching...* (RISAS)

Por último, se halla el tercer grupo, el de personas conocidas, dividido en nacionales e internacionales. Comenzando con la única referencia nacional recogida (exceptuando a Iniesta), encontramos a Iker Jiménez, presentador del programa *Cuarto Milenio*, que trata sobre ufología, acontecimientos paranormales, etc. Rovira declara en el monólogo 4 que le da mucho miedo el programa (min. 3:06) y utiliza la primera mitad del discurso para plantear las razones de por qué no le gusta y le parece terrorífico y absurdo. La mención a Jiménez se ha clasificado como referencia a persona conocida porque se relaciona directamente con la polifonía en estilo directo que se desarrolla justo después: Rovira parodia su manera de hablar al introducir su voz y crear aún más risas en la audiencia. A pesar de que lo más comentado es el programa *Cuarto Milenio*, se ha considerado oportuno incluir a Iker Jiménez como la referencia cultural en sí y no repetir su programa en otra clasificación, debido a lo ya mencionado sobre la polifonía directa, pues este trabajo intenta poner en relación la prosodia y las referencias culturales halladas ambas en la polifonía.

F31 (M4): Que tú ves al **Iker Jiménez** analizando una foto, en plan: *Pues parece ser que este... esta foto está tratada por photoshop, porque el pixelado...*

Los fragmentos en que se mencionan personas conocidas son el 2, 5, 16, 20, 27 y 33 (§ 7, pp. 60-63). Varios de ellos ya se han explicado (16, 20). En cuanto a los demás, el F2 contiene una referencia a Juana de Arco. Para entender por qué Rovira llama así a una mujer a quien presuntamente le ha escupido fuego a la cara, el receptor debe conocer a la heroína y mártir francesa que murió en la hoguera. Su muerte y martirio, tan conocidos, son lo que conectan con el fuego que menciona Rovira.

F2 (M1): Venía a lo mejor una mujer: *Perdona, ¿tienes fuego?* Y digo: ¡*Aaahhh!* (RISAS) Se iba la mujer ardiendo y yo: ¡*Hasta luego, Juana de Arco!*

Por otro lado, el F5 introduce a Neil Armstrong para crear una analogía entre la madre de Rovira plantando con vehemencia la sombrilla en la arena y la acción mítica del astronauta que, por primera vez en 1969, pisó la Luna. También en el F27 Rovira, interpretando a su yo niño, indignado, le increpa a su madre sobre el tamaño descomunal de su nevera de playa. La referencia al escritor francés Julio Verne, de fama internacional por sus novelas de ciencia ficción, se explica por uno de sus libros: *Viaje al centro de la Tierra*, que cuenta una expedición fantástica al núcleo terráqueo.

Para terminar con las referencias culturales del tercer grupo, el F33 contiene tanto una cita filosófica como el nombre de su propio autor: Rousseau. Rovira habla en boca de la chica a la que quiere pedir una cita. En este caso, juega con la polisemia, pues la palabra *cita* se refiere tanto a una frase atribuida a un autor como a una reunión entre personas. A él, en concreto, le interesa una cita romántica con ella, pero esta interpreta el otro significado. Esto provoca una interferencia comunicativa y mucho humor desde fuera, en el contexto del público que escucha el monólogo y la absurdidad de la situación.

En su conjunto, de los 46 ejemplos de referencias culturales, se observa que se hallan repartidas en los tres grupos analizados. El primero, *Elementos del entorno geográfico y cultural*, consta de 21 ejemplos, por lo que representa el 46% del total. El segundo grupo (*Productos de consumo*) está compuesto de 17 ejemplos, así que supone el 37%. Finalmente, el tercer grupo de *Personas o personajes conocidos* contiene 8 ejemplos y representa el porcentaje más bajo, un 17%.

4.2. Resultados y discusión

Tras haber presentado todos los datos, prosigue un análisis aún más profundo y pormenorizado, que es el de los resultados y la discusión. En el presente apartado se pondrán en relación todos los tipos de polifonía seleccionados y analizados y se retomarán las hipótesis para verificar su validez.

Se ha podido comprobar que en el análisis cualitativo existen diferentes maneras de incluir y modificar la polifonía. En todos los grupos se ha observado que la polifonía es, efectivamente, un recurso humorístico muy explotado por Dani Rovira en sus monólogos. Esto es algo evidente y explícito en los fragmentos, puesto que las risas, indicadas entre paréntesis, aparecen después de los ejemplos polifónicos. La parodia de los géneros discursivos o de los tipos de conversaciones cotidianas, la imitación de un

estereotipo de persona o de una situación concreta propician la risa del público, ya que son circunstancias muy familiares y de conocimiento común. Se comprueba, pues, que el monologuista juega con el conocimiento compartido y con las posibles inferencias que hará la audiencia, para romper sus expectativas con algo descabellado.

El análisis cualitativo llevado a cabo se ha articulado mediante dos ejes: el prosódico y el pragmático-contextual. En el prosódico, los tres grupos contienen fragmentos sin variación prosódica, con variación prosódica genérica y con variación dialectal. El pragmático-contextual atiende en exclusiva a las referencias culturales, creando, a su vez, otros tres grupos: elementos culturales, productos de consumo y personas conocidas, cada uno con varias subcategorías, según la temática abordada.

Tras los análisis, se ha observado desde el plano cuantitativo que, por un lado, la polifonía sin prosodia representa un 29% del corpus; la polifonía genérica es la más empleada, puesto que es un 55,5% del corpus; mientras, la polifonía dialectal representa el porcentaje más bajo de los tres grupos: 15,5%, tal y como lo muestra el gráfico 1 (§ 7, p. 65). En el gráfico que sigue se han unificado los dos grupos que contienen algún tipo de variación prosódica (genérica y dialectal), que, en conjunto, resultan en un alto porcentaje: el 71% (32 fragmentos). Este número, enfrentado al 29% (13 fragmentos) que representa la polifonía sin prosodia, es un resultado realmente significativo y desequilibrado, probando así la primera de las hipótesis («existe más polifonía con variación prosódica que sin ella»), como se anunciará al final del apartado. Por esto, se puede concluir, como apunta Caldiz (2014, p. 15), que la prosodia está íntimamente ligada a la polifonía enunciativa.

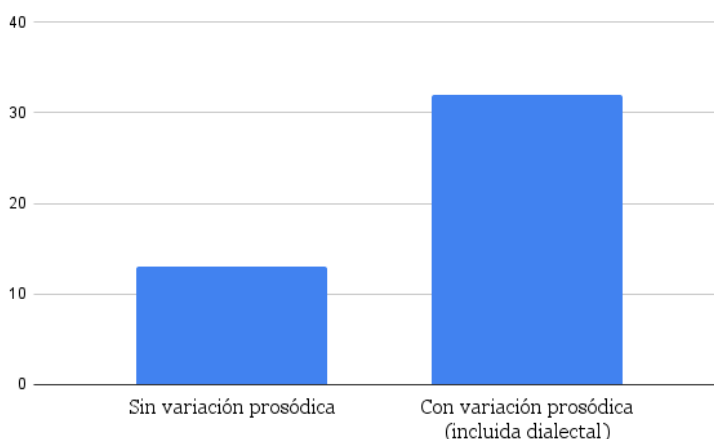


Gráfico 2: Relación global entre polifonía y prosodia (elaboración propia)

Respecto al análisis cualitativo desde la perspectiva pragmático-contextual, las referencias culturales se han agrupado en tres categorías, no solo para presentarlas de

una manera más ordenada y clara, sino para establecer diferentes temáticas. Así, es posible conectar mejor la información compartida con la audiencia con los cambios prosódicos. El criterio que se ha elegido es, precisamente, a qué tipo de información compartida alude y, a raíz de ello, se ha convenido en nombrar los grupos como *Elementos culturales*, *Productos de consumo* y *Personas conocidas*. La totalidad de los ejemplos es de 46. En cada grupo, respectivamente, se incluyen 21, 17 y 8 ejemplos; los dos primeros poseen datos similares, mas el último grupo es, en cantidad, el más dispar, tal y como se advierte en el gráfico siguiente. En los porcentajes, pues, el primer grupo representa el 46%; el segundo, el 37%; y el tercero solo el 17%.

