
LEONOR RUIZ GURILLO EL MONÓLOGO HUMORÍSTICO COMO TIPO DE DISCURSO. EL DINAMISMO DE LOS RASGOS PRIMARIOS¹

Grupo GRIALE, Grupo Val.Es.Co., Universidad de Alicante

Resumen

Este artículo tiene como objetivo el análisis de las estrategias narrativas empleadas por los humoristas Andreu Buenafuente y Eva Hache. De acuerdo con la Teoría General del Humor Verbal de Attardo y Raskin (1991) y Ruiz Gurillo (2012), la estrategia narrativa incluye aspectos relacionados con el género, el tipo de texto y el registro utilizado, aunque el análisis se centra en este último. Así, se considerarán rasgos, propuestos por Val.Es.Co. para el reconocimiento de la conversación coloquial, como la planificación, la inmediatez, el cara a cara, la retroalimentación o el dinamismo con la audiencia. Este artículo muestra una aplicación de los mismos a otros géneros, como el del monólogo humorístico.

palabras clave: humor, monólogo, conversación, estrategia narrativa, registro

Abstract

This paper has as its aim to analyze the narrative strategy used by the comedians Andreu Buenafuente and Eva Hache. In accordance with the General Theory of Verbal Humor of Attardo and Raskin (1991) and Ruiz Gurillo (2012), the narrative strategy includes aspects related to the genre, the type of text and the register utilized, but the analysis mainly focuses particularly on the last one. Thus, it is worth considering features that were proposed by Val.Es.Co. research group in order to recognize a colloquial conversation: the planning, the immediacy, the face-to-face, the feedback, or the dynamism with the audience. This article shows an application of these features to other genres such as humorous monologue.

keywords: humor, monologue, conversation, narrative strategy, register

1 Este artículo ha sido posible gracias al Proyecto I+D FFI2012-30941 “Innovaciones lingüísticas del humor: géneros textuales, identidad y enseñanza del español”. Para más información, consúltese las direcciones <http://dfelg.ua.es/griale/> y <http://humoria.blogspot.com>.

I. Introducción

El grupo Val.Es.Co. (<http://www.valesco.es>) considera que el reconocimiento de una conversación coloquial depende de que se cumplan un conjunto de rasgos primarios y coloquializadores. Los rasgos primarios, que básicamente caracterizan el hecho conversacional, pueden a su vez desempeñar un papel en el reconocimiento de otros géneros lingüísticos. De este modo, Val.Es.Co. ha trabajado en los últimos tiempos en otras manifestaciones de habla en las que la presencia o ausencia de los rasgos primarios permite explicar su idiosincrasia (como ocurre, por ejemplo, en Briz 2010, 2011 y e.p.). En este artículo, a partir de la consideración del conjunto de los rasgos primarios y, específicamente, de la planificación, la inmediatez, el discurso cara a cara, la retroalimentación y el dinamismo, se observará una manifestación de habla diferente, el monólogo humorístico.

Este género discursivo se identifica, por un lado, como género de humor, y por otro, como monólogo. En cuanto al primer hecho, nuestro basamento teórico lo constituye la *Teoría General del Humor Verbal*, propuesta por Attardo y Raskin (1991) y las precisiones llevadas a cabo en Ruiz Gurillo (2012)². Esta teoría permite identificar un texto como humorístico si presenta los siguientes *recursos de conocimiento*: muestra *oposición de dos guiones*, donde el primero se muestra incongruente con el segundo; se apoya en *mecanismos lógicos*; la *situación* contribuye a comprender el humor; hay un *blanco* hacia el que se dirige la burla; se fundamenta en una *estrategia narrativa*; y contiene un *lenguaje*, esto es, unos elementos fónicos, morfosintácticos o léxicos que sustentan el humor. Los recursos de conocimiento, ordenados jerárquicamente, determinan si el texto es humorístico o no. En esta contribución nos referimos exclusivamente a la estrategia narrativa que, como hemos mostrado en Ruiz Gurillo (2012), integra aspectos del género empleado, del tipo de texto y también del registro utilizado. De forma más concreta, nos centramos en los aspectos de registro que contribuyen a considerar un texto como humorístico. En este sentido, los rasgos primarios que fueron diseñados para reconocer la conversación coloquial serán

2 Evidentemente, existen otros acercamientos lingüísticos al humor, como los de la Teoría de la Relevancia o la Lingüística Cognitiva que se hallan explicados en Ruiz Gurillo (2012: 30-34). En España destacan los resultados de la Acción Integrada España-Francia sobre “El humor como índice de socialización. Análisis contrastivo España-Francia”, dirigido por los profesores J. J. de Bustos Tovar y P. Charaudeau. Sobre el mismo, pueden consultarse los trabajos de Charaudeau (2006), Hidalgo e Iglesias (2009) y Méndez (2004, 2009 y (2013). Para más detalles acerca de la labor de GRIALE, véase la página web: <http://dfelg.ua.es/griale/>.

aplicados en la caracterización del registro de los monólogos³.

Por lo que se refiere al hecho de tratarse de un monólogo, demostraremos que la gradualidad de ciertos rasgos primarios acerca el monólogo humorístico a la situación de diálogo y que, en consecuencia, podría hablarse en ciertos casos de una interacción dialógica⁴.

El corpus que nos sirve de base está formado por los guiones y las dramatizaciones de Andreu Buenafuente y de Eva Hache. Buenafuente desarrolla un talento particular en el que interactúa cada noche con el público al iniciar su programa diario. Las dramatizaciones llevadas a cabo en el canal LaSexta entre 2007 y 2011 se han contrastado con los 203 monólogos en papel de los libros *Sigo diciendo* (2009), *Digo yo* (2010) y *Hablar es gratis* (2011). Por su parte, Eva Hache es la conductora de las últimas tres ediciones de *El Club de la Comedia*, emitido por el canal LaSexta en 2011 y 2012, por lo que se encarga de desarrollar un monólogo que sirve para presentar a los comediantes invitados de la noche. En concreto, se dispone de 96 monólogos audiovisuales y de los guiones publicados en *El Club de la Comedia* (ECC, 2011). Así pues, se emplean tanto los discursos audiovisuales como los textos publicados en papel como guiones en las diversas recopilaciones. Estos textos escritos constituyen la base sobre la que se ha llevado al escenario el monólogo, si bien es cierto que pueden haber sufrido ligeras modificaciones antes de ser enviados a la imprenta para su publicación en forma de libro.

En primer lugar, se hace referencia al modelo de reconocimiento de la conversación coloquial, establecido por Val.Es.Co. a lo largo de diversos trabajos y, principalmente, a los rasgos primarios propuestos (§ 2). Estos rasgos primarios se observarán en los monólogos de humor (§ 3) y se ilustrará su presencia en los de Andreu Buenafuente (§ 4) y Eva Hache (§ 5). La comparación de los guiones escritos y de los monólogos dramatizados de ambos cómicos permitirá extraer conclusiones acerca del carácter dialógico de dichas interacciones y de la fuerza explicativa del modelo de Val.Es.Co. (§ 6).

