

El proceso de contextualización en narrativas humorísticas: *jab lines* y construcción del marco interpretativo

JORGE DIZ FERREIRA

Universidade de Vigo

jorge.diz@uvigo.gal

Resumen: *Esta investigación se centra en el análisis pragmático e interaccional de narrativas humorísticas en la conversación espontánea. Nuestro objetivo fundamental consistirá en determinar cómo se va construyendo el marco interpretativo que contextualiza la narrativa. De este modo, resultará interesante observar cómo el narrador humorista articula su narración en torno a una serie de movimientos humorísticos que aparecen diseminados a lo largo de la secuencia de historia; las investigaciones humorísticas más recientes hablan de *jab line* (Attardo, 1994, 2001) o *gancho* (Ruiz Gurillo, 2012) para hacer referencia a esos enunciados humorísticos que no rompen el desarrollo narrativo y dan lugar a un momento de humor.*

Palabras clave: *narrativa humorística, *jab line*, marco humorístico, contextualización*

Abstract: *This research is centred in the pragmatic and interactional analysis of the humorous narrative in everyday conversation. Our main objective is to determine the ways the interpretative frame that contextualizes the narrative is built. Therefore, it becomes of interest to observe how the humorous narrator articulates his speech around a series of humorous movements that are scattered along the narrative sequence; the most recent humor research refers to *jab line* (Attardo, 1994, 2001) or *gancho* (Ruiz Gurillo, 2012) to talk about humorous lines that don't break the narrative building and lead to a moment of laughter.*

Keywords: *humorous narrative, *jab line*, humorous frame, contextualization*

1. Introducción

Las interacciones en la vida cotidiana están repletas de momentos humorísticos en los cuales los hablantes estilizan su discurso para provocar la risa en sus interlocutores y, de alguna manera, actúan como mecanismos de cohesión y afiliación entre los participantes (Everts, 2003; Alvarado Ortega, 2013), que son miembros de una misma comunidad o

grupo (Attardo, 1994)¹. En la conversación coloquial, estos momentos humorísticos pueden adoptar diferentes formas: desde un chiste –texto humorístico canónico (Attardo, 1994, 2001)– hasta narrativas cómicas o humorísticas más elaboradas, cuya característica fundamental es la falta de planificación y estructuración fija. Y es que, a diferencia del chiste, que parece poseer una estructura tripartita (prefacio, chiste *-the telling-* y respuesta, Sacks, 1978), las narrativas pueden presentar una organización interna mucho más flexible y el humor puede desempeñar diferentes funciones:

- 1) Narrativas no humorísticas en las que se insertan fragmentos y/o pasajes humorísticos (ver Diz Ferreira, 2017 para un análisis de este tipo de narrativas en una comunidad de prácticas bilingüe).
- 2) Narrativas humorísticas² que, de acuerdo con Norrick (1993: 58), “are funny in their own right, so the narrative does not build to a punch line, as it would in a canned joke, and laughter can occur anytime”. Este tipo secuencias conversacionales en que se despliega una narración sobre un episodio cómico se encuentran contextualizadas en un marco de juego que, como veremos en este artículo, se irá actualizando a través de los movimientos humorísticos que el hablante narrador va introduciendo a lo largo de su relato.

En las páginas siguientes, vamos a desarrollar un análisis conversacional de la construcción del humor en narrativas que ocurren en conversaciones

¹ Ahora bien, todo tipo de humor entraña un ataque a la imagen del interlocutor, en especial cuando se dirige una burla hacia uno de los participantes (por ejemplo, una imitación, que “is aggressive when it mocks the speaker because, as seen above, drawing attention to an error in the performance of a present participant constitutes a high threat to face” (Everts, 2003: 382).

² Dentro de lo que llamamos *narrativas humorísticas* podemos incluir al menos dos de las *tramas humorísticas (humorous plots)* descritas en Attardo (2008; ver Ruiz Gurillo, 2012):

- 1) trama humorística con interrupciones metanarrativas, es decir, las narrativas “que incluye[n] una o más interrupciones de las convenciones propias de ese género; dichas interrupciones tienen naturaleza humorística” (Ruiz Gurillo, 2012, p. 26).
- 2) trama humorística con complicación central cómica.

de sobremesa. Desde un punto de vista interaccionista, las sobremesas familiares suponen una sucesión de secuencias que se pueden agrupar bajo la etiqueta de *habla de contacto* (*small talk*, (Coupland, 2000, 2003; ver Placencia y García, 2008a para un panorama de la conversación de contacto en español). Siguiendo a (Placencia y García, 2008b: 14) vamos a manejar una concepción amplia del habla de contacto, que

“abarca tanto formas rituales como saludos y despedidas (...), al igual que formas creativas, individualizadas como bromas o juegos verbales, intercambios de anécdotas personales, cotilleo y puestas al día sobre la otra persona (...), y que pueden ser (...) el objeto central de la interacción.”

Por tanto, el humor puede ser, por sí mismo, una meta conversacional, en la medida en que las diferentes formas humorísticas están al servicio del refuerzo de la relación interpersonal entre el hablantes y sus interlocutores (Norrick, 1993a, 2003) y, de hecho, la risa compartida contribuye a la construcción de afiliación social (Jefferson, Sacks y Schegloff, 1987; Norrick, 1993; Hay, 2000; Everts, 2003; Alvarado Ortega, 2013; Trouvain y Truong, 2017)³, incluso en el ámbito laboral (Holmes, 2006). Además, el hablante, que adopta también el rol de cómico, asume la responsabilidad de desarrollar una performance humorística que, de un lado, divierta a los demás participantes y, de otro, contribuya a retroalimentar y/o reactivar la propia conversación; en este sentido, Norrick (1993: 120) señala que “the decision to tell a joke right here, right now in an ongoing conversation shows the teller has no compunction about derailing the interaction in progress for the ostensible purpose of amusement”.

