

# Laura María Aliaga Aguzá

## ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS MECANISMOS HUMORÍSTICOS DE LA COMEDIA DE SITUACIÓN

Universidad Internacional Isabel I

### Resumen

En esta investigación realizamos un análisis comparativo del humor audiovisual desde una perspectiva lingüístico-pragmática. Concretamente, comparamos algunos recursos humorísticos que se utilizan en un formato multimodal como es la comedia de situación, a través de dos series separadas en el espacio y en el tiempo, esto es, la estadounidense *Cómo conocí a vuestra madre*, con formato tradicional, y la española *Paquita Salas*, que ha experimentado modificaciones respecto al formato tradicional, manteniendo, sin embargo, su esencia, con el fin de comprobar la validez del modelo de análisis propuesto. Así, se ha llegado a la conclusión de que ambas comedias se pueden analizar con el modelo que se propone, puesto que su funcionamiento es igual y utilizan los mismos mecanismos humorísticos.

palabras clave: mecanismos humorísticos, comedia televisiva, lingüística, pragmática, humor

### Abstract

#### *A comparative analysis of humour mechanisms in sitcoms*

*This research aims to carry out a comparative analysis of audiovisual humour from a linguistic-pragmatic perspective. It will compare some humorous resources that are used in a multimodal format, such as the sitcom, through two different series produced in different space and time, that is, an American series that maintains the traditional format of the sitcom (How I Met Your Mother) and the Spanish series Paquita Salas, which has undergone some format modifications while maintaining its essence, in order to verify the reliability of the proposed analysis model. The results so obtained indicate that both series can be analyzed with the suggested model, because they basically share the same format and resort to the same humour mechanisms.*

keywords: Humour mechanisms, Sitcoms, Linguistics, Pragmatics, Humour

## I. Introducción

El medio audiovisual se caracteriza por ser un tipo de comunicación de masas que utiliza tanto el soporte auditivo como el visual. En este ámbito se transmite la información a través de dos canales; por un lado, el canal visual, que ofrece información tanto no verbal –imágenes, gestos, iluminación– como verbal –títulos y carteles–; y, por otro, el canal acústico, cuya información puede igualmente ser tanto verbal –diálogos– como no verbal –música y efectos especiales–. Aunque existen diversas categorías de medios audiovisuales, en esta comunicación nos centraremos en un formato<sup>1</sup> que nació en la radio, se trasladó a la televisión y que, actualmente, también podemos encontrar en las plataformas digitales, esto es, la comedia de situación.

Dicha comedia es uno de los formatos televisivos humorísticos más antiguos, puesto que, como acabamos de comentar, se creó en la radio y se importó a la televisión en los inicios de este medio. Se caracteriza por ser un formato de ficción que simula situaciones basadas en la realidad, pero de forma humorística. Se trata de un medio multimodal que posee rasgos propios orientados a divertir a la audiencia. Para ello, se nutre de tres tipos de humor diferentes, donde las secuencias se generan por medio de humor verbal, visual, de situación o la mezcla de alguno de ellos. Dichas secuencias se sirven de mecanismos humorísticos para conseguir el efecto deseado como marcas e indicadores lingüísticos (Ruiz Gurillo, Padilla García 2009) y estrategias propias (Aliaga Aguza 2020). Asimismo, para alcanzar este propósito también se utiliza la estructura del formato, puesto que a partir de las diferentes partes de cada capítulo –*avance*, primera parte, *suspense*, segunda parte y cola– se crean expectativas en la audiencia que, finalmente, se ven frustradas para aumentar el efecto cómico que se origina en el giro humorístico, pues el humor es un fenómeno metapragmático en el que se produce una incongruencia lingüística o contextual que conlleva una reinterpretación del enunciado para que se genere risa en el oyente (Aliaga Aguza 2020: 58). Según la terminología de Attardo (2008), la comedia de situación estaría dentro de la categoría *humorous plot, with humorous central complication*, es decir, se trata de un texto humorístico cuya “complicación central” también es humorística.