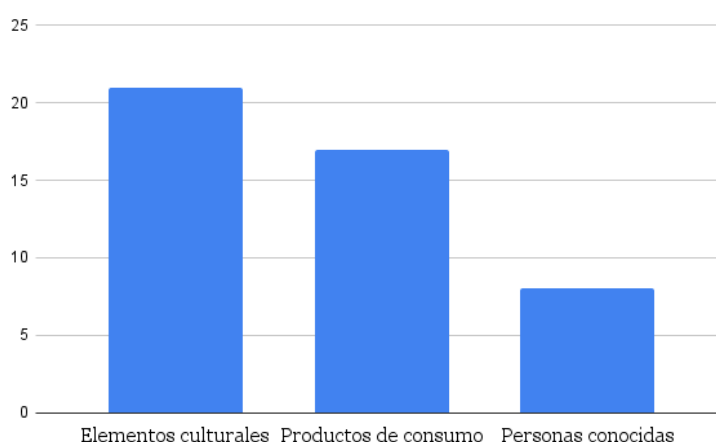


Gráfico 3: Relación de los tipos de referencias culturales (elaboración propia)

Si nos adentramos en la discusión, retomando las hipótesis podemos determinar si son acertadas o no. La primera hipótesis apuntaba que el actor Dani Rovira incluye más fragmentos polifónicos con prosodia que sin ella. Por una parte, el hecho de haber encontrado 45 fragmentos de polifonía en estilo directo (que incluyen 168 intervenciones polifónicas) en siete monólogos ya denota significatividad. Por otra parte, se ha verificado, tras la categorización del corpus, que los fragmentos con cambio prosódico totales, tanto de prosodia genérica como de la dialectal, representan un 71%. Estaríamos, pues, ante una hipótesis probada, ya que existen más casos de cambios prosódicos que casos en los que la voz del actor se mantiene prácticamente inmutable.

Por su lado, la segunda hipótesis resaltaba que las referencias culturales son un recurso de humor tan utilizado como la polifonía canónica. En primera instancia, la polifonía canónica aparece empleada en 44 de los 45 fragmentos del corpus (la excepción es el F44M7, que es indirecta), mientras que las referencias se hallan en 25 fragmentos, lo que se traduce en el 55,5% de los casos. Además, los ejemplos concretos de referencias son 46, un dato considerable. Sin embargo, se ha observado que la

polifonía en estilo directo es mucho más utilizada que las referencias; aunque estas sean 46, están repartidas en la mitad del corpus, pero no en su totalidad. Adicionalmente, si atendemos al número de intervenciones (no fragmentos) polifónicas en estilo directo, que sería el estadio análogo a los ejemplos de referencias, se comprueba que es, en consideración, mucho mayor: 168 intervenciones (41 en fragmentos sin prosodia, 111 en fragmentos con prosodia genérica y 16 en fragmentos con prosodia dialectal), frente a 46 ejemplos de referencias. Para este criterio se han contabilizado las intervenciones de cada personaje en los diálogos y comentarios aislados polifónicos. Por lo tanto, no se debe corroborar la hipótesis si se atiende a los ejemplos de cada polifonía. Aun con todo, se ha descubierto que las referencias culturales son significativas por cuanto aparecen en más de la mitad del corpus y el número de ejemplos es elevado. De esta manera, no son inusuales y podría considerarse un acierto haberlas introducido como un tipo especial de polifonía en el trabajo y como una categoría aparte.

Por último, la tercera hipótesis aventuraba que las referencias culturales estarían relacionadas con la prosodia y que se verían afectadas por ella en la misma medida que la polifonía canónica. Para esto hemos de diferenciar algunas cuestiones. Primeramente, hemos de dejar a un lado aquellos ejemplos de referencias que no tienen ninguna variación prosódica; como es lógico, estas aparecen en fragmentos sin variación. Se han encontrado 13 referencias en 7 fragmentos sin variación, que se descartan para analizar esta hipótesis. En segundo lugar, se ha de advertir la diferencia entre las referencias que se encuentran dentro de la polifonía prosódica genérica y dialectal y las referencias que se encuentran cercanas a la polifonía. En este último grupo existen 8, que también se desechan, pues no se ven afectadas por la prosodia; así, quedan fuera del análisis 21 referencias en total. Esto se traduce en que las 25 referencias restantes sí están afectadas por la prosodia, lo cual es algo más de la mitad de los ejemplos, un 54%.

El número de ejemplos, como se aprecia, no aporta resultados significativos, debido a que existe una paridad plausible y casi exacta entre los datos. Con todo esto podemos concluir que la tercera hipótesis no se corresponde con los datos obtenidos. Por una parte, si se atiende al número de ejemplos, estos están casi equitativamente repartidos en 25 prosódicos y 21 no prosódicos, pero los primeros se concentran en tan solo 19 fragmentos de los 45. Esto quiere decir que, debido a que se trata de números bastante parejos, estamos ante una diferencia en absoluto significativa. Por ello, la relación entre cambios prosódicos y referencias culturales parece resultar más bien arbitraria y no algo que el actor Dani Rovira realice de manera intencionada.

Como se aprecia, las hipótesis, aunque no hayan sido todas verificadas (solo la primera es veraz respecto al corpus seleccionado), han arrojado luz sobre diversas cuestiones relacionadas con los datos expuestos. Si bien la prosodia es un factor importante y conectado con la polifonía canónica, sobre todo en estilo directo, para imitar otras voces, se ha demostrado que no está tan relacionada con las referencias culturales como se planteó primero. Por otra parte, se ha desmentido que las referencias aparecen con la misma asiduidad que la polifonía canónica. Toda esta información podrá servir a la comunidad científica para seguir investigando tanto las conexiones entre estos fenómenos (polifonía, referencias y prosodia) como sus diferencias.