2. Las narrativas humorísticas en la conversación coloquial

El *Grupo de Investigación sobre la ironía y humor en español* (GRIALE) ha analizado, en diversos trabajos, el humor y la ironía en la conversación espontánea en español (Ruiz Gurillo y Padilla García, 2009; Alvarado Ortega, 2012; Ruiz Gurillo, 2012; Ruiz Gurillo y Alvarado Ortega, 2013;

³ Ver el reciente trabajo de Attardo (2015) para el debate entre las funciones positivas y negativas del humor. En este trabajo solamente nos centraremos en secuencias narrativas en las que detectamos una función positiva.

Ruiz Gurillo, 2016), a partir de la Teoría General del Humor Verbal (por sus siglas en inglés, *GTVH*, Attardo, 1994, 2001, 2008). En estas investigaciones se aborda, desde un punto de vista pragmático, la construcción del relato humorístico, en cuyo caso el humor y la ironía se extienden más allá de un movimiento o una intervención (Ruiz Gurillo, 2012: 101-114).

Así pues, en este tipo de narrativas humorísticas, el hablante/narrador/cómico tiene que mantener activo y actualizar el marco de juego, humorístico, a fin de que sus interlocutores puedan interpretar la performance. Según Norrick, el proceso de producción-interpretación de la performance humorística se desarrolla en los siguientes términos:

“It is up to the joker *to signal the play frame* and to express the jest in a form accessible to members of a certain group, and it is up to the listener to interpret and then reinterpret the turn to get the joke, and to show understanding with laughter. If the two coordinate their timing, they both share in the payoff of amusement and increased rapport.” (Norrick, 1993: 105, cursiva nuestra)

La importancia del *marco de juego* (*play frame*) aparece ya en los trabajos de Bateson (1953, 1955); de hecho, después de la ampliación y reformulación de la noción de *marco* desde una perspectiva construccionista (Goffman, 1974; Tannen, 1993), el *marco de juego* o *marco humorístico* ha sido objeto de discusión en la investigación sobre el humor en interacción (entre otros, Norrick, 1993, 2003, Hay, 2000, 2001; Everts, 2003; Partington, 2008; Dynel, 2009, 2011). Attardo y sus colaboradores (Pickering et al., 2009; Attardo, Pickering y Baker, 2011; Attardo, Pickering, Lomotey y Menjo, 2013; Gironzetti, Attardo y Pickering, 2018) se han centrado en demostrar cómo las marcas humorísticas indexan las *punch lines* (*remate*) y las *jab lines* (*gancho*)⁴ y como participan en el proceso de negociación del humor en las interacciones.

En la medida en que el humor es negociado en la propia conversación, la estilización humorística permite, pues, señalar el momento en que comienza una performance cómica y, en consecuencia, construir el marco

⁴ Para la traducción de la terminología específica de la TGHV, seguimos la adaptación de la metáfora del boxeo de Attardo al español propuesta por Ruiz Gurillo (2012).

humorístico, así como marcar los remates y los *ganchos*. Según Attardo (2001), estos dos tipos de movimientos esencialmente humorísticos (*punch lines* y *jab lines*) no presentan ninguna diferencia semántica; en cambio, en el nivel narratológico podemos encontrar algunas diferencias, pues su posición en la performance narrativa determinará su función: mientras las primeras constituyen el remate y o cierre del chiste, las *jab lines* aparecen diseminadas a lo largo de la narrativa, es decir, “they do not disrupt the flow of the narrative, because they either are indispensable to the development of the “plot” or of the text, or they are not antagonist to it” (Attardo, 2001: 82-83). Precisamente, por su carácter no disruptivo, las *jab lines* están al servicio de la naturaleza performativa de la actividad narrativa humorística. Si bien las *punch lines*, por su localización en la estructura, tiene una finalidad esencialmente conclusiva, las *jab lines* relanzan la narración y actúan como un recurso de mantenimiento del marco humorístico en que operan las reglas de producción y recepción del discurso cómico.

2.1. Los procesos de *framing* y *reframing* en las narrativas humorísticas

A lo largo de cualquier interacción espontánea donde la meta compartida sea mantener activa la conversación, los participantes pueden desarrollar distintas actividades: hablar de terceras personas y/o cotillear, dar consejos, discutir, contar historias y, por supuesto, hacer humor (chistes, juegos de palabras, parodias y sátiras...). Entre las formas de hacer humor, las narrativas con una complicación central humorística aparecen de forma espontánea y, a menudo, se extienden a lo largo de varias intervenciones (*humor continuado*, Ruiz Gurillo, 2012) e incluso pueden constituirse en secuencias conversacionales con una estructura narratológica completa (ver Labov y Waletzky, 1997 [1967] para un análisis de los constituyentes organizativos de las narrativas orales).

Frente a las inserciones humorísticas en narrativas no humorísticas, donde el narrador puede recurrir al humor para introducir valoraciones sobre su pasado (Diz Ferreira, 2017) y/o como un mecanismo de distensión y distanciamiento cuando se relatan situaciones conflictivas de la historia familiar (Ruiz Gurillo, 2012: 108), las narrativas humorísticas tienen por objeto generar las condiciones óptimas para la diversión compartida. Para ello, el hablante tiene que suministrar los indicios necesarios para indexar el marco interpretativo que permita interpretar significativamente la intención deliberadamente cómica de las

performances humorísticas y, lo que es más importantes, actualizar dicho marco en sus sucesivas contribuciones. Algunos de estos indicios (la entonación, el ritmo discursivo y las pausas, la calidad de la voz, la fraseología, las marcas no-verbales, entre otros) han sido estudiados en la abundante bibliografía sobre pragmática del humor (Norrick, 2001; Pickering *et al.*, 2009; Attardo *et al.*, 2011; Attardo, Pickering, *et al.*, 2013; Attardo, Wagner y Urios-Aparisi, 2013; Attardo, 2015; ver Rivas Rodríguez, 2006, 2015, 2018 para el caso del componente quinésico en conversaciones bilingües gallego-español).

Ahora bien, además de las marcas humorísticas suministradas por el narrador cómico, conviene analizar también el papel que desempeñan las *jab lines* en el proceso de contextualización del humor en las narrativas con complicación humorística. Y es que, en la medida que el humor es una actividad negociada, el hablante, además de indexar su intención humorística, tiene que comprobar el éxito o no de la performance, es decir, si los demás participantes han comprendido y aceptado su narrativa cómica. A menudo, la risa fue considerada como la respuesta preferida a una intervención humorística y aparece siempre después de una *punch line* (Norrick, 1993a, 1993b)⁵. Desde este punto de vista, la presencia de la risa confirma el éxito del humor, mientras que la ausencia de risa supondría un fracaso de la performance humorística.