<sup>1</sup> Nos parece conveniente señalar la diferenciación entre género y formato en el ámbito de los medios de comunicación, ya que, en ocasiones, se utilizan como sinónimos sin prestar atención a sus diferencias. Entendemos por género el conjunto de características formales de los programas en un nivel superficial, sin tener en cuenta el contenido específico (Carrasco Campos 2010: 181); mientras que el formato corresponde a las características formales concretas de un programa determinado (Carrasco Campos 2010: 180). Para ahondar más en la diferenciación entre género y formato, véase Aliaga Aguza 2020, § 3.3.

Este formato viene siendo empleado desde hace mucho tiempo. Desde que se inició la televisión con emisiones regulares se encuentra en las parrillas televisivas. Sin embargo, se ha ido adaptando a los nuevos tiempos, ya que el medio televisivo modifica los formatos iniciales de su programación según las exigencias de la audiencia. Dichas exigencias convierten la televisión en un concepto híbrido en constante cambio y resulta complicado ofrecer una clasificación cerrada de los géneros y formatos que componen este medio (Aliaga Aguza 2020), puesto que, en ocasiones, se pueden apreciar cambios en formatos que ya estaban asentados. Una de las modificaciones más notables dentro de la comedia de situación española es la duración, ya que lo que pretenden las cadenas españolas es ocupar todo el *prime time* (García Mirón *et al.* 2020). No obstante, desde la creación de plataformas de pago como pueden ser Netflix o HBO se han empezado a crear comedias de situación de unos veinte minutos de duración, como en el caso de *Paquita Salas*. Si bien es cierto que dicha comedia presenta otras modificaciones, como las relativas a las técnicas de rodaje, pues se presenta como un híbrido entre la comedia de situación y el falso documental, a pesar de ello, en esencia mantiene los rasgos fundamentales de la comedia de situación, donde a través del falso documental se intenta dar más realismo a la ficción relatada y acercar el propio sistema de representación al espectador (López Delacruz 2019: 131).

En este artículo se pretende llevar a cabo un acercamiento lingüístico-pragmático a los mecanismos humorísticos en los que se sustenta la comedia de situación, con el fin de comprobar si el modelo que proponemos para analizar el formato tradicional de la comedia se puede extrapolar a otras series que presentan modificaciones y, en un futuro, a otros formatos humorísticos. Para ello, compararemos de forma cualitativa y cuantitativa el capítulo uno de la segunda temporada tanto de la versión doblada al castellano de la comedia de situación estadounidense con formato tradicional *Cómo conocí a vuestra madre* como del híbrido español *Paquita Salas*. El motivo por el que se ha elegido un capítulo de la segunda temporada es porque pensamos que la primera temporada sirve como prueba para constatar qué humor quiere la audiencia, por lo que la segunda temporada refleja de mejor manera el humor predominante de este formato. Asimismo, en la segunda temporada ya se conocen los personajes y se puede comprobar si su personalidad ayuda a aumentar el efecto cómico de las secuencias humorísticas. Además, en este capítulo se inician dos tramas que se desarrollarán durante toda la segunda temporada. Del mismo modo, la elección de la versión doblada se debe a que se pretende comparar tanto los mecanismos lingüísticos como estructurales en dos series tan dispares a primera vista, pero que, sin embargo, en esencia comparten muchos rasgos, con el fin de obtener parámetros generalizables sobre el compor-

tamiento de este formato en español.

En las siguientes líneas, en primer lugar, se presentará el marco teórico en el que se apoya nuestro análisis (§ 2). En segundo lugar, se comentarán tanto los rasgos característicos de cada serie como el argumento de las mismas (§ 3) con el fin de que se comprendan los ejemplos analizados. A continuación, se ofrecerá un análisis tanto cualitativo (§ 4) como cuantitativo (§ 5) de los capítulos seleccionados. Por último, se establecerán las conclusiones pertinentes (§ 6).