2. La dinamicidad de los rasgos primarios y coloquializadores

El grupo Val.Es.Co. ha propuesto un método de reconocimiento de carácter explicativo, dividido en rasgos primarios y rasgos coloquializadores, que ha

³ Para un análisis de los elementos del texto y del género que sustentan la estrategia narrativa, puede consultarse Ruiz Gurillo (2013).

⁴ También Rutter (1997) propone un análisis de los monólogos humorísticos desde la metodología del Análisis Conversacional.

resultado útil para reconocer tanto una conversación como una conversación coloquial. Asimismo, los rasgos coloquializadores propuestos explican el carácter coloquial de muestras no conversacionales y ciertos rasgos, principalmente los primarios, contribuyen a dilucidar los rasgos presentes en otros géneros. Ello demuestra la capacidad explicativa del modelo para otros géneros alejados de la conversación. Expondremos a continuación los aspectos más destacados de la propuesta, para la que pueden consultarse las contribuciones de Briz *et al.* (1994a), (1994b), Briz (coord.) (Grupo Val.Es.Co.) (1995), Briz (1998: 42 y sigs.), Briz y Grupo Val.Es.Co. (2002).

2.1 *Los rasgos primarios*

Los rasgos primarios descritos por el grupo Val.Es.Co. configuran un haz de características necesarias para poder identificar un discurso como conversación. Se dividen a su vez en rasgos conversacionales, coloquiales propiamente dichos y tipológicos.

1. Los rasgos primarios conversacionales conforman la toma de turno no predeterminada, el dinamismo conversacional, la retroalimentación y la inmediatez.
 - 1.1. La toma de turno no predeterminada es el rasgo fundamental de la interacción conversacional. Supone que ninguno de los participantes desempeña el papel moderador, como sí ocurre en otros géneros tales como los debates o las tertulias. En la conversación, los participantes toman el turno sin atender a un orden o extensión establecido.
 - 1.2. El dinamismo conversacional entre hablante y oyente supone la alternancia de dichos papeles comunicativos, más allá del par adyacente.
 - 1.3. La retroalimentación conlleva que las interacciones no sean rituales de habla, como los saludos o las despedidas, sino interacciones más o menos prolongadas donde los participantes colaboran en la progresión de la conversación y donde se produce una recapitulación constante de los hechos referidos para hacerla avanzar.
 - 1.4. La inmediatez habla del carácter actual de la conversación, que se desarrolla en el aquí y el ahora.
2. Por su parte, los rasgos primarios coloquiales propiamente dichos agrupan la ausencia de planificación y la conversación no transaccional, lo que, persigue un fin interpersonal.
 - 2.1. La ausencia de planificación que conlleva la no organización de los temas de habla ni tampoco del discurso. Este hecho favorece la espontaneidad.
 - 2.2. La conversación es no transaccional, pues no oculta otros fines diferentes a la

comunicación por la comunicación.

3. El rasgo primario tipológico alude a la interlocución en presencia, o cara a cara, de la conversación prototípica. Esto supone que otras formas de conversación, como el chat o la conversación telefónica, no presentan este rasgo primario.

De todo ello se deduce que la conversación prototípica presenta un tono informal.

2.2 *Los rasgos coloquializadores y el proceso de coloquialización*

Pese a la fuerza explicativa de los rasgos primarios, estos no son suficientes para reconocer una conversación como coloquial, por lo que se han de completar con los rasgos coloquializadores:

- La relación de igualdad entre los hablantes, que se entiende tanto desde el punto de vista funcional, es decir, atendiendo a los papeles sociales establecidos para los participantes (estrato sociocultural, profesión, etc.) como a los roles que llevan a cabo en este intercambio comunicativo concreto (amigos, colegas, etc.).
- La relación vivencial de proximidad, lo que supone un cierto conocimiento mutuo de los interlocutores.
- Un marco de interacción no marcado, que también en este caso se entiende de manera doble y se refiere tanto al entorno físico en el que se desarrolla la conversación, como a la relación personal que los propios interlocutores mantienen con dicho espacio físico.
- Una temática no especializada, lo que supone que en la conversación se desarrollarán temas al alcance de cualquier individuo.

La novedad fundamental que Val.Es.Co introdujo en el proceso de reconocimiento del español coloquial no radica en la mera formulación de rasgos, sino en el planteamiento del proceso de *coloquialización*, que permite que cuando alguno de los rasgos coloquializadores no esté presente el resto actúe nivelando su ausencia. Asimismo, los rasgos coloquializadores contribuyen a explicar que en ciertas muestras se pueda hablar de español coloquial, aunque en ellas estén ausentes rasgos conversacionales como la toma de turno no predeterminada, la inmediatez o la ausencia de planificación. En estos casos nos encontramos ante muestras de español coloquial, aunque no de conversación coloquial.

La siguiente figura resume la propuesta de Val.Es.Co.:

<p>1- RASGOS PRIMARIOS (8):</p> <p>1.1. Conversacionales:</p> <ul style="list-style-type: none"> • TOMA DE TURNO NO PREDETERMINADA • DINAMISMO CONVERSACIONAL • RETROALIMENTACIÓN • INMEDIATEZ <p>1.2. Coloquiales propiamente dichos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • AUSENCIA DE PLANIFICACIÓN • CONVERSACIÓN NO TRANSACCIONAL <p>1.3. Tipológicos</p> <ul style="list-style-type: none"> • CARA A CARA <p>(TONO INFORMAL)</p>	<p>2-RASGOS COLOQUIALIZADORES (4):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Relación de igualdad (social y funcional) -Relación vivencial de proximidad -Marco de interacción no marcado -Temática no especializada
<p>COLOQUIALIZACIÓN</p>	

TABLA: I RASGOS PRIMARIOS Y COLOQUIALIZADORES PARA VAL.ES.CO.

2.3 *La capacidad explicativa del modelo y los géneros textuales*

En los últimos tiempos, Val.Es.Co. ha aplicado el modelo de reconocimiento de la conversación coloquial, dividida en rasgos primarios y coloquializadores, a otros discursos, como el juicio oral (Briz 2010, 2011 y e.p.). El hecho fundamental que se pretende demostrar con estos trabajos es que los rasgos primarios y coloquializadores no solo se dan en una conversación coloquial, sino que, dado su carácter gradual y dinámico, pueden encontrarse en otras manifestaciones de habla. Es gradual, pues del mismo modo que se observan conversaciones coloquiales prototípicas y periféricas, pueden encontrarse dichos rasgos en otros géneros orales. Es dinámico, ya que la presencia de alguno de dichos rasgos ofrece una explicación para manifestaciones de habla más planificadas. En esta línea, la dinamicidad y la gradualidad de los rasgos propuestos por Val.Es.Co. permite explicar géneros diversos y, en consecuencia, puede aplicarse a discursos diferentes a la conversación, como es el caso del monólogo humorístico.