Sin embargo, la función de la risa en la interacción no se limita sólo a informar sobre el éxito o el fracaso de un chiste o de una broma en concreto. Bien al contrario, además de ser una respuesta o una reacción a un movimiento humorístico concreto (*punch line* o *jab line*), la risa es también un indicio del humor en tanto participa en la contextualización de la situación dentro de un marco humorístico. De hecho, factores como la duración o la intensidad de la risa, en combinación con determinados gestos humorísticos (Gironzetti *et al.*, 2018), están al servicio de la negociación del significado en una secuencia humorística.

En nuestro análisis, vamos a observar la construcción y mantenimiento del marco humorístico a través de *jab lines* a lo largo de una secuencia

⁵ Esta visión de la risa como respuesta preferida al humor aparece ya en Sacks (1974). Según este autor, la organización de un chiste puede describirse en términos de par adyacente, cuya primera parte estaría constituida por la *punch line* y la segunda parte se correspondería con una respuesta en forma de risa. Posteriormente, establecería la estructura tripartita que se viene utilizando en los estudios sobre el humor (Sacks, 1978).

narrativa cómica y cómo el humor es negociado momento a momento en la interacción. El hablante narrador introduce los movimientos humorísticos que actúan como *ganchos* y los interlocutores aceptan el humor y responden con la risa.

3. Metodología

Esta investigación sigue una metodología etnográfica para la obtención de datos conversacionales. El procedimiento de obtención y tratamiento de datos se realizó de acuerdo con la siguiente planificación: 1º) observamos los encuentros clave en la comunidad estudiada, a fin de 2º) seleccionar aquellos encuentros en que la conversación es la meta principal de la interacción (visitas, sobremesas, encuentros casuales, etc.); 3º) recogimos muestras en audio, con observación participante completa y, 4º) finalmente, transcribimos conversacionalmente los datos.

Pues bien, en esta investigación analizamos secuencias narrativas que poseen una complicación o acción principal humorística y que se producen en el transcurso de conversaciones espontáneas en situaciones de sobremesa familiar. En general, advertimos que este tipo de reuniones familiares suponen un *encuentro clave* (*key encounter*, Hymes, 1967, 1986 [1972]) para los miembros de la comunidad estudiada, pues tiene una función culturalmente significativa en el desarrollo de las relaciones interpersonales.

Los participantes forman parte de una familia con una experiencia rurbana, es decir, los integrantes de la unidad familiar muestran patrones de socialización parcialmente distintos:

- Modesta (1ª generación: madre de Cata y abuela de Jorge y Fran): ha vivido siempre en el entorno rural y mantiene unos patrones de interacción más tradicionales;
- Cata (2ª generación: hija de Modesta; madre de Jorge y tía de Fran): presenta experiencias de vida mucho más urbanas, pues, a pesar de que todavía sigue viviendo en zonas urbanas, tuvo mucho más contacto con la ciudad.
- Jorge (investigador; 3ª generación: nieto de Modesta, hijo de Cata y sobrino de Diana).
- Juan (3ª generación: nieto de Modesta, sobrino de Cata y primo de Jorge).

La metodología de obtención de datos se llevó a cabo siguiendo las convenciones de la sociolingüística interaccional. Por un lado, se desarrollaron grabaciones en audio con micro oculto, con la intención de favorecer la obtención de habla espontánea. De este modo, resolvemos la *paradoja del espectador* (Labov, 1972), en tanto los participantes no sienten que están siendo observados. Por otro lado, la intervención del investigador está determinada por la estrategia etnográfica de la *observación participante* (Spradley, 1980; Hammersley y Atkinson, 2007 [1983]); de acuerdo con la taxonomía de Spradley (1980), se trata de una *participación completa*, ya que el investigador presenta un alto grado de implicación en la comunidad objeto de estudio.

Por último, las interacciones grabadas fueron transcritas conversacionalmente a partir del sistema de transcripción utilizado en el *Co.Fa.Bil (Corpus de Fala Bilingüe Galego /Castelán da Universidade de Vigo*, Rodríguez Yáñez *et al.*, 2001; Rodríguez Yáñez y Casares Berg, 2003). En el *Anexo* recogemos, de forma sintética, las convenciones de transcripción.

4. Análisis interaccional

En la secuencia narrativa que vamos a analizar, la hablante que asume el papel de narradora, Modesta, presenta a los demás participantes (en concreto a uno de ellos, Jorge) el argumento de una representación teatral de género cómico a la que asistió como público. Por su carácter cómico inherente, la narración adopta ya desde el principio una modalidad humorística, que la propia narradora marca a través de varios indicios. El *Fragmento 1* corresponde a la introducción de la narrativa por parte de Modesta.

Fragmento 1: *hora e media a rir (hora y media a reír)*.

1073	Modesta	o domingo fomos →
1074	Cata	.. ra qué hora ↑?
	Modesta	.. L(xxx) ↓ o domingo fun a mirar a much e
1075		a:ɾ::: ↓
1076	Juan	La las siete y media ↓ ↓
1077	Jorge	{[f] xa me dixe ron que ibas a bai-}
1078	Cata	La las ↓ ↑?
1079	Modestaa bayona a r(xxx) ↓
1080	Cata	Lsiete y me ↓ {[a]dia} ↑?
1081	Juan	.. {[dc] siete y media ↓

1082 **como todos los días que me marchó ↓}**
1083 Modesta hora e media a rir ↑
1084 de risa alí ↑

En este primer fragmento, Modesta introduce un cambio de tema en la conversación en curso y manifiesta su intención de iniciar su relato. A través del recurso metanarrativo del relato enmarcado (Bal, 2006 [1985]), la narradora se presenta, en primer término, como una espectadora de una función teatral cómica y, a partir de esa posición, relata la trama argumental. En 1073, en efecto, sitúa temporalmente el primer nivel narrativo (o domingo) y, a continuación, describe la acción (1075 (xxx) o domingo fun a mirar a r̄mucha e a:γ:::). Una vez descrita y situada la acción en un pasado más o menos próximo, Jorge participa en la co-construcción de la narración a través de una intervención (1077) de realzamiento de la actividad narrativa (Gallardo Paúls, 1993).