5. Conclusiones

Para conformar este Trabajo Final de Grado se ha investigado concienzudamente en aras de poder exponer nuevos conocimientos respecto a su tema principal: la polifonía como recurso humorístico en un género discursivo concreto, el monólogo de humor. Con la intención de sentar las bases de lo que más tarde serían las hipótesis, la metodología, los objetivos y la recolección del corpus, se inició la investigación con unas preguntas relacionadas tanto con la polifonía canónica como con las referencias culturales y el uso y asiduidad de ambas en el monólogo humorístico. Antes de encontrar un corpus adecuado, se realizó una investigación para construir un marco teórico sólido, que diera cuenta tanto de la novedad de la propuesta como de la relevancia de los temas abordados. Los estudios de investigadores prestigiosos son los que conforman este aparato teórico, avalándolo. El marco se remonta a las tres teorías del humor clásicas y su posterior sistematización, realizada por Greimas, Raskin y Attardo. Respecto a la polifonía, hallamos sus raíces teóricas en Bajtín y su ulterior esquematización en Ducrot. Posteriormente, la excepcional conexión de la polifonía y el humor se analizó a través de la brillante y polifacética mirada de Curcó, Méndez y Linares Bernabéu, entre otras. Por último, se caracterizó el género discursivo tratado: el monólogo humorístico, desgranado rasgo a rasgo gracias a Castellón, Ruiz Gurillo y el grupo GRIALE de Valencia, antes de pasar a la parte práctica y analítica.

En el transcurso de este trabajo también se han ido desgranando tanto los objetivos de la investigación como la metodología empleada para caracterizar y examinar el corpus y su análisis. Tras aportar todo un aparato teórico que fundamenta la propuesta, con la ayuda de investigadores anteriores del campo humorístico y pragmático, se han desvelado los análisis de los datos. En un primer momento, se decidió clasificar el

corpus, tras su visionado y tratamiento analítico, en tres grupos prosódicos: sin variación prosódica, con variación prosódica general y con variación prosódica dialectal. No obstante, sin detrimento de esta agrupación, más adelante se decidió incluir otra para las referencias culturales, debido a que eran abundantes en el corpus, parecían significativas y se comprobó en la teoría que son un tipo más de polifonía.

Por su parte, en los resultados y la discusión, se ha destacado que, de las tres hipótesis propuestas (la polifonía inserta por Rovira suele tener más fragmentos con variaciones prosódicas que sin ellas; las referencias culturales son un recurso humorístico tan utilizado como la polifonía canónica en estilo directo; y las referencias están relacionadas con la prosodia y se ven afectadas por ella, al igual que la polifonía canónica), las dos últimas no tenían correlación con lo que exponían los datos. La primera sí resultó verificada, mientras que la que daba la misma importancia y presencia a las referencias culturales que a la polifonía canónica (segunda) y la que afirmaba que la prosodia afectaba en igual medida a estas dos (tercera) no se han podido corroborar. Los datos, en ambos casos, han demostrado que esas relaciones hipotéticas son arbitrarias: por un lado, si se atiende al número de intervenciones polifónicas, estas son muchísimo más abundantes que las referencias, por lo que no aparecen con la misma frecuencia. Por otro lado, Rovira no desea incluir más prosodia cuando aparecen referencias culturales, por lo que no es pertinente afirmar que prosodia y referencias tienen una fuerte conexión.

Después de los análisis de los datos y la comparación de los resultados, además de contrastar las hipótesis con los datos, hemos de retomar ahora, brevemente, los objetivos del trabajo, para dilucidar su cumplimiento. El objetivo principal doble era: demostrar que la polifonía es un recurso humorístico recurrente en los monólogos analizados en el trabajo y analizar los distintos comportamientos de la polifonía en los fragmentos seleccionados. Puede afirmarse que se ha cumplido, puesto que, dados los 45 fragmentos de polifonía en siete monólogos humorísticos del mismo actor, se corrobora que esta es un potente recurso (se han recogido 168 intervenciones polifónicas repartidas en los 45 fragmentos) no solo utilizado sino explotado en los monólogos analizados. Además, su examen pormenorizado ha permitido desglosar los diferentes comportamientos de la polifonía, categorizando, por un lado, la de tipo prosódico y, por otro, la de tipo pragmático-contextual.

En cuanto a los objetivos específicos derivados del anterior, eran los siguientes: clasificar cada enunciado polifónico según sus características prosódicas, por un lado, y

pragmáticas, por otro; determinar cualitativa y cuantitativamente la aparición de cada tipo de polifonía y su relación; y comprobar si la prosodia y las referencias culturales son recursos polifónicos para crear humor. El primero ya se ha mencionado que se ha llevado a buen término para cumplir con la segunda parte (análisis) del doble objetivo general. En lo que concierne al segundo, efectivamente se ha llevado a cabo una metodología mixta, tanto cualitativa como cuantitativa, que ha permitido no solo caracterizar y clasificar el corpus en subgrupos, sino también cuantificar las veces en que aparece cada ejemplo polifónico y la relación numérica entre ellos. Por último, respecto al tercero, también se ha comprobado que los ejemplos proporcionados causan humor, puesto que las risas aparecen bien tras la imitación de voces de maneras diversas, bien tras la inclusión de referencias que aluden a un conocimiento compartido.

Con todo esto, se puede concluir que se han cumplido los objetivos y se ha demostrado empíricamente si los pronósticos previos al análisis eran correctos o no. Destaca la importancia de la polifonía como recurso humorístico en los monólogos, por las abundantes apariciones de esta en los vídeos analizados, así como la importancia de la prosodia. No obstante, se ha comprobado que la prosodia no está relacionada con las referencias culturales (aunque sí es un factor polifónico muy importante) y que estas, por su parte, son relevantes, aunque no aparezcan con la misma frecuencia que la polifonía en estilo directo. Aunque el ensayo ha sido, en sus dimensiones, completo, debido a sus limitaciones, no se ha podido profundizar tanto en ciertos aspectos que también habrían sido interesantes de analizar. Por ende, cabría realizar un análisis más profundo, incluso con un corpus mayor, para corroborar estos pequeños hallazgos en investigaciones futuras.

En ellas se podría, por una parte, incidir en la importancia de las referencias culturales y en sus temáticas para la creación del humor (ya que, además, aquí no se han podido incluir todas las que aparecen en los monólogos, para limitarnos a relacionarlas con la prosodia), y, por otra, ahondar más aún en los cambios prosódicos, analizándolos con más detalle. Los estudios sobre cambios prosódicos podrían realizarse para analizar por qué se realizan esos cambios: emociones, imitaciones, género de la persona imitada, burla e/o ironía, diálogos o comentarios aislados... Asimismo, convendría dilucidar si la mayoría de monologuistas hacen uso de la polifonía de manera explotada como recurso humorístico, para verificar que es un aporte certero al género del monólogo humorístico. Para ello, se podrían analizar a otros monologuistas (algo ya realizado por otros investigadores) y comparar sus producciones para comprobar sus composiciones

polifónicas, prosódicas y lo relativo a la inserción de conocimiento compartido con la audiencia y el saber común social en general.

En conclusión, cualquiera de estas perspectivas para un nuevo análisis del humor y de la polifonía prosódica serían provechosas e interesantes para nutrir aún más este desconocido campo. Todo aquello que esté relacionado con el ser humano y con las diversas y peculiares maneras de comunicación que posee su intelecto y sus múltiples intenciones son cuestiones que se deben valorar y estudiar en profundidad. Cuanto más nos conozcamos a nosotros mismos, mejores y más felices seremos, sobre todo cuando se trata del humor.

6. Bibliografía y webgrafía

Aliaga Aguza, L. M. (2022). Propuesta de reestructuración de los ‘mecanismos lógicos’ de la teoría general del humor verbal, *LITERATURA Y LINGÜÍSTICA*, 45, 517-542.