3. Los rasgos primarios y coloquializadores en los monólogos de humor

Observamos seguidamente los rasgos que presenta un monólogo de humor.

Como ocurre en otros casos, los monólogos de Andreu Buenafuente y de Eva Hache han sido escritos previamente por un guionista⁵ como paso previo a su representación. De este modo, el texto está planificado y está pensado para ser dicho ante un público en la sala y ante una audiencia televisiva. Ello ocasiona unas repercusiones sobre el registro empleado y sobre la relación con el público de la sala (directa) y con la audiencia (mediática). Además, el cómico dramatiza e improvisa sobre el texto original, por lo que este varía en cuanto a rasgos primarios de la comunicación como la planificación, la retroalimentación, la inmediatez, el que se encuentre cara a cara con el público o el dinamismo con la audiencia.

Como hemos apuntado en § 2, algunos de los rasgos primarios observados en los monólogos tanto de Andreu Buenafuente como de Eva Hache tienen un carácter gradual, ya que los rasgos del guión escrito se adaptan a la situación comunicativa que supone escenificar dicho texto ante un público. Ello ocurre porque el guión de un monólogo de humor está pensado para ser dramatizado. Por ello, las diferencias entre el guión y el texto dramatizado son evidentes; los *ganchos*⁶ leídos no tienen el mismo efecto que los oralizados; las marcas tipográficas escritas no suplen la función de las orales (esto es, de elementos no verbales como los gestos, o paraverbales, como las pausas, los alargamientos o la intensidad).

El primer hecho que cabe mencionar es que el monólogo en papel está pensado para ser leído; en cambio, el monólogo dramatizado, para ser dicho, para ser escuchado y para ser visto. Ello ocasiona que el monólogo se transforme a menudo en una interacción en la que el público adquiere una clara función comunicativa; responde a las intervenciones del monologuista con risas o con aplausos que el monologuista respeta y a los que, en ocasiones, responde. En consecuencia, desencadena unas repercusiones sobre el registro que se enuncian seguidamente:

- Aunque el guión está planificado, el monólogo dramatizado está sujeto a factores como la relación con elementos externos como la música enlatada y otros medios

5 Algunos de los guionistas que han trabajado en los diversos programas de Andreu Buenafuente provienen de la productora audiovisual El Terrat. Destaca la presencia en los monólogos analizados de los siguientes: Andreu Buenafuente, Berto Romero, Jordi Évole, Joan Grau, Ángel Cotobal, Marcos Rodríguez, David Lillo, Oriol Jara, Rafel Barceló, Xavi Roca, Jaïr Domínguez y Tomás Fuentes. Los guionistas que figuran en el ECC (2011) son los siguientes: Gabriel García-Soto, Eloy Salgado, Ángel Ayllón, Amando Cabrero, Amador Moreno, Enrique Herrero, Marta González de Vega, José A. Pérez, Roger Rubio y Tomás Fuentes.

6 De acuerdo con la propuesta de Attardo (2001, 2008), los *ganchos* (*jab lines*) son enunciados humorísticos que pueden darse en cualquier lugar del texto y están completamente integrados en la narrativa en la que aparecen. Por su parte, el *remate* (*punch line*) cierra el texto humorístico.

físicos de la escenografía (como el taburete y el micrófono). También guarda relación con otros como la profesionalidad del humorista y la relación que establece con el público de la sala. En consecuencia, se observa una mayor improvisación.

- La situación comunicativa en la que se desarrolla el guión escrito no tiene en cuenta la presencia aquí y ahora del escritor y su destinatario. Se desarrolla, por tanto, como cualquier cuento o novela. En cambio, el monólogo dramatizado es inmediato con el público que se halla en el teatro, y no inmediato con la audiencia que ve en directo o en diferido la representación.
- El guión publicado está pensado para un lector que disfruta en privado del texto; el monólogo dramatizado solo se entiende cara a cara ante un público (directo) y ante una audiencia (indirecta) que lo sigue.
- El guión no presenta retroalimentación; hay alusiones al público y, aunque se calcula el efecto humorístico que causará determinado gancho o remate sobre la audiencia, no se retroalimenta de las reacciones del público, cosa que aprovecha hasta el extremo el monólogo dramatizado.
- En cuanto al dinamismo conversacional, está ausente en el guión, texto propiamente monológico, pero puede aparecer en el monólogo dramatizado, pues el monologuista le adjudica el papel de hablante al público cuando responde a sus intervenciones no verbales (risas y aplausos), con frases como *muchas gracias* o cuando pregunta *¿lo habéis visto?*

El resto de rasgos del registro (como el fin interpersonal, el tono informal o el tema no especializado) se mantienen en ambas manifestaciones: su finalidad es divertir; se ha construido en un tono preferentemente informal que recuerda al registro coloquial⁷ y el tema no es especializado, por lo que a menudo se recurre a noticias generales y conocidas por todos, principalmente de carácter político o social. En suma, los rasgos de planificación, inmediatez, cara a cara, retroalimentación y dinamismo son los que más varían del guión escrito al monólogo dramatizado en los monólogos del corpus, como muestra la figura 1:

+ planificado		+ improvisado
- inmediato		+ inmediato
- cara a cara	←→	+ cara a cara
- retroalimentado		+ retroalimentado
- dinámico		+ dinámico

FIGURA 1: DIFERENCIAS DE REGISTRO ENTRE EL GUIÓN ESCRITO Y EL MONÓLOGO DRAMATIZADO

7 Acerca del humor en la conversación coloquial, puede consultarse Ruiz Gurillo (2012: 97-114) y Alvarado (2012, 2013).

4. Los monólogos dramatizados de Andreu Buenafuente

Atendiendo a la figura 1, se observa a continuación diferencias entre el guión escrito y el monólogo dramatizado de uno de los monólogos del corpus, *Retrasos horarios*⁸. Se analizan fragmentos de dicho monólogo, con el fin de observar diferencias entre el monólogo en papel y su dramatización. Cabe señalar que el monólogo parte de la noticia del retraso horario que se lleva a cabo en invierno en diversos países para ahorrar energía. A partir de aquí, argumenta sobre el hecho de ser impuntuales y llegar tarde a las citas. Con el objeto de ilustrar las diferencias de planificación, inmediatez, cara a cara, retroalimentación y dinamismo, aparece en la primera columna el ejemplo (a), que pertenece al guión escrito, y en la segunda columna el ejemplo (b), que contiene la transcripción del monólogo dramatizado. Obsérvese que se mencionan determinados elementos lingüísticos y extralingüísticos para ilustrar la dinamicidad y gradualidad de estos rasgos, como las pausas, la intensidad, los gestos, el discurso directo o las alusiones al público. No obstante, ha de entenderse que estos elementos no están supeditados a ninguno de los rasgos primarios, sino, al contrario, ilustran la gradualidad y la dinamicidad de los mismos. De hecho, metodológicamente se han enlazado ciertos elementos con la presencia de uno u otro de los rasgos primarios, aunque conceptualmente se manifiesta una relación difusa. Cabe señalar que se han empleado las claves utilizadas por el grupo Val.Es.Co.⁹ para la transcripción de los ejemplos orales. Además, el cómico Buenafuente es identificado como BNF, sigla del programa televisivo emitido en el canal de televisión LaSexta.