En este momento, el nuevo hablante se construye como un co-narrador, pues su intervención está orientada, por un lado, a reintroducir la narrativa en el transcurso de la conversación y conseguir devolver el turno a Modesta, que había sido interrumpida por el intercambio simultáneo (en forma de par adyacente pregunta-respuesta) de Cata (1074) y Juan (1076). Por otro lado, esta intervención contribuye a hacer avanzar la narrativa al hacer alusión al lugar al que había ido Modesta (1077 xa me r̄dixeγron que ibas a bai-). A pesar de la autointerrupción, pues Jorge deja incompleta la referencia espacial, su contribución da pie a la narradora a recuperar la narración (1079). En esta intervención, Matilde completa el enunciado interrumpido de su interlocutor

Tras un nuevo intercambio pregunta-respuesta de los otros dos participantes (1080-1082), Modesta formula una valoración sobre la representación teatral de la que fue espectadora: 1083 hora e media a rir ↑ / 1084 de risa alí ↑. La repetición enfática (*rir / risa*) pone de manifiesto el componente cómico y humorístico del espectáculo. Resulta claro que la narración posterior será, en sí misma, humorística en tanto resumen o síntesis de la trama argumental.

Así pues, en este primer nivel narrativo, Modesta recuerda un pasado próximo en el que fue espectadora de una comedia y se dispone a contar el argumento (segundo nivel narrativo) de la obra. Por supuesto, la narradora realza el componente inherentemente cómico ya desde el

principio, quizá como una estrategia para captar la atención de la audiencia.

Así pues, desde su rol de espectadora (personaje del primer nivel narrativo), Modesta lanza la narrativa humorística cuya complicación es, en esencia, cómica. El *Fragmento 2* constituye, precisamente, el *abstract*⁶ de la historia.

Fragmento 2: eran detectives.

```

1105 Modesta          LeranJ detetiv==
1106 Jorge           =(x)=
1107 Modesta         =eran →
1108                 ..viñan de a::- a investighar o caso nos ↑
1109                 <1>
1110                 e despois investigharon unha chea de ↗les ↘
1111                 menos o nos ↑
1112                 todos ↓

```

La narradora explica, de forma resumida, la trama de la historia: los personajes eran dos detectives (1105) que se presentaron como los investigadores del caso NOOS (1108). Sin embargo, se dedicaron a realizar otras investigaciones (1110) sin prestar atención, en ningún momento, al caso NOOS (1111). La oposición entre las expectativas creadas en 1108 y la realidad descrita en los siguientes enunciados (1110-1112) contribuye a mantener la comicidad y el marco humorístico activado.

Después del resumen de la trama, Modesta relata la complicación de la historia, compuesta por una sucesión, más o menos ordenada, de las investigaciones llevadas a cabo por los personajes. En el *Fragmento 3*, reproducimos los dos primeros episodios: la investigación en Afganistán sobre Bin Ladem y las pesquisas sobre el narcotráfico en las costas gallegas.

Fragmento 3: terminaban... flipados

```

1113                 ..infiltr{[a]ado} ↓

```

⁶ En las intervenciones anteriores, Modesta se había dedicado a presentar, con la colaboración de Cata, a los actores que actuaban en la representación teatral, dos artistas muy conocidos por participar en varias series y programas humorísticos de la televisión autonómica gallega (*TVG*).

1114foron con bin lA::↗den ↘
 1115 infiltrA::↗do ↘
 1116 ó aghanistán ↑
 1117infiltráronse:: cos de- con oubiñ{[a]A::} ↗
 1118 cos do- {[a] cos da-} eses da:: drO↗gha ↘
 1119 e:: →
 1120 Cata ..r(xxx)γ
 1121 Modesta ..lfoi ((con)) quen mi↓llolo pasaron ↓
 porque probaban probaban pro{[a]ba::ban} e
 1122 termi┐nabA:::Nγ →
 1123 Jorge ┐he he he he he┐
 1124 Modesta ..flipA↗dos ↘
 1125 Jorge ..he he he=
 1126 Modesta =porqu'era tan bO::a ↑
 1127 bu:r:::γ ↗
 1128 ? ┐bu:::┐ ↗
 1129 Modesta mamasi↗ña ↘
 1130 <1,5>
 1131 e:::m::: →

La complicación comienza con las indagaciones que los personajes realizaron en Afganistán sobre los yihadistas (1113-1116), episodio que la narradora ampliará, con mayor profusión de detalles, con posterioridad (*Fragmento 4*). A continuación, el relato se centra en los casos de narcotráfico gallego de los años 80 y 90 y, concretamente, Modesta explica cómo los detectives se infiltraron en el grupo de Oubiña (1117-1118); durante la investigación, los personajes no solo se dedicaron a realizar las pesquisas oportunas, sino también a probar la droga de los narcotraficantes (1121-1129).

En los primeros enunciados de este fragmento, se puede observar una serie de indicios que denotan la intención cómica de Modesta: los continuos alargamientos vocálicos (1114 bin lA::↗den ↘ / 1115 infiltrA::↗do ↘) y el énfasis de las tónicas (1118 drO↗gha ↘) sirven para resaltar elementos cruciales de la performance humorística y, de algún modo, anticipan la primera *jab line* de la narrativa (1121-1124). La narradora emplea el material narrativo relacionado con el consumo de drogas por parte de los investigadores para construir el *gancho*: primero, prepara el terreno mediante un enunciado esencialmente valorativo (1121); seguidamente, produce la *jab line* en dos movimientos consecutivos, pues Modesta deja suspendido el enunciado de 1122

(porque probaban probaban pro{[a]ba::ban} e terminabA:::N →) y lo completa tras una micropausa en 1124 (..flipA↗dos ↘). La acumulación de marcas (la producción aguda de determinadas palabras, los alargamientos vocálicos y la mayor intensidad de las tónicas) enfatizan la comicidad del discurso de Modesta y actualizan el marco humorístico de la narrativa; con todo, la gestión del ritmo narrativo (concretamente, la repetición de palabras, el enunciado suspendido de 1122 y la micropausa antes de concluir el *gancho*) es el mecanismo que genera una mayor expectación en la audiencia y consigue una mayor efectividad de la *jab line*.