## 2. Propuesta de modelo de análisis humorístico para el género audiovisual

Este epígrafe se centra en el modelo de análisis propuesto para analizar el humor en un formato multimodal como la comedia de situación. Dicho modelo se fundamenta tanto en la *Teoría General del Humor Verbal (TGHV)* (Attardo, Raskin 1991) como en las modificaciones que establece Ruiz Gurillo (2012) para el humor en español.

### 2.1. *La Teoría General del Humor Verbal*

La *Teoría General del Humor Verbal (TGHV)* se desarrolla en 1991 por Attardo y Raskin como una ampliación de la *Teoría Semántica del Humor* basada en guiones (*SSTH*) de Raskin (1985), ya que esta no incluía todos los niveles lingüísticos y solo se podía aplicar a textos humorísticos simples como, por ejemplo, el chiste. Por ello, la *Teoría Semántica* es una teoría incompleta para analizar textos humorísticos, debido fundamentalmente a dos aspectos: (a) la *SSTH* no diferencia entre humor verbal y humor referencial, puesto que en ambos tipos de humor existe la misma oposición de guiones; y (b) la *SSTH* no establece diferencias ni similitudes entre chistes (Attardo 2017: 127).

La *TGHV* explica el humor a partir de seis recursos de conocimiento, que se aplican de manera jerarquizada. El primero, la *oposición de guiones*, ya aparecía en la teoría de Raskin y es el causante de crear la situación humorística. Los guiones deben ser opuestos para que se genere ambigüedad y dé pie al giro humorístico. El segundo recurso de conocimiento es el denominado *mecanismo lógico*, el cual es el encargado de que el oyente descubra el humor, puesto que ayuda a detectar cómo se produce la incongruencia. Si consideramos el modelo de incongruencia-resolución propuesto por Suls (1972), en el que se explica la incongruencia generada en el humor, el mecanismo lógico correspondería a la fase de resolución,

mientras que la oposición de guiones correspondería a la primera fase, la fase de incongruencia. El siguiente recurso de conocimiento es la *situación*, esto es, todos aquellos aspectos no humorísticos del marco donde se desarrolla la incongruencia. El cuarto recurso es la *meta* u *objetivo* al que va dirigida la burla. No obstante, es conveniente señalar que en la comedia de situación tradicional no suele haber blanco de la burla, como suele suceder en otros formatos humorísticos como pueden ser los chistes o los monólogos. A continuación, se considera la *estrategia narrativa*. Se trata de todas las características intrínsecas del género donde se insertan los textos humorísticos. Por último, se tiene en cuenta el *lenguaje*, es decir, todos aquellos elementos lingüísticos que se utilizan para generar el giro humorístico. La figura 1 resume los seis recursos de conocimiento que se han expuesto.

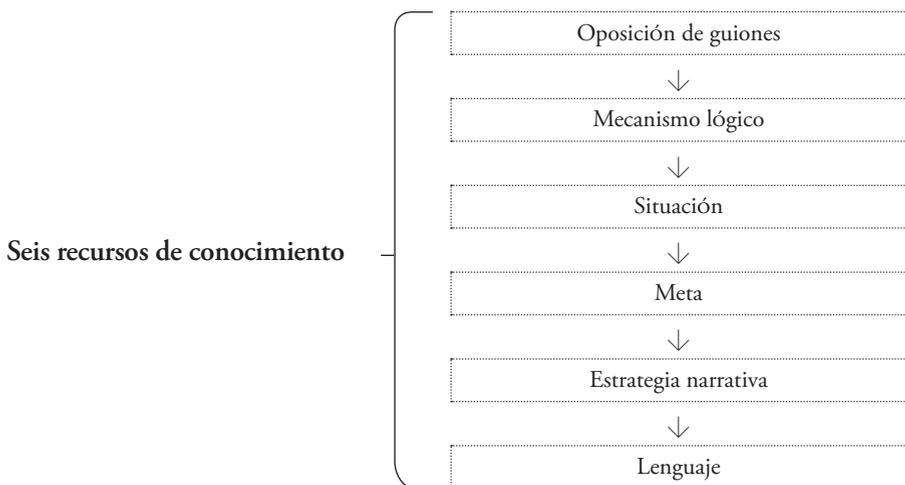


Figura 1: Recursos de conocimiento de la *TGHV* (Attardo, 2001: 22 -27)