Alvarado Ortega, M. B. (2020). Indicadores semánticos para el estudio del humor en la comunicación: el caso de la fraseología en los monólogos. *CLAC*, 85, 1-7. DOI: <http://dx.doi.org/10.5209/clac.73535>.

Alvarado Ortega, M. B. (2023). La comunicación no verbal en los monólogos humorísticos. *Oralia*, 7, 145-163.

Adam, J. M. (1992). *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Nathan.

Attardo, S. (2017). Humor in Language. *Oxford Research Encyclopedia of Linguistics*, 1-18. DOI: 10.1093/acrefore/9780199384655.013.342.

Attardo, S. (2001). *Humorous Texts: a semantic and pragmatic analysis*. Youngstown State University.

Attardo, S. (1994). Linguistic theories of humor. Mouton de Gruyter.

Attardo, S.; Hempelmann, C. F.; Di Maio, S. (2002). Script oppositions and logical mechanisms: Modeling incongruities and their resolutions. *Humor - International Journal of Humor Research* 15 (1), 3-46.

Bajtín, M. (1963). *Problemas en la poética de Dostoievski*.

Bajtín, M. ([1975] 1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.

Baulenas i Setó, M. (2011). *El monólogo humorístico: fuente de referentes socioculturales en el aula de E/LE*. Universidad de Barcelona.

Beaugrande, R. de y Dressler, W. ([1981] 1997). *Introducción a la lingüística del texto*. Ariel.

Bergson, H. ([1900] 1986): *La risa. Ensayo de significación de lo cómico*. Orbes.

Bruzos Moro, A. (2009). Capítulo 2: La polifonía en Ruiz Gurillo, L. y Padilla García, X. A. (eds.) *Dime cómo ironizas y te diré quién eres*. PETER LANG, pp. 45-64.

Caldiz, A. (2014). Demarcación discursiva: prosodia y polifonía. Un análisis de discurso académico oral en García Negroni, M. M. (Coord.) *Marcadores del discurso: Perspectivas y contrastes*, 1-17. Santiago Arcos editor.

Calsamiglia Blancafort, H.; Tusón Valls, A. (1999). *Las cosas del decir: manual del análisis del discurso*. Ariel.

Cassany, D. (1987). *Describir el escribir: Cómo se aprende a escribir*. Paidós.

Casares, J. (2002). Concepto del humor. *CIC*, 7, 169-187. ISSN: 1135-7991.

Castellón Alcalá, H. (2008). Los monólogos. Algunas notas para su análisis en Moreno Sandoval, A. *El valor de la diversidad (meta)lingüística: Actas del VIII congreso de Lingüística General*, 485-495.

Català Pérez, M. (2001). Ironía, humor e inferencia: procesos cognitivos. Tendencias creativas en la publicidad actual. *Acciones e investigaciones sociales*, 12, 129-142.

Cestero, A. M. (1999). *Comunicación no verbal y enseñanza de lenguas extranjeras*. Arco/Libros.

Curcó Cobos, M. C. (1997). *The Pragmatics of Humorous Interpretations: A Relevance-Theoretic Approach*. University College London.

Ducrot, O. (1986). Esbozo de una teoría polifónica de la enunciación en *El decir y lo dicho*, pp. 175-238. Paidós Comunicación.

Escandell Vidal, M. V. (1993). *Introducción a la pragmática*. UNED.

Estellés Arguedas, M. (2015). Expressing evidentiality through prosody? Prosodic voicing in reported speech in Spanish colloquial conversations. *Journal of Pragmatics*, 85, 138-154.

Freud, S. (1905): Der Humor. *Studienausgabe*, 4, 97-108.

García Negroni, M. M.; Caldiz, A. (2009). Prosodia y polifonía mostrada marcada en el discurso académico oral. *Actas del IV Coloquio argentino de la IADA. Diálogo y diálogos*, 122-130.

Günthner, S. (1998). Polyphony and the “layering of voices” in reported dialogues. *InLiSt*, 3, 1-26.

Grice, Paul H. (1975). "Logic and Conversation" en Grice (1989), *Studies in the Way of Words*, Harvard University Press, 22-40.

Hidalgo Downing, R. e Iglesias Recuero, S. (2009). Humor e ironía: una relación compleja en Ruiz Gurillo, L. y Padilla García, X. A. (eds.) *Dime cómo ironizas y te diré quién eres*. PETER LANG, pp. 423-455.

Hidalgo Navarro, A. (2011). Humor, prosodia e intensificación pragmática en la conversación coloquial española. *VERBA*, 38, 271-292.

Iparraguirre, S. (1988). Aproximación a Mijaíl Bajtín. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 458, 23-32.

Jiménez Berrio, F. (2009) Acercamiento a los textos polifónicos. *Razón y palabra*, 70.

Linares Bernabéu, E. (2020). El estilo de habla en el discurso directo como estrategia para la construcción del género en el monólogo humorístico. *Revista signos*, 53 (102): 123-143. DOI: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-09342020000100123>.

Linares Bernabéu, E. (2021). *El monólogo humorístico subversivo en español*. Iberoamericana Vervuert.

Llera, J. A. (2004). La investigación en torno al humor verbal. *Rlit*, LXVI, 132, 527-535.

Massi, M. P. (2009). La intertextualidad en el humor serio: un abordaje pragmático. *Revista de la Facultad*, 15, 115-140.

Méndez García de Paredes, E. (2006). Humor y discurso referido. *Actas del I Congreso de Análisis del discurso: lengua, cultura, valores*, 1483-1502.

Milner, G. B. (1972). Homo Ridens. Towards a Semiotic Theory of Humour and Laughter. *Semiotica*, vol. 5, 1, 1-30.

Morin, V. (1966). L'histoire drole. *Communications*, 8: 102-119.

Poyatos, F. (1968). Paralingüística y kinésica: para una teoría del sistema comunicativo en el hablante español. *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 725-738. Asociación Internacional de Hispanistas.

Puig, L. (1986). A propósito de la teoría de la polifonía de O. Ducrot. *Acta Poética* 6, 127-134.

Puig, L. (2004). Polifonía lingüística y polifonía narrativa. *Acta Poética*, vol. 25, 2, 1-40, Ciudad de México. ISSN: 2448-735X.

Raskin, V. (1985). *Semantic Mechanisms of Humor*. Reidel.