La risa de Jorge en 1123, que se solapa con el final del enunciado suspendido de Modesta (1122), y en 1125 confirma la aceptación del marco humorístico que contextualiza la performance cómica realizada por la hablante narradora. De hecho, la respuesta de la audiencia en forma de risa motiva que Modesta expanda la *jab line* en sus intervenciones posteriores, también estilizadas humorísticamente (1126 porqu'era tan bO::a ↑ / 1127 bu:ɾ:::ɾ ↗ / (...) / 1129 mamasi↗ña ↘).

Una vez finalizado el momento humorístico suscitado por la *jab line*, Modesta espera un segundo y medio para retomar su relato. A través de un regulador de la propia conversación, el marcador retrocomunicativo de 1131 (e:::m::: →) (Poyatos, 1994: 145), la narradora evita la pérdida del turno, ya que ocupa el espacio discursivo mientras elabora la forma en que va a presentar la siguiente escena (*Fragmento 4*).

Fragmento 4: *era bo o fulano*. (*era bueno el hombre*)

11: <1,5>
 11 Modesta e:::m::: →
 11: <1>
 11: e fixéronse amighos de bin laden↓ eh ↑
 (xxxxx) chamábanlle por outro nombre e
 11: todo e →
 11: a- amighos ↓
 11: era- era bo o fulano↓ eh ↑
 11: {[a] era bo ↑}
 11 Jorge ..he he he he=
 11 Modesta =era bo ↓

Como ya había anunciado en el *Fragmento 3*, los personajes de la historia se infiltraron en el grupo terrorista de Bin Ladem, en Afganistán. Ahora,

la narradora recupera este episodio añadiendo información sobre la buena relación que mantenían los dos detectives con el terrorista, de quien se hicieron amigos (1133-1135). La amistad entre los personajes y Bin Ladem se presenta de forma humorística y se caricaturiza hasta el punto de describir al terrorista como una buena persona (1136-1139).

De nuevo, la estilización humorística participa en la elaboración de la *jab line*. Modesta repite en dos movimientos sucesivos casi el mismo enunciado de forma literal (1136 era- era bo o fulano↓ eh ↑ y 1137 {[a] era bo ↑}). La repetición ecoica se realiza en un tono más agudo y con una inflexión tonal final ascendente, de manera que, al reforzar la idea de bondad del terrorista, pone de relieve la incongruencia (entre el conocimiento compartido y la escena que presenta en el mundo de ficción) que desencadena la risa de Jorge (1138). La última intervención de Modesta, una nueva repetición de 1136, tiene un carácter conclusivo, de transición hacia un nuevo episodio.

El último caso que vamos a comentar se corresponde con la parte final de la secuencia narrativa que estamos analizando. Se trata de un fragmento en el que Modesta recrea una conversación entre los dos personajes sobre la ropa, todavía mojada después de haberla lavado, que se tenían que poner para ir a trabajar. En concreto, la fuente de conflicto son los pantalones, que no secaban por culpa del mal tiempo.

Fragmento 5: *Ai que amor eres!*

1305 Modestatoma os pantalóns ↓
 1306{[f][a] ai pero entón ↑}
 1307 xa secaron ↑²
 1308 compreiche uns
 1309 Cata he he he
 Modesta ..{[dc] comprEnche uns porque xa ((qu'había
 1310 ↑
 1311 qu'iba ↑
 1312 e os outros non secAban ↓}
 1313 <1>
 1314 e eu... comprenche uns ↓
 1315 {[f] a ver ↑
 1316 po- probos a ver se che sirven ↓}
 a ver que- eu pareseme qu'é a túa talla tal
 1317 no ↑²
 1318 <1>
 1319 e puxo os pantalóns ↑
 1320 eran como de {[a] aghua} ↓
 1321 así un pantalón:::: ver↗de ↘

1322 ...e pux'os †
 1323 e::: era a ta'lla ↘
 1324 ai carmiña que- →
 1325 ai e- non lle chamaba mucha †
 1326 chamáballe carmiña ↓
 1327 {[f][a][dc] ai que amor e'res ↘}
 1328 ↑(xxxxx)↑ {[a] ai mimá †}
 1329 Jorge he he he he he he ↓
 1330 <1>
 1331 hi ↑hi hi hi HI HI HI HI↑ HI HI HI

El diálogo recreado por Modesta se centra en el momento en que el personaje femenino⁷ aparecía en escena con unos pantalones que le entregaba al personaje masculino (1305); el hombre mostraba sorpresa porque pensaba que los pantalones todavía no estaban secos (1306). Ante la pregunta del hombre sobre si ya habían secado (1307), la mujer le informa que le había comprado unos nuevos (1308). La recreación de la disputa, *per se* cómica, suscita la risa de Cata (1309).

En su siguiente intervención, Modesta vuelve a reproducir las palabras de la mujer, que ahora informa sobre el motivo que la había llevado a comprarle unos nuevos (1310-1314). A continuación, le solicita que los pruebe (1315-1317) y, en este momento, la narradora abandona la reconstrucción de la conversación entre los dos personajes para relatar cómo el hombre se prueba los pantalones (1319 y 1322-1323) y describir cómo eran (1320-1321).

En 1324, la narradora retoma la recreación del diálogo, aunque produce una autointerrupción para aclarar el nombre del personaje⁸ (1325-1326). Tras esta explicación, introduce un nuevo movimiento humorístico que constituye un *gancho* (1327-1328): {[f][a][dc] ai que amor e'res ↘} / ↑(xxxxx)↑ {[a] ai mimá †}. El uso de recursos fonéticos y prosódicos (el volumen *fortis*, el ritmo más lento de la emisión del enunciado y el tono agudo), tan productivos en el proceso de estilización del discurso de Modesta, vuelve a jugar un papel fundamental

⁷ Se trata de un actor que representa el papel de mujer.