## 2.2 Modificaciones propuestas para el humor en español

Ruiz Gurillo (2012) elabora una revisión crítica de las principales teorías lingüísticas que analizan el humor para, finalmente, proponer una modificación en la relación existente entre los seis recursos de conocimiento en los que se apoya la *TGHV*. De este modo, se pretende mejorar y ampliar el ámbito de actuación de la teoría, de manera que esta se pueda aplicar a todo tipo de comunicación humorística, ya sea oral o escrita, ya sea espontánea o preparada y, además, se puedan

establecer generalizaciones en el uso del humor. Puesto que, siguiendo a Ritchie (2004), los dos recursos exclusivos del humor (oposición de guiones y mecanismos lógicos) no están bien definidos y el resto de recursos puede servir tanto a la comunicación humorística como a la no humorística, se debe concretar qué aporta cada recurso al humor (Ruiz Gurillo 2012: 37-38). Para esta autora, los seis recursos de conocimiento se complementan con otros aspectos relacionados con el fenómeno comunicativo y, además, se interrelacionan entre sí. En primer lugar, se propone una oposición de guiones más flexible que la que aparece en la *TGHV*, puesto que “en el modelo no hay lugar para un espacio de mezcla donde los dos guiones alternen, sino la sustitución de un guion por otro” (Ruiz Gurillo 2012: 37). Esta modificación viene suscitada por la diversidad de géneros textuales donde puede aparecer el humor, ya que, en algunos de ellos, como pueden ser las viñetas, ambos guiones se encuentran en el mismo espacio discursivo (Padilla, Gironzetti 2012). Además, relaciona la oposición de guiones con los conceptos de variabilidad, negociabilidad y adaptabilidad de Verschueren (2002) y con el lenguaje, es decir, el emisor negocia en el contexto con todas las variables que le ofrece la lengua con el objetivo de adaptar su discurso para que sea lo más humorístico posible.

Asimismo, el lenguaje, a su vez, está relacionado con la situación, con las estrategias narrativas empleadas y con los mecanismos lógicos, puesto que el hablante selecciona los mecanismos lógicos necesarios para advertir al oyente, teniendo en cuenta tanto el tipo de texto donde se inserta su discurso como el registro y la situación en la que se encuentra. En otras palabras, en el texto aparecen marcas e indicadores, ya sean lingüísticos o paralingüísticos, que ayudan al oyente en el proceso de inferencia humorístico. El oyente capta algún elemento en el texto que rompe con el Principio de Informatividad (Levinson [2000] 2004) y desata la incongruencia. La figura 2 muestra un resumen de las ideas aportadas por Ruiz Gurillo (2012):