4.1 La planificación

De modo general, el texto planificado desarrolla una estructura en la que se insertan los mecanismos humorísticos, esto es, los *ganchos* (jab lines) y el *remate* final (punch line). Así, el texto ha sido previamente planificado para causar humor, por lo que no puede alterarse esta estructura. Ahora bien, el humorista puede introducir ciertos elementos que manifiestan un menor control, como alargamientos vocálicos, pausas que no estaban establecidas en el guión o determinados marcadores de control del contacto, como *oye* o *¿no?*:

⁸ El guión de dicho monólogo se encuentra en *Digo yo* (DY 2009: 67 y 68) y el monólogo dramatizado se puede ver en <http://www.youtube.com/watch?v=EujAhvyfLzs>.

⁹ Las claves de transcripción empleadas por Val.Es.Co., pueden consultarse en Briz y grupo Val.Es.Co. (2002: 29-31), así como en la dirección <http://www.valesco.es/sistema.pdf>.

Guión escrito	Monólogo dramatizado
(1a) Soy el único pardillo que se levantó a las tres de la madrugada del domingo para retrasar la hora? ¿Sí, no? Gracias, solo era para comprobarlo. (DY 2009: 67-68).	(1b) BNF: Oyee /soy el único pardilloo / que se levantó a las tres de la madrugada del domingo para RETRASAR la hora? Público: sí BNF: sí ¿no? vale / gracias eera para confirmarlo ¿no?

4.2 La inmediatez

Por lo que afecta a la inmediatez, cabe señalar que texto escrito no es inmediato: no se da en el aquí y el ahora. En cambio, el monólogo dramatizado se representa ante un público. Ello ocasiona el empleo intencionado de gestos, como el que acompaña a “yo medio dormido” y el uso de añadiduras improvisadas sobre la marcha que colaboran en el humor, como “el día de la Marmota”, título en España de la película *Groundhog Day*¹⁰, o la añadidura sobre Al Gore relacionada con el cambio climático:

Guión escrito	Monólogo dramatizado
(2a) Así que cuando fueron otra vez las tres, volvió a sonar, y yo, medio dormido, lo volví a atrasar. Así hasta la una del mediodía. Que ya me extrañó que hubiera luz. Pensé: “El cambio climático”. (DY 2009: 67-68).	(2b) BNF : así que cuando fueron otra vez las tres volvió a sonar y yo medio dormido* me vuelvo a levantar y lo vuelvo a atrasar Público: RISAS BNF: el día de la Marmota / y así hasta la una del mediodía Público: RISAS BNF: no / que ya me extrañó que hubiera luz y dije <i>el cambio climático</i> [Al Gore / claro] Público: [RISAS] (Retrasos horarios).

* Hace el gesto de levantarse dormido y apagar el despertador.

¹⁰ Evidentemente, aquí Buenafuente hace un eco de la situación desarrollada en la película, ya que el protagonista, atrapado en un bucle temporal, apaga cada día el despertador al amanecer, una y otra vez, el 2 de febrero.

4.3 *La interacción cara a cara*

Por lo que afecta al rasgo de cara a cara, y de modo similar a como ocurría con el anteriormente analizado de la inmediatez, los gestos resultan rentables debido al hecho de que el cómico se encuentra frente al público. En consecuencia, apoyan lo dicho y contribuyen a la dramatización:

Guión escrito	Monólogo dramatizado
(3a) El otro día llega uno aquí, al trabajo, uno que siempre llega a la hora, pero ese día llegó tarde, y dice: “No te lo vas a creer! ¡Pues no salgo de casa y cuando estaba a medio camino me doy cuenta de que iba a pie!”. (DY 2009: 67-68).	(3b) BNF: dice <i>no te lo vas a creer dic- ¿pues no salgo de casa le tienes que poner énfasis ¿eh? pues no salgo de caasaa*</i> Público: RISAS BNF: <i>y cuando estaba a medio caminoo / me doy cuenta de que iba a piee?</i> Público: RISAS Y APLAUSOS (Retrasos horarios).

Como vemos, añade anotaciones sobre cómo debe usarse el lenguaje para convencer (“tienes que poner énfasis”).

4.4 *La retroalimentación*

Los aspectos de retroalimentación y dinamismo conversacional constituyen los rasgos primarios de la interacción que más cambios suponen entre el guión escrito y el monólogo dramatizado. La retroalimentación se entiende como la progresión de la interacción, donde los participantes superan la estructura formulística del saludo, por ejemplo, para desarrollar una verdadera interacción donde tienen en cuenta las reacciones del resto de participantes. Así, el guión contiene algunas, aunque escasas y poco importantes, alusiones al público. Sin embargo, el monólogo dramatizado está lleno de dichas alusiones. Por otra parte, el guión presenta una mayor presencia del estilo narrativo escrito, lo que supone una mayor frecuencia del discurso indirecto. En cambio, el monólogo dramatizado transforma algunos de estos fragmentos de discurso indirecto en discurso directo, mucho más cercano

* Hace un gesto alargando la mano.

a la situación comunicativa con el público y más vivificado¹¹. Además, en el guión no se gestionan las pausas; en cambio, en el monólogo dramatizado las pausas están al servicio del humor. Asimismo, el monólogo dramatizado transforma el discurso indirecto del guión en discurso directo:

Guión escrito	Monólogo dramatizado
<p>(4a) Lo de inventar excusas cuando llegas tarde es genético. Pero hay muchas que ya no cuelan. Como lo del tráfico, por ejemplo. O lo de ensuciarte las manos con la rueda y decir que se te ha pinchado, que tampoco cuela. (“Retrasos horarios”, DY 2009: 67-68).</p>	<p>(4b) BNF: bueno pues eso/inventamos excusas / SOMOS los MEJORES DEL MUNDO inventando excusas Público: RISAS BNF: sí / como lo del tráfico → entre nosotros / ya no cuela Público: RISAS BNF: lo de ensuciarte las manos- la rueda en las manos he pinchao tampoco cuela (Retrasos horarios).</p>

Obsérvese en (4b) cómo las alusiones al público (“entre nosotros”) sirven para integrar a la audiencia en su discurso¹².

4.5 El dinamismo con la audiencia

Los hechos observados hasta aquí repercuten en el dinamismo conversacional. Las escasas alusiones al público del guión aumentan en el monólogo dramatizado, donde aparece un gran presencia de respuestas al público, por medio de simples señales fáticas (“sí”) o de intervenciones más elaboradas (“hombree / un respeto ¿eh?”), como se ve en (5b):

¹¹ El empleo del discurso directo en la conversación coloquial ha sido analizado en Ruiz Gurillo (2006: 78-113).