⁸ La narradora considera pertinente introducir esta aclaración pues el actor que representa el papel de *Carmiña* es muy conocido en Galicia por interpretar a una de las hermanas *cantareiras*, Nucha y Mucha, en un programa de sketches cómicos en la Televisión de Galicia.

en la construcción del humor y en el mantenimiento del marco humorístico en este fragmento.

Ante el primer movimiento humorístico, la repuesta de la audiencia es la risa (1329), solapada con el segundo enunciado cómico. La risa de Jorge deriva entonces hacia la carcajada (1331).

5. Discusión

La construcción del marco interpretativo humorístico en las narrativas con complicación humorística se articula en torno a determinados movimientos estilizados humorísticamente: las *jab lines* o *ganchos*. A pesar de que, a menudo, el hablante narrador introduce marcas de naturaleza humorística desde el comienzo de su relato, lo cierto es que las *jab lines* constituyen movimientos que intervienen directamente en la negociación del marco y el significado humorístico de la performance. Y es que, frente a los indicios de contextualización que contribuyen a mantener el marco humorístico a lo largo de la narración, los *ganchos* reactivan la negociación sobre el humor al requerir una respuesta por parte de la audiencia, sea esta la risa (con mayor frecuencia) o cualquier otro comportamiento paralingüístico.

En el *Fragmento 1*, Modesta asume el papel de narradora. Esta narración, se organiza en dos niveles: el primer nivel narrativo, está constituido por el relato retrospectivo de un pasado próximo en el que la narradora es, también, un personaje de la historia, la espectadora de una función teatral. Por su parte, el segundo nivel narrativo (metadieético o hipodieético, Bal, 2006 [1985]) se corresponde con el resumen, más o menos exhaustivo, del argumento de esa obra.

El primer nivel de la narración resulta fundamental para establecer el marco humorístico, pues alude a la naturaleza cómica de la propia obra y, de hecho, el público se había estado riendo durante toda la representación (1083-1084). De este modo, activa un marco humorístico en que la narrativa, con complicación cómica, es interpretada según las convenciones del humor. En la narración enmarcada (segundo nivel narrativo) la estilización humorística contribuye a negociar y actualizar el marco humorístico.

Frente a la propuesta de Dynel (2011: 227), que considera que los marcos humorístico y no-humorístico (serio) pueden fusionarse en tanto en cuanto “an utterance su used with humour cannot be unequivocally subsumed under the humorous frame, lying on the border between humorous and serious modes of communication”, en nuestros ejemplos

observamos que el marco humorístico sigue activo a lo largo de los fragmentos en los que la narradora asume una modalidad más narrativa que hace avanzar el relato (*Fragmento 2*). En tales casos, la modalidad narrativa que adopta Modesta hace avanzar el relato, si bien es cierto que el humor sigue patente a través de los indicios que suministra la narradora (*Fragmento 3* y *Fragmento 5*).

La negociación del marco humorístico, con todo, se hace mucho más perceptible en las *jab line*, pues favorecen la participación de los interlocutores, que pueden aceptar (a través de una respuesta esperada como la risa) o rechazar la performance. La *jab line*, en los ejemplos que acabamos de describir, se sitúan al final de cada episodio o escena en que se divide la obra y generan una respuesta en forma de risa o carcajada. Además, la *jab line* puede expandirse a lo largo de varias intervenciones e incluso puede solaparse con la risa de los demás participantes, tal y como ocurre en el *Fragmento 3*.

Por otro lado, los *ganchos* pueden estar destinados a señalar una incongruencia entre las expectativas y el conocimiento del mundo de la audiencia y la situación descrita por la narradora (Tsakona, 2003). Eso es lo que ocurre en el *Fragmento 3* (entre la manera de proceder los detectives en general y el comportamiento de los detectives de la historia, que probaban la droga de los narcotraficantes) y, especialmente, en el *Fragmento 4* (entre la figura de Bin Laden en tanto terrorista y la percepción de buena persona que ofrecen los detectives). En este sentido, cumplen una función similar a las *punch lines* (Attardo, 1994, 2001), que plantean una incongruencia entre *scripts* que debe ser resuelta por el interlocutor.

Por último, el *gancho* puede estar relacionado con la recreación del discurso de otro hablante o, como en este caso, de uno de los personajes de ficción. La recreación de las voces de los personajes y, específicamente, la repetición ecoica estilizada humorísticamente de las palabras de otra persona enfatiza el efecto humorístico de la performance (Tannen, 1989). Esto es lo que ocurre en el *Fragmento 5*, cuando, a través de determinadas marcas humorísticas (fundamentalmente fonético-prosódicas), la narradora convierte una repetición ecoica en *jab line* y provoca la risa de Jorge.

6. Conclusiones

Como acabamos de observar, la construcción del humor es una actividad negociada a lo largo de la interacción. Esto es todavía más importante en

el caso de las narrativas con complicación humorística, ya que el hablante se hace responsable de presentar una historia de naturaleza cómica de un modo que divierta a la audiencia; por su parte, los interlocutores suministran los indicios necesarios (fundamentalmente, la risa) para mostrar su participación en el desarrollo de la performance humorística.

Los *ganchos (jab lines)* que el hablante introduce a lo largo de las narrativas humorísticas, por tanto, tienen el objetivo de actualizar el marco humorístico. En nuestro caso, comprobamos que, el marco humorístico construido por la narradora al principio de su relato (*Fragmento 1*), se va actualizando a lo largo de toda la narrativa a través de la estilización cómica de su discurso, la incorporación de marcas humorísticas que anticipan el movimiento humorístico (*Fragmento 3*) y la introducción de determinadas *jab lines*, que provocan la risa de sus interlocutores (*Fragmento 3, Fragmento 4 y Fragmento 5*). Las respuestas en forma de risa o carcajada muestran la aceptación del humor e invitan a continuar la narración cómica. Finalmente, las *jab lines* tienen, en este caso, una función estructural, ya que coinciden con el final de los episodios y con cambios de escena.