- Ritchie, G. (2004). *The Linguistic Analysis of Jokes*. Routledge.
- Rodríguez Rosique, S. (2005). Mentiras, inversiones y principio de cooperación: análisis de la ironía como implicatura conversacional. En prensa.
- Ruiz Gurillo, L. (2013). El monólogo humorístico como tipo de discurso. El dinamismo de los rasgos primarios. *CUADERNOS AISPI* 2, 195-218.
- Ruiz Gurillo, L. (2013). Eva Hache y El Club de la Comedia: del guion monológico al registro dialógico. *ONOMÁZEIN* 28, 149-161.
- Ruiz Gurillo, L. (2014). Infiriendo el humor. Un modelo de análisis para el español. *Revista CLAC* 59, 148-162.
- Ruiz Gurillo, L. (2012). *La lingüística del humor en español*. Arco/Libros.
- Ruiz Gurillo, L. y Linares Bernabéu, E. (2018). La atenuación como estrategia pragmática en el monólogo humorístico subversivo. *Normas* 8, 215-288. DOI: <https://doi.org/10.7203/Normas.v8i1.13436>.
- Rutter, J. (2001). Rhetoric in Stand-up Comedy: Exploring Performer-Audience Interaction. *Stylistyka*, 307-325.
- Seres Seuma, T.; Soto Merola, J. (2014). El monólogo humorístico. La creación polifónica de personajes en un texto “monogestionado”. *Revista de Análisis Transaccional y Psicología Humanista* 71, 177-188.
- Sperber, D. y Wilson, D. ([1986] 1994). *La relevancia. Comunicación y procesos cognitivos*. Cátedra.
- Timofeeva Timofeev, L. (2008). *Acerca de los aspectos traductológicos de la fraseología española*. Universidad de Alicante.
- Torres Sánchez, M.^a Á. (1999). *Estudio pragmático del humor verbal*. Arco/Libros.
- Verschueren, J. (2002). *Para comprender la pragmática*. Gredos.
- Yus Ramos, F. (1996). La teoría de la relevancia y la estrategia humorística de la incongruencia-resolución. *BIBLID*, 3-4, 497-508.
- Yus Ramos, F. (2004). “Pragmatics of humorous strategies in El Club de la Comedia” en Márquez-Reiter, R. y Placencia, M. E. (eds.) *Current Trends in the Pragmatics of Spanish*. John Benjamins, pp. 320-344.

7. Anexos

-Referencias de los monólogos de Dani Rovira, numerados:

Monólogo 1: Gente bruta (<https://www.youtube.com/watch?v=RWF9lsrIKF0>)

Monólogo 2: El zoo de los animales extraños
(<https://www.youtube.com/watch?v=vZeLK7GSoMY>)

Monólogo 3: Las playas de Málaga
(<https://www.youtube.com/watch?v=LUeB5mL6ZVU>)

Monólogo 4: Cosas de chicas
(<https://www.youtube.com/watch?v=8pLi57wn0m0&t=11s>)

Monólogo 5: Excursión a Portaventura
(<https://www.youtube.com/watch?v=dGVqUF-IEyI>)

Monólogo 6: Primeras citas (<https://www.youtube.com/watch?v=ZJX9v33vLrA>)

Monólogo 7: Ser padre (<https://www.youtube.com/watch?v=SA3TuMpuGYY>)

-Fragmentos polifónicos numerados con su monólogo correspondiente:

Los fragmentos se encuentran clasificados según sus características prosódicas y en negrita se destacan las referencias culturales.

Sin variación prosódica

F1 (M4): Yo observo muchísimo, yo tengo el *First Certificate* en observación, **yo soy un lince**. (RISAS) **Yo voy al Vicente Calderón lleno y digo: Ahí está Wally**. Es que no tardo ni un segundo. (RISAS)

F2 (M1): Venía a lo mejor una mujer: *Perdona, ¿tienes fuego?* Y digo: *¡Aaahhh!* (RISAS) Se iba la mujer ardiendo y yo: **¡Hasta luego, Juana de Arco!** (RISAS)

F3 (M1): Otra cosa no, pero relacionando conceptos soy buenísimo. Un colega mío siempre se pica conmigo y me plantea retos. Dice: *Dani, te voy a retar a un reto*. Digo: *Venga, rétame*. (RISAS). *Imaginario*. Digo: *Mejor, que estamos aquí muy a gusto tirados en el sofá. Rétame*. (RISAS) Dice: *¿Cómo harías, Dani, para salir de un desierto con una naranja?* Digo: *Superfácil. Tú coges la naranja, la abres por la mitad, haces zumo. El zumo tiene vitamina, quitas la vita, coges la mina, la explotas. Hay un terremoto, quitas la terre, coges la moto y te vas. ¡Ya está!* (RISAS)

F4 (M1): No solo me entró gota, es que me llamó mi padre y dice: *Dani, me duele el dedo gordo hasta a mí*. (RISAS) O sea, marisco, marisco. **Fíjate, vamos, es que dejamos a la Sirenita sin amigos**. (RISAS)

F5 (M3): Pero, menos mal que para eso está tu madre, ella no tiene miramientos. Ella sin mirar a ninguno de los la'os abre la sombrilla y dice: **¡Aquí! ¡PA! ¡Como si fuera Armstrong llegando a la luna!** (RISAS) [...] El verano pasado clavó sobre un pastor alemán. Mira, el dueño quejándose a mi madre y dice: *¡Anda, hombre, no te quejes, así tienes mopa pa' la casa!* (RISAS)

F6 (M3): Tú tienes tanta crema encima que pareces el típico leucocito de la playa que se va comiendo los virus. **Que la gente de lejos me decía: Chaval, ¿dónde es la fiesta ibicenca?**

F7 (M3): No llevábamos ni diez minutos, no llevábamos ni diez minutos y ya dice mi madre: ¡A comer! (RISAS) Digo: ¡Jo, mamá, podríamos haber comido en la casa, que se está más fresquito, ¿eh?! ¡A comer aquí, ¿no?! (RISAS)

F8 (M5): Bueno, ponía información y había una cristalera y una muchacha detrás, y yo le digo: Oye ¿y este cristal? Y dice: Una mampara. Y digo: ¿Y pa' qué? Y dice: Porque me ampara (RISAS) Y digo: Hay que ver cómo son en **Cataluña**, cómo hilan. Le digo: Perdona, mira, ¿para comprar los tiques? Y dice: Allí, donde pone tiques. Y yo: **Madre mía, cómo hiláis, ¿eh?, de verdad.** (RISAS) **Tendríais que tener la banda sonora de Xuxa todo el rato: ilari, ilari, ilari...** (RISAS) Bueno, total, mira, una cola que no veas... La cola era más larga que el columpio de la Heidi... (RISAS) [...] me asomo al cristal y digo: Hola, hola (RISAS) ¿Cuántos son? Y digo: Mira, es que aquí hay mucha gente... ¡Ah! Nosotros... Somos seis (RISAS) Y me dice: Cada grupo de seis, un niño gratis. Y nos pone un niño allí en la taquilla... (RISAS) Y digo: ¿Y este niño? / Gratis. (RISAS) [...] Señorita, pero yo no entiendo cómo están ustedes regalando niños. / **Se van perdiendo... No viene nadie a reclamarlos... Y con el primer grupo hicimos el musical de Peter Pan y los niños perdidos, y hacemos este tipo de ofertas.**

F9 (M6): Y nos dice el metre: ¿Qué van a tomar los señores? Y digo: Pues los señores no sé, que digo yo, que ya que estás aquí, tómanos nota a nosotros. (RISAS) No vas a estar tomando nota a distancia. (RISAS)

F10 (M5): Mi psicólogo tiene conmigo una terapia que es que él me interpreta los sueños. Con eso él me va ayudando. Lo que pasa es que muchas noches no puedo ir y me dice: Dani, tú en las actuaciones, suelta tus sueños y utiliza al público de terapia.