¹² En ciertos casos, Buenafuente recurre a otra estrategia similar a esta: baja el tono de voz, se dirige a una esquina del plató y se dispone a contar algo en voz baja a la audiencia, con la supuesta intención de que nadie más se entere. Esta estrategia genera claramente una situación humorística, ya que todo el mundo presente en el plató y que sigue el programa desde su casa, es decir, varios miles de personas, se van a enterar de lo que va a contar presuntamente en secreto. También podemos ver esta estrategia en el caso de Eva Hache, como ilustramos en § 5.

Guión escrito	Monólogo dramatizado
(5a) El retraso forma parte de nuestra manera de ser. Yo, por ejemplo, ya nací con retraso. (DY 2009:67-68).	(5b) BNF: el retraso ↑ / forma parte de nuestra manera de ser ↓ es que nacemos así / buen-bueno yo / yo nací con retraso Público: RISAS BNF:* hombree / un respeto ¿eh? (Retrasos horarios).

Las respuestas a las risas convierten el monólogo en una interacción dialógica con el público.

5. Los monólogos dramatizados de Eva Hache

Como hemos hecho con Andreu Buenafuente, nos apoyamos principalmente en uno de los monólogos del corpus de Eva Hache¹³, *Soy de campo*¹⁴, si bien se emplearán también otros ejemplos. Eva Hache introduce el monólogo diciendo que quiere comprarse un coche y que por eso está observando los anuncios de coches. Comenta a continuación las particularidades que tienen diversos anuncios que ha visto. El guión publicado tiene una extensión mucho mayor que el monólogo dramatizado, ya que en él se relatan otros temas relacionados con ir al campo y hacer barbacoas. Sin embargo, este fragmento del guión no se ha dramatizado en este monólogo y se ha utilizado para presentar a otro cómico en el programa emitido el 3 de abril de 2011. Por otra parte, el monólogo dramatizado constituye el segundo monólogo de Eva Hache en el programa de la noche del 20 de febrero de 2011.

* Pone cara de asombro mirando al público a un lado y al otro del set.

13 No todos los humoristas que intervienen en el programa que presenta Eva Hache, *El Club de la Comedia*, muestran una interacción con el público similar a la que se describe a continuación. Así por ejemplo, los textos de Leo Harlem, uno de los humoristas asiduos al programa, se producen en situación de monolocución. No disponemos hasta el momento de datos fiables relativos a otros cómicos, por lo que los argumentos que se ofrecen seguidamente se han de entender aplicados a los monólogos de Eva Hache.

14 El guión de dicho monólogo se encuentra en ECC (2011: 73-76). Los programas de *El Club de la Comedia* emitidos en 2011 y 2012 han sido grabados, por lo que forman parte de nuestra biblioteca audiovisual. El programa donde se dramatizó dicho monólogo se emitió el 20 de febrero de 2011 en el canal LaSexta.

5.1 La planificación

Como hemos visto en § 4, es importante mantener la estructura de ganchos y remate final para lograr los efectos perseguidos, aunque la humorista puede introducir ciertos elementos que manifiestan una mayor improvisación, como alargamientos vocálicos, una mayor intensidad de la voz, pausas que no estaban establecidas en el guión o determinados marcadores de control del contacto, como *oye* o *no?* Así se manifiesta en (6b):

Guión escrito	Monólogo dramatizado
<p>(6a) ¿Por qué los coches de hoy en día hacen cosas tan raras en los anuncios? Hay un coche que por donde pasa saltan las tapas de las alcantarillas y surgen fuentes de colores que parece que en lugar de ponerle gasolina le han puesto un tripi. (ECC, 2011: 73).</p>	<p>(6b) Eva Hache: ¿qué les pasa a los coches de los anuncios que hacen cosas tan raras?*</p> <p>Público: RISAS</p> <p>Eva Hache: últimamente estoy viendo mucho uno ↑ / de uun coche que segúun por donde va pasando ↑ SALTAN las tapas de las alcantarillas [y salen como=]</p> <p>Público: [RISAS] [RISAS]</p> <p>Eva Hache: unas fuentes chorro de colores / lo habéis visto =no= que yo me pregunto ¿qué le echan a ese coche / gasolina ↑ diesel ↑ o tripis?*</p> <p>Público: RISAS Y APLAUSOS (“Soy de campo”, <i>El Club de la Comedia</i>, LaSexta, 20 de febrero de 2011).</p>

De este modo, los alargamientos, la intensidad y el marcador de control del contacto (*¿no?*) constituyen elementos que corroboran la oralización del texto y que transmiten, además, una menor planificación.

5.2 La inmediatez

El texto escrito, que no es inmediato, se modifica al ser dramatizado en el escenario, por lo que se usan gestos y añadiduras improvisadas sobre la marcha que colaboran en el humor, como “una especie de ROBOT poligonoero que empieza”

* Hace un gesto con las manos.

** Pone cara de sorpresa.

l chunkun chunkun chunkun” y “esa transformación de coche a Cyborg” que vemos en (7.b). Tales añadiduras rellenan lo que en el guión aparece como puntos suspensivos:

Guión escrito	Monólogo dramatizado
<p>(7a) Otro que va por una carretera de plastilina. Uno que se transforma en una especie de robot poligonero y empieza a bailar bakalao... que el seguro te tiene que costar una fortuna. (ECC, 2011: 73).</p>	<p>(7b) Eva Hache: hay otro que va por CARRETERAS de plastilina Público: RISAS Eva Hache: hay otro que se transforma en una especie de ROBOT poligonero que empieza ahí→ <i>l chunkun [chunkun chunkun ↓*</i> que empieza a bailar bakalao ↓ ¿lo habéis visto ¿no? Público: [RISAS Y APLAUSOS] Público: APLAUSOS 3” Eva Hache: esa transformación de coche a Cyborg es- esoo yo pien- pienso ¿cuán- cuánto vale el seguro de eso? <i>Público: RISAS</i> Eva Hache: no” me lo compro (“Soy de campo”, <i>El Club de la Comedia</i>, LaSexta, 20 de febrero de 2011).</p>

La representación que lleva a cabo Eva Hache de los gestos que hace el coche transformado en robot, en la que colaboran también ciertos fragmentos añadidos, forman parte de la representación del monólogo y poco tienen que ver con lo que contiene el guión escrito.

5.3 *La interacción cara a cara*

La dramatización del monólogo se realiza cara a cara con el público que asiste a la representación. Tal y como ocurría con el rasgo anteriormente analizado de la inmediatez, los gestos resultan muy rentables, debido al hecho de que Eva Hache se encuentra frente al público. Principalmente interesa observar la kinésica que sirve para apoyar lo dicho, ya que estos elementos desempeñan un importante papel en la puesta en práctica del monólogo. Así lo vemos en (8b):

* Con las manos y el cuerpo hace gestos que emulan la transformación del coche en robot.