ANEXO: Convenciones de transcripción

Normas generales de transcripción:

- Numeración de los segmentos de habla: cada número indica una unidad prosódica (movimiento).
- Las hablantes y los hablantes se identifican con un nombre propio, que, en general, no coincide con su nombre real.

Tipografía:

- Tipografía: El tipo de letra empleado en la transcripción es *Courier new*, 11 puntos.
- Identificación de los códigos:
 - Letra normal redonda: gallego.
 - **Letra negrita**: castellano.
- Los antropónimos, topónimos y otros nombres propios se transcriben siempre en minúscula.
- Las cifras se transcriben como texto.

Fenómenos fonéticos dialectales:

Seseo: Se utiliza la grafía “s” para la realización seseante del fonema fricativo interdental sordo /θ/.

Gheada: Se utiliza la grafía “gh” para las posibles realizaciones de este fenómeno.

Símbolos de transcripción

[Lugar donde empieza un solapamiento.
]	Lugar donde concluye un solapamiento.
-	Interrupciones y autocorrecciones.
..	Pausa breve entre 0’’ y 0,5’’.
....	Pausa breve entre 0,5’’ y 1’’.
<1>	Pausa de más de un segundo.
Letra mayúscula	Énfasis de la vocal tónica.
↑↑	Entonación ascendente muy marcada.
↑	Entonación ascendente.
↗	Entonación semiascendente.
→	Entonación sostenida.
↘	Entonación semidescendente.
↓	Entonación descendente.
?	Entonación interrogativa.
:	Alargamiento de un sonido.
=	Engarzamiento de voces: el hablante siguiente empieza a hablar sin pausa aparente.
[f]	Volumen alto o <i>fortis</i> .
[dc]	Ritmo desacelerado.
[a]	Tono agudo.
{}	Segmento afectado por el fenómeno fonético [f], [dc] y [a].
(())	Transcripción dudosa.
(xx)	Segmento inaudible o indescifrable: se pondrán tantas aspas como golpes de voz se aprecien.
[]	Información paralingüística y anotaciones del transcriptor.
ha ha	Risas

Referencias bibliográficas

- Alvarado Ortega, María Belén (2012): "Una propuesta de estudio para el humor en la conversación coloquial", *ELUA. Estudios de Lingüística Universidad de Alicante*, (26), págs. 7-28.
- Alvarado Ortega, María Belén (2013): "An Approach to Verbal Humor in Interaction", *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 95, págs. 594-603.
- Attardo, Salvatore (1994): *Linguistic Theories of Humor*, Berlín, Mouton de Gruyter.
- Attardo, Salvatore (2001): *Humorous texts: a semantic and pragmatic analysis*, Berlín / Nueva York, Mouton de Gruyter.
- Attardo, Salvatore (2008): "A primer for the linguistics of humor", en Victor Raskin (Ed.), *The Primer of Humor Research* (Vol. 8), Berlín / Nueva York, Mouton de Gruyter, 101-156.
- Attardo, Salvatore (2015): "Humor and Laughter", en Deborah Tannen, Heidi E. Hamilton y Deborah Schiffrin (Eds.), *The Handbook of Discourse Analysis*, Hoboken (NJ), John Wiley & Sons, Inc, págs. 168-188.
- Attardo, Salvatore, Lucy Pickering y Amanda Baker (2001): "Prosodic and multimodal markers of humor in conversation", *Pragmatics & Cognition*, 19(2), págs. 224-247.
- Attardo, Salvatore, Lucy Pickering, Fofó Lomotey y Shigehito Menjo (2013): "Multimodality in Conversational Humor", *Review of Cognitive Linguistics*, 11(2), págs. 402-416.
- Attardo, Salvatore, Manuela Maria Wagner y Eduardo Urios-Aparisi, (Eds.) (2013). *Prosody and Humor*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2013.
- Bal, Mieke (2006 [1985]): *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra.
- Bateson, Gregory (1953): "The Position of Humor in Human Communication", en Heinz von Foerster (Ed.), *Cybernetics*, Nueva York, Josiah Macy, Jr. Foundation, págs. 1-47.
- Bateson, Gregory (1955): "A theory of play and fantasy; a report on theoretical aspects of the project of study of the role of the paradoxes of abstraction in communication", *Psychiatric Research Reports*, (2), págs. 39-51.
- Coupland, Justine. (Ed.) (2000): *Small talk*, Harlow, Inglaterra / Nueva York, Longman, 2000.
- Coupland, Justine (2003): "Small Talk: Social Functions", *Research on Language & Social Interaction*, 36(1), 2003, págs. 1-6.
- Diz Ferreira, Jorge (2017): "Retranca e estilización humorística nas narrativas da conversa cotiá", *DTCL. Documentos de Trabalho en Ciências da Linguaxe*, 2, págs. 37-63.
- Dynel, Marta (2009): "Beyond a Joke: Types of Conversational Humour", *Language and Linguistics Compass*, 3(5), págs. 1284-1299.