F11 (M5): Digo: Ya está. Esto tiene que ser. **O es la casa de Drácula o es la fábrica de Ron Bacardi, no me queda otra. ¡Pa' dentro!**

F12 (M6): Yo cuando voy a una fiesta, voy a fiestas de gente guapa, lo siento. Lo siento por la gente que no... Yo voy a fiestas de gente guapa. Y yo de ahí no bajo y, si no, me cabreo. Yo un día voy a una fiesta y digo: Y ¿ese tío feo de ahí quién es? Un espejo, caballero. (RISAS) Venga, hasta ahora, hasta luego.

F13 (M6): Bueno, total, terminamos los postres y le digo al camarero: La cuenta, por favor. Y ella dice: Voy al baño. Digo: No has tenido noche.

Con variación prosódica general

F14 (M4): Y sale humo de debajo de la mesa y digo: ¿Qué tienes ahí, a Frodo enyoncao o qué pasa ahí dentro? (RISAS)

F15 (M7): Una música de miedo de fondo, en plan: **Sueño contigo, que me has dado, sin Tu cariño no me habría enamorado...** (RISAS)

F16 (M1): Mira... Se nos cambió la cara a todos, estaba ahí el Señor Potato... ¿Qué hace aquí el señor Potato? (RISAS) Mira, todo el mundo diciendo: No, tío, no, tío, esto no puede ser; si ya esto era un dineral, como esto le toque a uno solo, esto, vamos a tener que pedir un crédito, esto, nos vamos a hipotecar pa' tola vida. No, tío, no, tío... Dice el de Almargin: ¡No hay huevos! Mira, ni una palabra más en to'lo alto de la mesa. (RISAS) [...]

F17 (M5): Yo sé que muchos estáis pensando: Hostia, el Dani Rovira, este tío es un crack, este tío pilota, este tío tiene un cerebro... (NIEGA Y RISAS)

F18 (M5): De hecho, el tío se pilla unos cabreos siempre en Nochebuena porque descorchamos la botella de champán y dice: *¿Me habéis llamao? ¿Me habéis llamao?* (RISAS)

F19 (M5): La cosa es que yo estoy en mitad del sueño y oigo una voz en *off* que me dice: ***Mata al conde Drácula.*** Y yo, como era consciente de que eso era una pesadilla, digo: *¿Dónde está ese pavo que lo reviento a hostias ahora mismo?* Dice: *En Transilvania.* Digo: *Yo eso no sé dónde está.* / ***En Rumanía.*** / *Ah, Rumanía, me suena, me quiere sonar. ¿Por dónde queda Rumanía?* / *¡Por allí!*, dijo un rumano que había casualmente por allí.

F20 (M5): La vieja tenía más arrugas que los deditos de **David Beckham**, mira, una cosa... (RISAS) Se me queda así la vieja mirando y me dice: *¿Qué quieres?* (RISAS). Y yo le digo rollo solemne, pesadillesco, digo: ***Vengo por Drácula. / Poh na' más que nos quedan Twister Choc y Magnum con almendras.*** (RISAS) **De repente asoma la cabeza Iniesta y dice: ¡Kalise para todos!** (RISAS Y APLAUSOS) De repente la vieja me dice: *Sígueme.* **Digo: No tengo tu Twitter, bueno, da igual.** (RISAS)

F21 (M5): Y si se enfada, se lo dices: Chist, eh, tú, conde Drácula, ***que el que se pica...***

F22 (M1): *Dani, ¿te ha tocado a ti?* Digo: *¡¿A mí?! ¡Nooo!* (RISAS) *Dani, ¿qué te pasa?* Digo (RISAS): *Es que me he acordao de una cosa...* (RISAS) *Y me ha dao... sentimiento.* (RISAS Y APLAUSOS) *Me acuerdo que... Yo me acuerdo que cuando era pequeño mi madre... (RISAS) mi madre me regaló un pony... (RISAS) Y se me ha muerto el pony hace poco y no lo supero, no lo supero...* (RISAS)

F23 (M2): Tú imagínate la tarde que fuimos allí al notario, dice el notario: ***Firmamos terreno en Villanueva del Trabuco...*** Y nosotros: *¡Ja, ja, ja! ¡Ay, el trabuco...!* Y esos ratitos, pues son pa' ti. (RISAS)

F24 (M2): Hemos montao un zoo. *¡Un zoo! ¡Eso está muy visto!* Pues no vengas. (RISAS)

F25 (M2): Bueno, la gente loca diciendo: *¿Esto qué es? Pero ¿dónde me habéis traído? ¡Esto es una locura! ¡Esto es el Matrix de la fauna!* (APLAUSOS Y RISAS) Y digo: *Relájate. Jo, es que yo ya he amortizao mis 120 euros. / Pues, a partir de ahora, todo lo que viene es gratis, cipote, disfruta.*

F26 (M2): La gente se queda así, escuchando y dice: *Ay, es que no lo escuchamos de leer. Y digo: Cuidao, es que el cerdo sabe leer, no sabe hablar, tampoco nos vamos a poner aquí...*

F27 (M3): *Mamá, ¿esto qué es?, ¿una nevera o una puta puerta astral oculta? ¿Va a salir Julio Verne de aquí abajo o qué pasa aquí?* (RISAS)

F28 (M3): *Atención, Dani Rovira, tu madre abre la nevera en la orilla. Cuéntanos. / Pues mi madre abre la nevera, saca doce tupperwares, somos cuatro hermanos, tres tupperware para cada uno. / ¿Y qué es lo que tiene el primer tupperware? / El primer tupperware a mí me parece que lo que tiene es lechuga. / ¿Lechuga? Será ensalada: huevo duro, maíz, atún. ¡Pregunta, pregunta! / Mamá, ¿tú la lechuga la vas a aliñar? / ¡Qué va! Si es pa' ti. [...] Segundo tupperware: ¡lentejas! Diréis vosotros: ¿Qué tiene eso de gracia? Te lo digo yo: ¡Ni puta gracia! [...] Eso estaba más seco... eso estaba más seco que un Gremlin bien educado, que tú dabas la media vuelta al tupperware y no caían las lentejas. **Que a la quinta cucharada tú no tenías más remedio que decirle a tu madre con golpes de pecho, que parece que te gustaba el Cristo del Gran Poder, decirle a tu madre: Mamá, ¿me puedes dar un poco de agua?** Y tu madre... te respondía cosas, te respondía frases tan baladí como: *Es que, si no, te vas a llenar el estómago de agua.* Digo: *¡Mamá, pero si no es por el lujo de beber, es por lubricar la papa, que no me pasa por el puto esófago, condenada!**

Tercer tupperware: filete empana'o. Cada filete empana'o del tamaño de un nórdico de invierno. Mi madre: *¡Masticad, masticad!* Digo: *Mamá, que Joselito tiene un año, que no tiene dientes. / Que mastique con las encías. ¡Esto es Málaga! ¡Au! ¡Au! ¡Au!* De postre, melón. Pero melón ¡ca-len-to-rro! Digo: *Mamá, chiquilla, ¿no has podido meter el meloncito un ratito en la nevera? / ¡Ay! Es que la nevera tiene la sombrilla, cuatro hamacas y un señor de Perú. [...]* Digo *Mamá, te voy a decir una... te voy a decir una cosa, mamá. ¡Es que a mí a las once y media de la noche meda miedo bañarme! Hay monstruos noctámbulos, leyendas, niños que no vuelven, alone in the dark.* Y tu madre: *Ahh, eso te pones a jugar tú con el cubito en la arena.* Y digo: *Claro, mamá, como el tonto'l pueblo.* Dice: *Tú eres sietemesino, tampoco andas tú tan alejao.*