** Acompaña el no con un gesto de negación con el dedo índice.

Guión escrito	Monólogo dramatizado
<p>(8a) Ah, y el mejor de todos, uno que si te lo llevas para darte el filetazo se oyen campanitas y aparecen Raphael* cantando... ¿Lo habéis visto? (ecc, 2011: 73).</p>	<p>(8b) Eva Hache: hay otro que- que para mí es de momento el que- el que má- más me está convenciendo / me subyuga totalmente Público: RISAS Eva Hache: que es un coche que a primera vista parece un coche normal↓ un utilitario Público: RISAS Eva Hache: que si te lo llevas a un descampao↑** Público: RISAS Y APLAUSOS 7” Eva Hache: ¿a qué te lo vas a llevar a un descampao? ¿a hacer arqueología? no↓ a pegarte el filete lógicamente (“Soy de campo”, <i>El Club de la Comedia</i>, LaSexta, 20 de febrero de 2011).</p>

A los gestos analizados en (7) se unen ahora los de complicidad con el público, lo que facilita la risa y, en consecuencia, el logro de los objetivos humorísticos.

5.4 *La retroalimentación*

Como veíamos en el caso de Buena Fuente, Eva Hache transforma algunos de los fragmentos de discurso indirecto del guión en discurso directo, lo que la acerca al público. Así, en (9) dicho discurso directo ni siquiera aparece en el texto escrito y es, por tanto, la monologuista la que improvisa sobre el guión para hacerlo más cercano al público y, en consecuencia, causar humor. Obsérvese que representa tanto la voz de Raphael como la suya propia en la situación en la que se le apareció el cantante. Asimismo, gestiona las pausas para lograr los efectos humorísticos perseguidos: nótese, en concreto, cómo añade codas tras las risas y los aplausos del público (*cansino, nos has cortado to'l rollo*). De este modo, todo el discurso se retroalimenta de las reacciones del público:

* Raphael es un famoso cantante español.

** Hace numerosos gestos de complicidad.

Guión escrito	Monólogo dramatizado
<p>(9a) Se oyen campanitas y aparece Raphael cantando... ¿Lo habéis visto? (ECC, 2011:73).</p>	<p>(9b) Eva Hache: bueno pues de repente tú estás ahí a lo tuyo / a la investigación [yy aa=] Público: [RISAS] Eva Hache: suenan unas CAMPANITAS ↑ / aparece Raphael ↓ * YO TE AMO CON LA FUERZA DE LOS MARES YO / ¡Dios! Público: APLAUSOS Eva Hache: <i>¡qué susto por Dios ↓</i> <i>Raphael! ¿ya no hay mirones como los de siempre ↓ calladitos?</i> Público: RISAS Eva Hache: <i>¿qué haces aquí Raphael ↓ chiquillo? ¿no tendrás cosas que hacer tú en tu casa?</i> Público: RISAS Eva Hache: <i>cansino</i> Público: RISAS Eva Hache: <i>nos has cortao to'l rollo</i> Público: RISAS (“Soy de campo”, <i>El Club de la Comedia</i>, LaSexta, 20 de febrero de 2011).</p>

En (9b) la intensidad de CAMPANITAS, la entonación ascendente y la pausa son elementos gestionados por la humorista. Asimismo, la voz de falsete para emular la voz del cantante Raphael es uno de los aspectos paralingüísticos más destacados en la construcción del humor¹⁵. Junto con la narración en discurso directo favorecen una mayor cercanía con el público.

Las alusiones y la complicidad con el público se demuestran en (10), cuando Eva Hache baja al primer nivel del escenario para dirigirle al público esta confesión:

* Usa voz de falsete para representar la voz de Raphael.

¹⁵ Acerca del papel de los elementos suprasegmentales y paralingüísticos en el humor, véase Hidalgo (2011).

Guión escrito	Monólogo dramatizado
(10a) Tengo una teoría: la culpa de que los anuncios de coches sean tan raros la tiene... la Ley Antitabaco (ECC, 2011: 74).	-Eva Hache:* tengo una teoría** Público: RISAS 4” Eva Hache: la CULPA / de que los coches de los ee- de los anuncios estos sean tan raros la tiene la Ley Antitabaco (“Soy de campo”, <i>El Club de la Comedia</i> , LaSexta, 20 de febrero de 2011).

La estrategia de contar su teoría a un supuesto destinatario, convertido en el único interlocutor en lugar de a todo el público de la sala o a la audiencia televisiva, favorece igualmente la inmediatez. Se trata de representar la situación de interacción habitual en las conversaciones espontáneas, donde el hablante se dirige a un destinatario concreto¹⁶.

5.5 *El dinamismo con la audiencia*

De acuerdo con lo visto, existen diferencias en cuanto al dinamismo conversacional. Las escasas alusiones al público del guión aumentan en el monólogo dramatizado, donde aparece una gran presencia de respuestas al público, por medio de gestos de asentimiento, de simples señales fáticas (“sí”) o de intervenciones más elaboradas, como se ve en (11): tras haber intentado pronunciar *meteoróloga* varias veces seguidas sin equivocarse, recibe una gran ovación del público. En dos ocasiones, acepta las respuestas del público: en el primer caso, dando las gracias, y en el segundo, lanzando una pregunta al público que alguien de la sala responde:

(11). Eva Hache: ¿sabéis-

Público: APLAUSOS 3”

Eva Hache: gracias por este aplauso pero no me había ahogado

Público: RISAS

Eva Hache: gra- ¿sabéis lo que hay que estudiar para ser meteoró- chica del tiempo?

* Hace un gesto con el dedo índice.

** Baja los escalones para estar más cerca del público.

16 Esta estrategia también la emplea el cómico Buena Fuente, como se describe en Ruiz Gurillo (2013) (los vídeos aquí comentados pueden verse en <http://humorica.blogspot.com>).

Público: RISAS¹⁷

Público: no/ / NOO

Eva Hache: hh¹⁸

Público: RISAS

Eva Hache: hay que estudiar / FÍSICA¹⁹

Público: RISAS

Eva Hache: ²⁰ yo me quedé exactamente igual ¿FÍSICA? (“Meteoróloga”,
El Club de la Comedia, LaSexta, 19 de octubre de 2012).

Las respuestas emitidas por la humorista suponen que la participante en esta interacción ha reconocido el papel de hablante de la audiencia. En concreto, al preguntar si conocen qué hay que estudiar para ser meteoróloga y esperar la respuesta del público, la intervención del público se ha convertido en una unidad conversacional social, un turno²¹, por lo que la situación monológica se ha transformado en una interacción dialógica.

6. Conclusiones

Los aspectos observados permiten extraer algunos datos interesantes en cuanto al papel de la planificación, la inmediatez, el rasgo de cara a cara, la retroalimentación y el dinamismo con la audiencia y, en consecuencia, sobre los rasgos de registro de los monólogos de Andreu Buenafuente y Eva Hache, como se representa en la Tabla 2 (p. 215).