- Dynel, Marta (2011): "«You talking to me?» The viewer as a ratified listener to film discourse", *Journal of Pragmatics*, 43(6), págs. 1628-1644.
- Everts, Elisa (2003): "Identifying a particular family humor style: A sociolinguistic discourse analysis", *Humor - International Journal of Humor Research*, 16(4), págs. 369-412.
- Gallardo Paúls, Beatriz (1993): *Lingüística perceptiva y conversación: secuencias*, Valencia, Universitat de València.
- Gironzetti, Elisa, Salvatore Attardo y Lucy Pickering (2018): "Smiling and the Negotiation of Humor in Conversation". *Discourse Processes*, 55(7), págs. 1-17.
- Goffman, Erving (1974): *Frame analysis: an essay on the organization of experience*, Nueva York, Harper & Row.
- Hammersley, Martyn y Paul Atkinson (2007 [1983]): *Ethnography: principles in practice*, Londres / Nueva York, Routledge.
- Hay, Jennifer (2000): "Functions of humor in the conversations of men and women", *Journal of Pragmatics*, 32(6), págs. 709-742.
- Hay, Jennifer (2001): "The pragmatics of humor support", *Humor - International Journal of Humor Research*, 14(1), págs. 55-82.
- Holmes, Janet (2006): "Sharing a laugh: Pragmatic aspects of humor and gender in the workplace", *Journal of Pragmatics*, 38(1), págs. 26-50.
- Hymes, Dell H. (1967): "Models of the Interaction of Language and Social Setting", *Journal of Social Issues*, 23(2), págs. 8-28.
- Hymes, Dell H. (1986 [1972]): "Models of the Interaction of Language and Social Life", en John J. Gumperz y Dell H. Hymes (Eds.), *Directions in sociolinguistics: the ethnography of communication*, Oxford / Nueva York, Wiley-Blackwell, págs. 35-71.
- Jefferson, Gail, Harvey Sacks y Emanuel A. Schegloff (1987): "Notes on Laughter in the Pursuit of Intimacy", en Graham Button y John R. E. Lee (Eds.), *Talk and social Organisation*, Clevedon, Multilingual Matters, págs. 152-205.
- Labov, William y Joshua Waletzky (1997 [1967]): "Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience", *Journal of Narrative and Life History*, 7(1-4), págs. 3-38.
- Labov, William (1972): *Sociolinguistic Patterns*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Norrick, Neal R. (1993a): *Conversational joking: humor in everyday talk*, Bloomington, Indiana University Press.
- Norrick, Neal R. (1993b): "Repetition in canned jokes and spontaneous conversational joking", *Humor - International Journal of Humor Research*, 6(4), págs. 385-402.
- Norrick, Neal R. (2001): "Discourse markers in oral narrative", *Journal of Pragmatics*, 33(6), págs. 849-878.
- Norrick, Neal R. (2003): "Issues in conversational joking", *Journal of Pragmatics*, 35(9), págs. 1333-1359.

- Partington, Alan (2008): "Teasing at the White House: A corpus-assisted study of face work in performing and responding to teases", *Text & Talk - An Interdisciplinary Journal of Language, Discourse Communication Studies*, 28(6), págs. 771-792.
- Pickering, Lucy, Marcella Corduas, Jodi Eisterhold, Brenna Seifried, Alyson Eggleston y Salvatore Attardo (2009): "Prosodic Markers of Saliency in Humorous Narratives", *Discourse Processes*, 46(6), págs. 517-540.
- Placencia, María Elena y Carmen García (Eds.) (2008a): *Formas usos y funciones del habla de contacto en español: introducción [=Oralia: Análisis del discurso oral, 11 [2008]]*.
- Placencia, María Elena y Carmen García (2008b): "Formas usos y funciones del «habla de contacto» en español: introducción", *Oralia: Análisis del discurso oral*, 11, págs. 9-28.
- Poyatos, Fernando (1994): *La comunicación no verbal. Tomo II. Paralenguaje, kinésica e interacción*, Madrid, Istmo.
- Rivas Rodríguez, Aitor (2006): "A retransca na quinésica dun contacontos", *A Trabe de ouro: publicación galega de pensamento crítico*, 67, págs. 323-342.
- Rivas Rodríguez, Aitor (2015): *«No ximnasio»: análise quinésica do relato dun contacontos*, München, Lincom.
- Rivas Rodríguez, Aitor (2018): "A quinésica fainos rir: metaforización quinésica en narrativas persoais humorísticas", en Marta Díaz Ferro, Gael Vaamonde, Ana Varela Suárez, María del Carmen Cabeza Pereiro, José María García-Miguel Gallego y Fernando Ramallo Fernández (Eds.), *Actas do XIII Congreso Internacional de Lingüística Xeral*, Vigo, GRADES. Gramática, discurso e sociedade / Universidade de Vigo, págs. 783-790.
- Rodríguez Yáñez, Xoán Paulo, Anxo M. Lorenzo Suárez, Fernando Ramallo Fernández, A. Virginia Acuña Ferreira, Sonia Alvarez López y Hakan Casares Berg (2001): "El Corpus Informatizado de Fala Bilingüe Galego/Castelán de la Universidad de Vigo: presentación y problemas de identificación y etiquetado de los códigos gallego y castellano", en Ana Isabel Moreno Fernández y Vera Colwell (Eds.), *Perspectivas recientes sobre el discurso*, León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, pág. 188.
- Rodríguez Yáñez, Xoán Paulo y Hakan Casares-Berg (2001): "The Corpus of Galicia / Spanish Bilingual Speech of the University of Vigo: Codes tagging and automatic annotation", *Sociolinguistic Studies*, 4(1), págs. 358-382.
- Ruiz Gurillo, Leonor (2012): *La lingüística del humor en español*, Madrid, Arco Libros.
- Ruiz Gurillo, Leonor (Ed.) (2016): *Metapragmatics of humor: current research trends*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.

- Ruiz Gurillo, Leonor y María Belén Alvarado Ortega (Eds.) (2013): *Irony and humor: from pragmatics to discourse*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- Ruiz Gurillo, Leonor y Xose A. Padilla García (Eds.) (2009): *Dime cómo ironizas y te diré quién eres: una aproximación pragmática a la ironía*, Frankfurt am Main / Nueva York, Peter Lang.
- Sacks, Harvey (1974): "An Analysis of the Course of a Joke's Telling in Conversation", en Richard Bauman y Joel Sherzer (Eds.), *Explorations in the Ethnography of Speaking*, Cambridge, Cambridge University Press, págs. 337-353.
- Sacks, Harvey (1978): "Some technical considerations of a dirty joke", en Jim Schenkein (Ed.), *Studies in the organization of Conversational Interaction*, Nueva York, Academic Press, págs. 249-269.
- Spradley, James P (1980): *Participant observation*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston.
- Tannen, Deborah (1989): *Talking Voices: Repetition, Dialogue and Imagery in Conversational Discourse*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Tannen, Deborah (Ed.) (1993): *Framing in discourse*, Nueva York, Oxford University Press.
- Trouvain, Jürgen y Khiet Phuong Trauong (2017): "Laughter", en Salvatore Attardo (Ed.), *The Routledge Handbook of Language and Humor*, Nueva York, Routledge, págs. 340-355.
- Tsakona, Villy (2003): "Jab lines in narrative jokes", *Humor - International Journal of Humor Research*, 16(3), págs. 315-329.