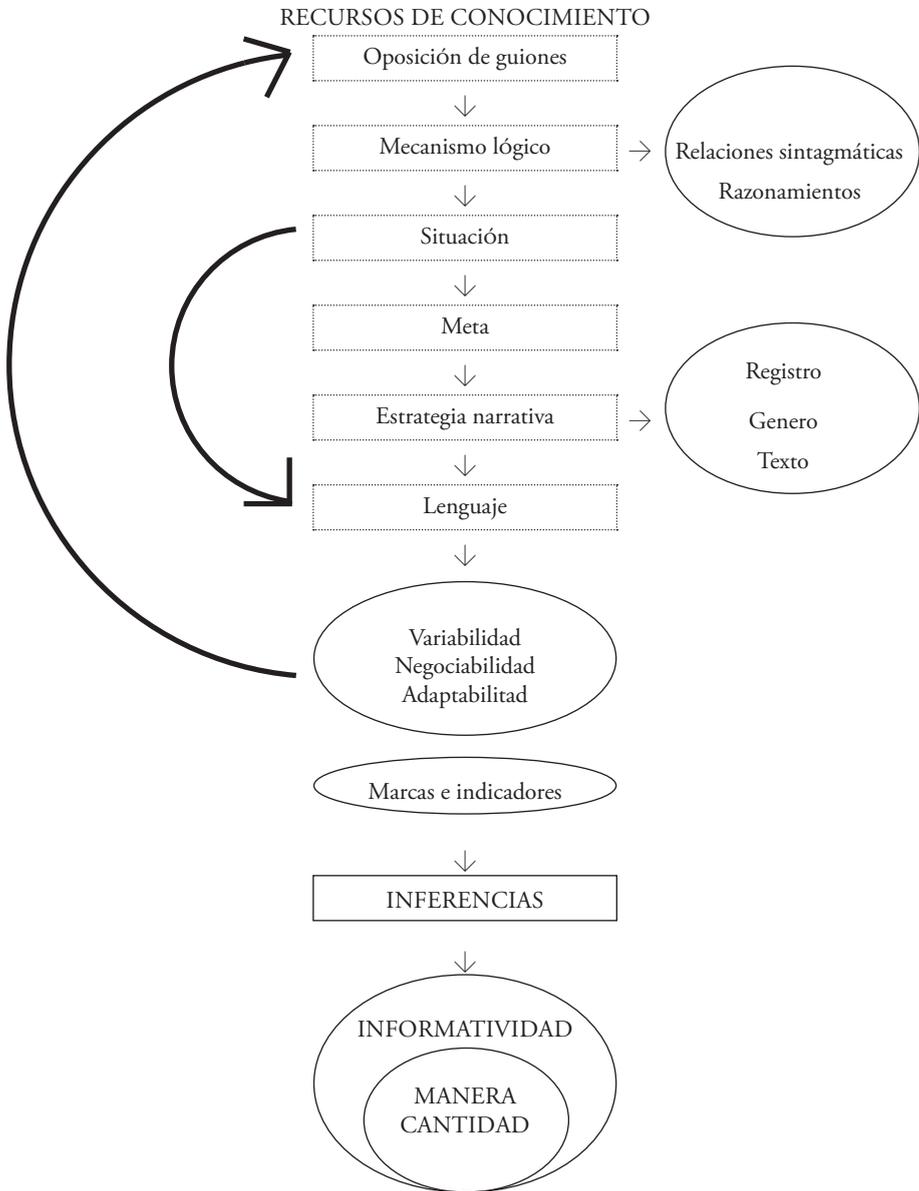


Figura 2: Propuesta revisada de la *TGHV*, (Ruiz Gurillo 2012: 41).

La revisión que propone Ruiz Gurillo es más abarcadora que la *TGHV*, ya que tiene en cuenta aspectos que dicha teoría simplemente presupone. Este nuevo planteamiento permite seleccionar marcas e indicadores que posteriormente ayudarán a establecer patrones generalizables para todo tipo de textos y, de este modo, se podrá analizar el humor desde un punto de vista lingüístico. Llegados a este punto, en el siguiente epígrafe se prestará atención al modelo de análisis que se propone para un formato como el que se está analizando.