En suma, la dramatización de un monólogo humorístico, como ocurre en concreto con los de Andreu Buenafuente y los de Eva Hache, supone la gradualidad y dinamicidad de algunos de los rasgos primarios que intervienen en la comuni-

17 La humorista mira mientras tanto a un lado y a otro del teatro buscando la respuesta.

18 Hace un gesto con las manos que indica calma.

19 Poner cara de sorpresa.

20 Hace un gesto de sorpresa.

21 Dentro del modelo de unidades de la conversación desarrollado por el grupo Val.Es.Co. (véase en especial Briz y grupo Val.Es.Co. 2003), el turno se define como “unidad social, responsable de la progresión conversacional, caracterizada por ser un lugar de habla relleno con emisiones informativas aceptadas por los interlocutores mediante su atención manifiesta y simultánea” (Briz y grupo Val.Es.Co. 2003: 20). Ello supone que el emisor de dicho turno se convierte en un hablante reconocido socialmente.

cación. Principalmente, el texto dramatizado no está planificado como el texto escrito y, aunque se mantienen los ganchos y el remate final en el monólogo, necesarios para lograr los objetivos humorísticos, otros rasgos de la oralidad, como los alargamientos vocálicos, las pausas, ciertos elementos suprasegmentales o el uso de marcadores de control de contacto contribuyen a mostrar un menor control sobre la planificación. En cuanto a la inmediatez, la dramatización se desarrolla en el aquí y el ahora del escenario ante un público en la sala con el que se interactúa empleando numerosos elementos kinésicos y ciertas añadiduras que facilitan la cercanía con la audiencia. La interacción en el teatro es, por otro lado, cara a cara, por lo que se manifiestan de igual manera muy destacados los gestos. La retroalimentación, apuntada en ciertas anotaciones en los guiones, se magnifica en el escenario, donde los monologuistas aumentan el número de alusiones al público y eligen un estilo narrativo oral, no escrito, donde abunda el discurso directo y la representación de diversos personajes en el escenario. Por último, el dinamismo con la audiencia se muestra en numerosas respuestas al público; algunas de ellas son únicamente fáticas, como *sí o mm*, pero en otros casos se reclama la colaboración del público que ha de responder a preguntas lanzadas al aire²². El reconocimiento social de los humoristas de estas intervenciones, convertidas, por lo tanto, en turnos, otorga a la comunicación un carácter marcadamente dialógico que permite argumentar que no se trata en realidad de un monólogo. La estructura dialógica, como prueban las transcripciones aquí recogidas, revela una secuencia de historia, compuesta por intervenciones largas del monologuista y breves del público que aplaude, se ríe o participa.

Esta investigación ha mostrado el poder explicativo de los rasgos primarios propuestos por Val.Es.Co. Dichos rasgos, más allá del reconocimiento de la conversación coloquial, permiten identificar otros géneros y facilitan una caracterización de los mismos a partir del registro. Como se había hecho anteriormente con los juicios orales, el análisis de los monólogos humorísticos corrobora la fuerza de esta caracterización e invita a su observación en nuevos géneros.

22 Berto Romero (2010: 12) explica lo que hace Andreu Buenafuente con los monólogos: “Cada noche me siento en el sofá de invitados, justo detrás de la pared que él tiene a sus espaldas mientras monologúa, y le veo jugar con un texto que cada día un equipo de esforzados y lúcidos guionistas le preparan y le construyen a medida. Se regodea y se revuelca con él, pone de su cosecha, lo sublima en palabras y lo transforma en risas. Lo convierte en algo único”. Por su parte, la propia Eva Hache reconoce en una entrevista que lo básico para hacer un buen monólogo es tener un buen texto y hacer una buena dramatización. Así dice que “el monólogo es un ser vivo que depende de cómo te llegue la energía del público que esté allí, se mueve de un modo o de otro” (http://www.lasexta.com/videos-online/programas/club-de-la-comedia/sobre-el-programa/videoencuentro-eva-hache_2012101800179.html. Fecha de consulta: noviembre de 2012).

	GUIÓN ESCRITO	MONÓLOGO DRAMATIZADO
PLANIFICACIÓN	+ planificado Los ganchos y el remate están en los lugares del texto decididos previamente para lograr su objetivo.	+ improvisado Los ganchos y el remate están en los lugares del texto decididos previamente para lograr su objetivo, pero se observa una mayor improvisación en: -Alargamientos vocálicos. -Intensidad. -Pausas. -Uso de marcadores de control del contacto.
INMEDIATEZ	- inmediatez	+ inmediatez -Gran presencia de elementos kinésicos -Añadidas improvisadas
CARA A CARA	- cara a cara	+ cara a cara -Uso frecuente de gestos que apoyan lo dicho y que contribuyen a la dramatización.
RETROALIMENTACIÓN	- retroalimentación -Menores alusiones al público. -Mayor presencia de estilo narrativo escrito: frecuencia de discurso indirecto. -No gestión de las pausas.	+ retroalimentación -Abundantes alusiones al público. -Mayor presencia de estilo narrativo oral: transformación del discurso indirecto en discurso directo (dramatización). -Gestión de las pausas para causar risa.
DINAMISMO	- dinamismo -No hay respuestas al público. -El público no responde.	+ dinamismo -Gran presencia de respuestas al público, por medio de gestos de asentimiento, de simples señales fáticas (“sí”) o intervenciones más elaboradas. -El público responde por medio de risas y aplausos y, a veces, con enunciados lingüísticos.

TABLA 2: ANÁLISIS DEL REGISTRO DE LOS MONÓLOGOS DE ANDREU BUENAFUENTE Y DE EVA HACHE

- DY=Buenafuente, Andreu (2009), *Digo yo (Los monólogos de La Sexta)*, Barcelona, Planeta.
- SD=Buenafuente, Andreu (2010), *Sigo diciendo (Los monólogos de La Sexta)*, Barcelona, Planeta.
- HG=Buenafuente, Andreu (2011), *Hablar es gratis (Los monólogos de La Sexta)*, Barcelona, Planeta.
- ECC 2011= Globo Media/Sogecable (2011), *El Club de la Comedia*. (Presenta: *Qué mal repartido está el mundo, y el universo, ni te cuento*), Madrid, Aguilar

Bibliografía citada:

- ALVARADO ORTEGA, MARÍA BELÉN (2010), *Las fórmulas rutinarias del español: teoría y aplicaciones*, Frankfurt, Peter Lang.
- , (2012), “Una propuesta de estudio para el humor en la conversación coloquial”, *ELUA, Estudios de lingüística, Universidad de Alicante*, 26: 7-28.
- , (2013), “An Approach to Verbal Humor in Interaction”, *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 95 C: 594-603.
- ALVARADO ORTEGA, MARÍA BELÉN; RUIZ GURILLO, LEONOR eds. (en prensa), *Humor, ironía y géneros textuales*, Alicante, Servicio de Publicaciones.
- ATTARDO, SALVATORE; RASKIN, VICTOR (1991), “Script theory revis(it)ed: Joke similarity and joke representation model”, *Humor*, 4 / 3-4: 293-347.
- ATTARDO, SALVATORE (1994), *Linguistic Theories of Humor*, Berlin, Mouton de Gruyter.
- , (2001a), *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*, Berlin, Mouton de Gruyter.
- , (2008), “A primer for the linguistics of humor”, *The primer of Humor Research*, ed. Victor Raskin. Berlin, Mouton de Gruyter: 101-55.
- BRIZ, ANTONIO (1998), *El español coloquial en la conversación, Esbozo de Pragmagramática*, Barcelona, Ariel.
- , (2010), El registro como centro de la variedad situacional. Esbozo de la propuesta del grupo Val.Es.Co sobre las variedades diafásicas”, *Perpectivas dialógicas en estudios del lenguaje*, coords. Irene Fonte Zarabozo; Lidia Rodríguez Alfano. México, Editorial de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa: 21-56.
- , (2011), “Los juicios orales: un subgénero de lo formal”, *El diálogo oral en el mundo hispanoablante. Estudios teóricos y aplicados*, eds. Lars Fant; Ana María Harvey. Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert.
- , (2013), “Variación pragmática y coloquialización estratégica. El caso de algunos géneros televisivos”, *(Des)cortesía para el espectáculo: estudios de pragmática variacionista*, ed. Catalina Fuentes. Madrid, Arco/Libros: 89-125.

- BRIZ, ANTONIO coord.; Grupo Val.Es.Co. (1995), *La conversación coloquial. Materiales para su estudio*, València, Universitat, Anejo XVI de *Cuadernos de Filología*.
- BRIZ, ANTONIO; Grupo VAL.ES.CO. (2000), *¿Cómo se comenta un texto coloquial?*, Barcelona, Ariel Practicum.
- , (2002), *Corpus de conversaciones coloquiales*, Madrid, Arco/Libros.
- , (2003), “Un sistema de unidades para el estudio del lenguaje coloquial”, *Oralia*, 6: 7-61.
- BRIZ, ANTONIO; GALLARDO, BEATRIZ; HIDALGO, ANTONIO; PONS, SALVADOR; RUIZ, LEONOR; GRUPO VAL.ES.CO (1994a), “La elaboración de un corpus de español coloquial: problemas metodológicos previos”, *Cahiers du Centre Interdisciplinaire des Sciences du Langage* (Actes du Colloque “Le Dialogue en Question”, Lagrasse, 5-8 octubre 1993), 10: 105-9.
- , (1994b), “La elaboración de un corpus de español coloquial, Problemas metodológicos previos”, *Panorama de la Investigació Lingüística a l'Estat Espanyol*, València, Universitat, Volum II: 7-14.
- CASTELLÓN, HERACLIA (2008), “Los monólogos, Algunas notas para su análisis”, *Oralia*, 11: 421-36.
- CHARAUDEAU, PATRICK (2006), “Des catégories pour l'humour?”, *Question de communication*, 10: 19-41.
- GREENBAUM, ANDREA (1999), “Stand-up comedy as rhetorical argument. An investigation of comic culture”, *Humor*, 12-1, 33-46.
- HIDALGO DOWNING, RAQUEL; IGLESIAS RECUERO, SILVIA (2009), “Humor e ironía: una relación compleja”, *Dime cómo ironizas y te diré quién eres. Una aproximación pragmática a la ironía*, eds. Leonor Ruiz Gurillo; Xose A. Padilla García. Frankfurt, Peter Lang: 423-55.
- HIDALGO, ANTONIO (2011), “Humor, prosodia e intensificación pragmática en la conversación coloquial española”, *Verba*, 38: 271-92.
- LEVINSON, STEPHEN C. (2000), *Presumptive Meaning. The Theory of Generalized Conversational Implicature*, Cambridge, Massachusetts.
- MENÉNDEZ GARCÍA DE PAREDES, ELENA (2004), “Humor y televisión en España”, *L'humour hispanique*, coords. Philippe Merlo Morat. Lyon, Université de Lyon II: 147-90.
- , (2009), “El humor mediático y la frivolidad del discurso público. La parodia informativa”. Comunicación presentada al *Congreso Internacional Pragmática del español hablado: nuevas perspectivas para el estudio del español coloquial*. Valencia, 17-20 de noviembre de 2009.
- , (2013), “Discursive mechanisms of informative humor in Spanish media”, *Irony and Humor: From Pragmatics to Discourse*, eds. Leonor Ruiz Gurillo; María Belén Alvarado

- Ortega. Amsterdam, John Benjamins, 85-106
- RASKIN, VICTOR (1985), *Semantic Mechanisms of Humor*, Reidel, Dordrecht.
- , ed. (2008), *The Primer of Humor Research*, Berlin, Mouton de Gruyter.
- RODRÍGUEZ-ROSIQUE, SUSANA (2009), “Una propuesta neogriceana”, *Dime cómo ironizas y te diré quién eres. Una aproximación pragmática a la ironía*, eds. Leonor Ruiz Gurillo; Xose A. Padilla García. Frankfurt, Peter Lang: 109-32.
- ROMERO, BERTO (2010), “Sí que pasa algo: ¡Es un programa de televisión!” , *Sigo diciendo. (Los monólogos de La Sexta)*, ed. Andreu Buenafuente. Barcelona, Planeta: 11-2.
- RUIZ GURILLO, LEONOR (2006), *Hechos pragmáticos del español*, Alicante, Universidad.
- , (2010), “Para una aproximación neogriceana a la ironía en español”, *Revista Española de Lingüística*, 40/2: 95-124.
- , (2012), *La lingüística del humor en español*, Madrid, Arco/Libros.
- , (2013), “Narrative Strategies in Buenafuente’s humorous monologues”, *Irony and Humor: From Pragmatics to Discourse*, eds. Leonor Ruiz Gurillo; María Belén Alvarado Ortega. Amsterdam, John Benjamins: 107-40.
- RUIZ GURILLO, LEONOR; XOSE A, PADILLA GARCÍA eds. (2009), *Dime cómo ironizas y te diré quién eres. Una aproximación pragmática a la ironía*, Frankfurt, Peter Lang.
- RUIZ-GURILLO, LEONOR; MARÍA BELÉN ALVARADO-ORTEGA eds. (2013), *Irony and Humor: From Pragmatics to Discourse*. Amsterdam, John Benjamins.
- RUTTER, JASON (1997), *Stand-up as Interaction: Performance and Audience in Comedy Venues*, Salford, University.
- TIMOFEEVA, LARISSA (2008), *Acerca de los aspectos traductológicos de la fraseología española*, Tesis Doctoral <<http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/7707>>.
- TIMOFEEVA, LARISSA (2012), *El significado fraseológico, En torno a un modelo explicativo y aplicado*, Madrid, Ediciones Liceus.
- VERSCHUEREN, JEF (2002), *Para comprender la pragmática*, Madrid, Gredos.
- YUS, FRANCISCO (2002), “Stand-up comedy and cultural spread: The case of sex roles”, *Babel AFIAL*, 10: 245-292,
- , (2004), “Pragmatics of humorous strategies in *El club de la comedia*”, *Current Trends in the Pragmatics of Spanish*, eds. Rosina M. Reiter; María Elena Placencia. Amsterdam, John Benjamins: 320-344.