F29 (M3): Y luego está el típico vagabundo, el típico indigente, angelito mío, que no tiene otra cosa que hacer el pobre, que no tiene techo donde meterse, que no tiene comida que meterse en la boca, y se va pa' mi madre, que no tiene otra persona que acercarse, y le va a mi madre y dice: *Señora, que llevo dos días sin comer.* Dice mi madre: *¡Muy bien! Pues ya te puedes bañar.*

F30 (M4): Y luego, no, no, luego el tema, luego el tema de... De, de una música que meten ahí, que están hablando y *chan-chan, chan-chan* parece que te van a.... están los cámaras ya acojonados diciendo: *¡Yo no puedo más!* (RISAS) Están los cámaras diciendo: *¡Es que este pedo no me ha venido solo!* (RISAS)

F31 (M4): Que tú ves al **Iker Jiménez** analizando una foto, en plan: *Pues parece ser que este... esta foto está tratada por photoshop, porque el pixelado...* Y digo: *Déjate de fotos y mira para la derecha que tienes un UFO, cabrón.* (RISAS)

F32 (M4): Esto es un huérfano, un niño huérfano que entra en el **Telepizza** y le dicen: *¿Qué quieres, niño?* Y dice: *Dos familiares.* [...] Y le dice el encargado: *Pero, chaval, ¿tú estás hablando de pizzas?* Y dice: *No, yo estoy hablando superdespacio...* Y luego entra una... entra en el Telepizza una serpiente, y la serpiente entra así, reptando: *Cinco menos dos, tres; tres menos uno, dos...* Y le dice la serpiente al encargado: *¿Usted desde cuándo espera?* Y le dice el encargado: *No, no, es piña, ¿no ves que la pizza es hawaiana?* Y el encargado le dice al niño: *Chaval, ¿tú has venido en moto?* Y dice el chaval: *No, yo he venido andando, solo.* **Y dice: No, como tienes ahí el pitón..., a ver si te la has...** **Y dice la serpiente: Eeh, que yo no soy pitón, soy una cobra.** Y dice el encargado: *¡Coño, una serpiente que habla!* Y dice: *Joer, ¿pues no sé restar?*

F33 (M6): Me envalentono. Me envalentono y le pido una cita. **Y ella me dice: Claro. El hombre es bueno por naturaleza, Rousseau.** (RISAS) Y yo: *Ya, si no te falta razón. Pero yo me refiero a una cita de quedar, de ir a tomar algo.* Y ella: *Ah, ya, claro, ja, ja.* (RISAS)

F34 (M6): Digo: *Mira...* Digo: *Yo...* (RISAS) *de primero...* (RISAS) *me vas a poner unos gnocchi, unos gnocchi.* (RISAS) *Que no sé lo que es,* (RISAS) *pero me hace mucha gracia pronunciarlo.* (RISAS) **Además, me recuerda a mi canción preferida de Bob Dylan: gnoch, gnoch, gnoching...** (RISAS) [...] *¿Y la señorita qué va a tomar? / Hmmm..., yo una ensalada César.* Y yo: *¿De qué conoces al camarero?* (RISAS) *Nada, yo una ensalada, es que yo como muy poco.* [...] Bien, llega la hora de los postres. *¿Qué van a tomar de postre?* Digo: *Yo... un brownie. Uno.* (RISAS) *Entero.* (RISAS) *Para mí.* (RISAS) [...] *¿Y la señorita qué va a tomar de postre? / Humm, no, no. Yo no voy a querer postre. Yo cojo del tuyo...*

F35 (M6): Muchas veces cuando voy con un colega por la calle y a lo mejor pasa una pareja dice mi colega: *Mira ese tío, qué calzonazos.* Y digo: *¡No! ¡Es un mediopostre!*

F36 (M6): De repente, ella empieza así como a tocarse el pelo, a tocarse el pelo. Y digo: **Ay, que tiene piojos, Filvit champú, filvit champú...** (RISAS) De repente, empieza así como a tocarse el cuerpo. (RISAS) Y yo: *Ay, que se le están cayendo los piojos por el cuerpo...*

(RISAS) [...] Mira, me coge de aquí del pecho, me pega un pellizco y yo: *Los pelos, los pelos, los pelos, los pelos*. (RISAS) Mira, los ojos abiertos, inyectados en salmorejo, aquí la vena. **Digo: Has puesto el ADSL en tu cuerpo y no me has dicho nada.** (RISAS) [...] De repente, a los dos segundos me mira y me dice: *Dani... Dani... Extásíame*.

F37 (M7): ... Y que en una de esas noches, mientras estamos durmiendo, se escuchen unos pasitos: *tiquí, tiquí, tiquí*. Y que aparezca mi nene, a pie de cama, y que me tire de la sábana y me diga: *Papá, teno miero...*

F38 (M7): El otro día me asomé al patio de luces de mi bloque, donde estaban las dos vecinas asomadas, las dos vecinas legendarias: la Puri y la Carmen. Y la Carmen, la Carmen está allí y le dice a la Puri: *¡Puriiiis!* (RISAS) Dice: *¿Qué pasa? ¿Cómo te va?* Y dice: *¡Oy! Mu' bien, mu' bien, mu' bien, mu' bien* (RISAS) *¿Y con tu marío?* (RISAS) *¿Con mi marío?* *¡Oy! Mu' bien, mu' bien*. *¡Dos semanas hace que no lo veo!* (RISAS) *A bombona de butano diaria voy*. (RISAS) ***¡Y yo soy de gas naturaaal!*** (RISAS) *¿Y con los niños? / ¿Con los niños?* *¡Oy! Se me ha caído una camisa*. (RISAS) *Pues mira, con los niños muy bien. Nosotros, de lunes a viernes, los niños de ocho de la mañana a dos de la tarde los niños están en el colegio y, luego, de dos de la tarde a cuatro de la tarde los niños están en el comedor didáctico. / ¿Comedor didáctico?* (RISAS) *Sí, comedor didáctico, porque a la par que comen, aprenden. Por eso se llama 'comedor didáctico' y no se llama 'paraguas chico', yo qué sé*. (RISAS) *Luego, los lunes y los martes, a primera hora de la tarde, los niños tienen clase de inglés, de francés, de chino y de rumano. Estos dos últimos, ¡hum!, porque lo estamos viendo de venir*. (RISAS) *Y a segunda hora de la tarde tienen clases de biblioteconomía*. (RISAS) *¿Biblioteconomía? Biblioteconomía. Yo no sé qué coño es, pero están los niños entreteniéndose por otro la'ó*. (RISAS) [...] *Y luego los sábados los niños se suben a la mountain bike y te suben los siete picos que tiene Granada. / Pero si nosotros vivimos en Badajoz. / ¡Yo qué sé cómo coño llegan los niños allí! Y luego, a lo largo del domingo, están los niños haciendo los deberes. / Bueno, ¿y cómo te va? / Muy bien. Se me han muerto ya dos... A otro lo está buscando la Interpol. Y el cuarto no está respondiendo bien a la medicación, ¿eh? No nos dirige la palabra, pero, bueno, como es Erasmus, a mí me da lo mismo*.