### 2.3. *Modelo de análisis para el género audiovisual*

Como se ha comentado en la introducción de este artículo, el audiovisual se caracteriza por ser un medio en el que se imbrican sonido e imagen formando un todo. Esta característica dificulta el análisis humorístico, debido a que el humor puede aparecer por cualquier vía, mezclando varios mecanismos diferentes. Por ello, partiendo tanto de los seis recursos que establece la *TGHV* como de las modificaciones propuestas por Ruiz Gurillo (2012), se propone un modelo de análisis para un género multimodal como es la comedia de situación. Sin embargo, dichos recursos no se analizan de forma jerarquizada, debido a que, en un formato como este, el quinto recurso de conocimiento, la estrategia narrativa<sup>2</sup>, se debe analizar por separado, ya que la estructura por sí misma crea humor. El resto de recursos sí se aplica de esta manera, pero con ciertos matices de análisis tanto en el mecanismo lógico como en el lenguaje. A continuación, se resume cómo funciona el modelo de análisis propuesto para la comedia de situación<sup>3</sup>.

Como ocurre en la teoría establecida por Attardo y Raskin (1991), el hablante crea la situación humorística al establecer una oposición de guiones, y el mecanismo lógico es la manera en que el oyente detecta el humor. Sin embargo, en esta propuesta solo se tienen en consideración los mecanismos lógicos basados en razonamientos, pues los mecanismos lógicos que se basan en relaciones sintagmáticas se encuentran más cerca de ser un mecanismo humorístico que una forma de detectar humor (Aliaga Aguza, 2020). Posteriormente, aparece la situación donde se desencadena el efecto humorístico; la meta u objetivo es el blanco de la burla, si bien es cierto que la comedia de situación suele prescindir de este objetivo; y, por último, el lenguaje, que hace referencia a los elementos humorísticos que intervienen en cada secuencia, como pueden ser las marcas e indicadores que propone

<sup>2</sup> Para saber cómo funciona la estrategia en la comedia de situación, cfr. Aliaga Aguza 2017.

<sup>3</sup> Para un análisis más exhaustivo, cfr. Aliaga Aguza 2020.

la modificación de Ruiz Gurillo (2012) o lo que se ha denominado “estrategias propias” (Aliaga Aguza 2020: § 6.5).

Para caracterizar las marcas e indicadores se siguen las ideas propuestas por el grupo GRIALE de la universidad de Alicante (<http://griale.dfelg.ua.es/>). Las marcas sirven de señal y guía para que el oyente detecte que un enunciado tiene significado humorístico, es decir, poseen un valor procedimental y favorecen la comprensión del humor. Podemos definirlos como aquellos procedimientos lingüísticos y/o pragmáticos que ayudan a identificar el humor, pero que no poseen humor en sí mismos. No obstante, estas marcas no explican cómo se tiene que entender el humor. Por su parte, los indicadores lingüísticos son aquellos elementos que producen humor en sí mismos, esto es, son los responsables directos del enunciado humorístico. Constituyen una manera especial de enunciar, que permite al oyente entender el funcionamiento del humor, interpretando dicho enunciado de manera humorística, pues violan los principios que rigen la conversación. Sin embargo, cabe matizar que se trata de recursos lingüísticos comunes que poseen una interpretación recta, pero funcionan como recursos humorísticos cuando el hablante hace un uso especial del lenguaje y quiere orientar su enunciado hacia una finalidad humorística (Ruiz Gurillo 2012).

Las estrategias propias de la comedia de situación reciben este nombre, puesto que son características de este formato que compagina humor verbal, visual y situacional. Dichas estrategias son mecanismos humorísticos que ayudan a detectar la incongruencia generada y explican el mecanismo lógico para que el oyente resuelva la oposición de guiones e interprete el sentido humorístico del enunciado. En otras palabras, este mecanismo “genera una incongruencia dentro del marco de la conversación rompiendo las expectativas creadas que se sustentan en los mecanismos lógicos, los cuales sostienen la oposición de guiones” (Aliaga Aguza 2020: 212).

Finalmente, se señalarán los principios conversacionales que se infringen en cada caso, ya sea creando ambigüedad (Principio de Informatividad), ya sea usando expresiones oscuras (Principio de Manera) o bien ocultando información (Principio de Cantidad).