Con variación prosódica dialectal

F39 (M1): Me acuerdo, una tarde estábamos ahí en el bar con mi padre, no sé qué, y viene un amigo de mi padre y, mira, viene con los párpados, las cejas, las pestañas, todo esto quemao, pero quemao. Y mi padre: *Pero ¿qué te ha pasado, Cosme?* (RISAS) Dice: *Na', que anoshe hice de cenar pehcaíllah y me diheron que tenía que freírlah con la cola en la boca*. (RISAS)

F40 (M1): Y las tardes que pasábamos allí en la piscina del pueblo, madre mía. Claro, los chavales de mi edad... Yo me quedaba impresionado con ellos. ¡Qué manera de tirarse a la piscina! [...] Y: *¡Dani, no ceaz mariquita! ¡Tírate, hombre, tírate, tírate!* Digo: *No, yo ya mañana, cuando la llenen. Venga*. (RISAS)

F41 (M1): Bueno, pues estamos terminando de comer y llega ahí un camarero con una bandeja y empieza a decirnos: *¡Oy! De parte de la casa, vamos a invitar a un prato de pementos del Padrão* (RISAS), *que unos piquen y otros não. So que, a única coisa é que acá nos en Galiza temos una costume...* ***Se me está yendo al portugués, ¿no?*** (RISAS) No, lo digo porque como me han entrado ganas de meterle el dedo en el ojo a alguien, digo, esto es portugués, esto es portugués. (RISAS) Bueno, sería del sur de Vigo, ¿no? Bueno, sígo. (RISAS Y APLAUSOS) *Nos acá en Galiza temos una costume de que a primeira pessoa que toque o primer pemento que pique...* (RISAS) *¡paga todo!* (RISAS)

F42 (M3): Incluso un amigo mío de Badajoz dijo: ***Si Portugal se hundiera, ¡nosotroh tammién tendríamoh playa!*** (RISAS) Digo: *Hombre, es verdad, es verdad, un poco drástico, pero es verdad*.

F43 (M4): 90 euros me está costando el psicólogo, ¿eh? Y me dice: *Dani, cuando a ti te vengán ehtah cosah, lah soltás.* (RISAS) *Lah soltás en el sitio que sea. En la ferretería..., en donde sea, lah soltás.* (RISAS)

F44 (M7): Hay dos tipos de niños en este país dependiendo del sitio donde se han criado. Primero: están los niños que se crían en la ciudad. Y después, segundo: están los niños **QUE HE CRÍAN EN EL CAMPO.** (RISAS)

F45 (M7): Mira, me empieza a contar mi primo: *Nohotroh de pequeñoh cogíamoh loh ehcarabajoh y leh ceparábamoh la cabeza del cuerpo, ací, de rohca, porque eh de rohca...* (RISAS) Digo: *Un detalle, ¿eh?, con el escarabajo, un detalle.* (RISAS) *Leh ceparábamoh la cabeza del cuerpo y ce quedaba ahí como una ehpecie de corbatita, dice.* (RISAS) Bueno, y luego, ¿qué? / *Poh cogeh otro caracol, yo qué hé.* (RISAS) Y luego decía: *Nohotroh de pequeñoh cogíamoh loh palomoh, leh abríamoh la boca, loh metíamoh en el grifo, palomo, palomo, palomo, palomo, palomo, leh hacíamoh un nudo en el pehcuerdo y teníamoh globoh originaleh.* (RISAS)

-Gráficos de los datos:

Relación de los tipos de polifonía prosódica

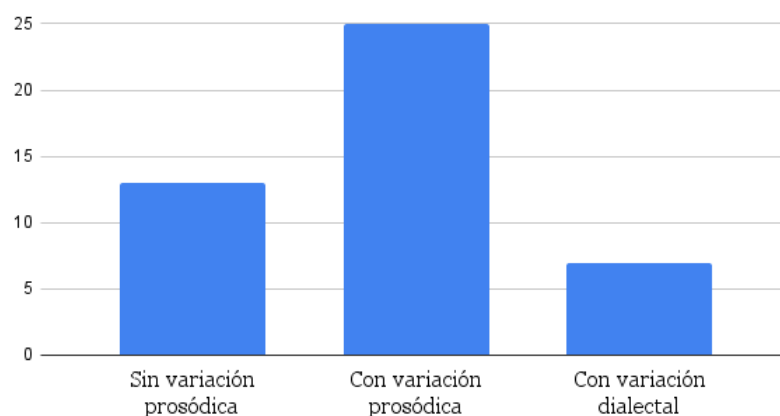


Gráfico 1: Relación de los tipos de polifonía prosódica (elaboración propia)

-Tablas de los datos:

GRUPO 1: ELEMENTOS DEL ENTORNO CULTURAL Y GEOGRÁFICO			
LITERATURA	GEOGRAFÍA	LENGUA	CONOCIMIENTO SOCIOCULTURAL
Drácula (F19M5)	Vicente Calderón (F1M4)	El que se pica... (F21M5)	Interpol (F38M7)
Frodo (F14M4)	7 picos de Granada-Badajoz (F38M7)	Ser un lince (F1M4)	Pitón-cobra (F32M4)
Wally (F1M4)	Badajoz y Portugal (F42M3)		Cristo del Gran Poder (F28M3)
Peter Pan (F8M5)	Cataluña (F8M5)		Fiesta ibicenca (F6M3)
Sirenita (F4M1)	Villanueva del Trabuco (F23M2)		First Certificate (F1M4)
Heidi (F8M5)	Almargen (F16M1)		Erasmus (F38M7)
	Transilvania/Rumanía (F19M5)		

Tabla 2, grupo 1 de referencias culturales: Elementos del entorno cultural y geográfico (elaboración propia)

GRUPO 2: PRODUCTOS DE CONSUMO				
PRODUCTOS DE USO DIARIO	COMIDA Y BEBIDA	REDES SOCIALES	TV Y CINE	MÚSICA
Filvit Champú (F36M6)	Twister Choc y Magnum con almendras (F20M5)	Twitter (F20M5)	Señor Potato (F16M1)	Bob Dylan (gnocchi) (F34M6)
ADSL (F36M6)	Ron Bacardi (F11M5)		Iniesta y Kalise (F20M5)	Camela (canción) (F15M7)
Gas natural (F38M7)	Telepizza (F32M4)		Matrix (F25M2)	<i>Ilarie</i> (Xuxa) (F8M5)
	Pimientos del Padrón (F41M1)		Gremlin (F28M3)	
			Melodía de <i>La muerte tenía un precio</i> (F16M1)	
			¡Au! ¡Au! ¡Au! (300) (F28M3)	

Tabla 3, grupo 2 de referencias culturales: Productos de consumo (elaboración propia)

GRUPO 3: PERSONAS O PERSONAJES CONOCIDOS	
PERSONAJES NACIONALES	PERSONAJES INTERNACIONALES
Iker Jiménez (F31M4)	Mourinho (portugués) (F16M1)
	David Beckham (F20M5)
	Murphy (F16M1)
	Julio Verne (F27M3)
	Juana de Arco (F2M1)
	Neil Armstrong (F5M3)
	Rousseau (F33M6)

Tabla 4, grupo 3 de referencias culturales: Personas o personajes conocidos (elaboración propia)