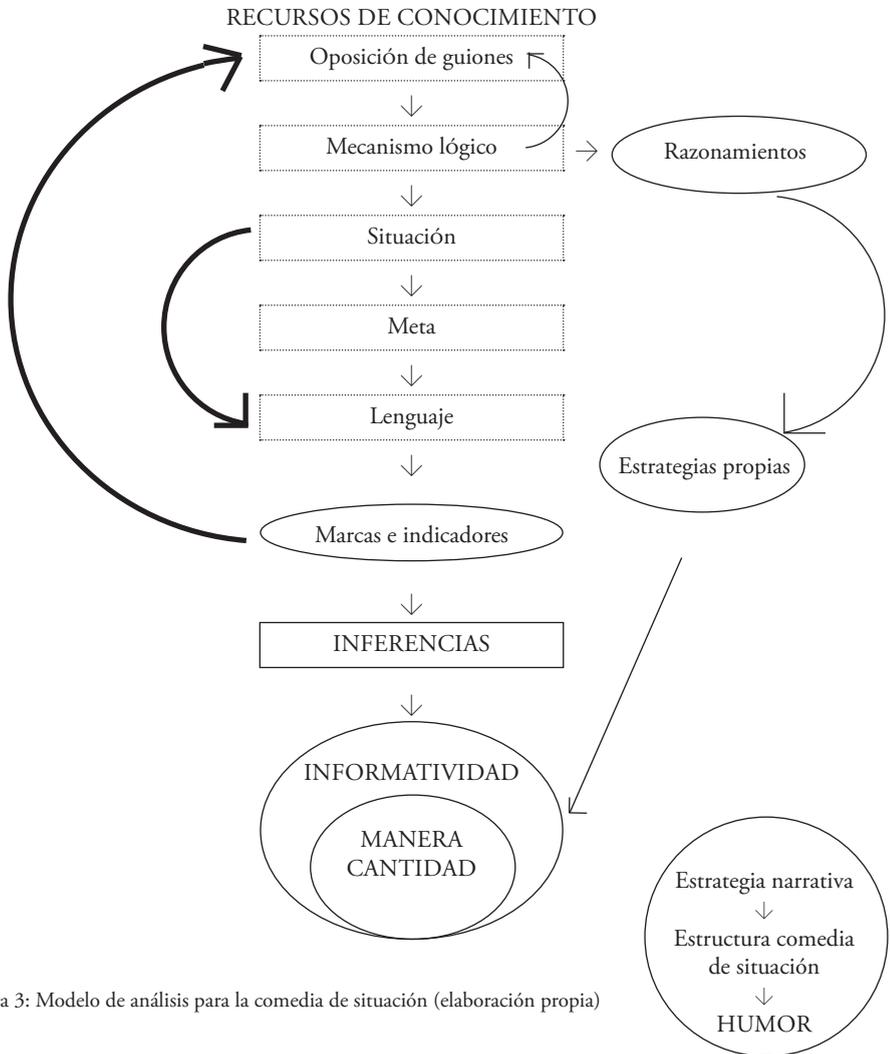


Figura 3: Modelo de análisis para la comedia de situación (elaboración propia)

Desde nuestro punto de vista, la causa de que se pueda partir de una teoría lingüística del humor verbal para analizar un género multimodal como es la comedia de situación, se debe, en gran medida, a que el humor que se genera en este formato (verbal, visual y situacional) utiliza el mismo procedimiento básico, es

decir, el oyente / espectador de la comedia de situación detecta una incongruencia (verbal, visual o situacional) que le obliga a cambiar de una comunicación *bona fide* a una comunicación *non-bona fide*, esto es, humorística. Para analizar el humor verbal se atiende a las marcas, a los indicadores lingüísticos y a las estrategias propias que están relacionadas con el humor verbal. En el humor visual se consideran mecanismos relacionados con la comunicación no verbal como las marcas kinésicas y las estrategias propias visuales de la comedia de situación. Y, por último, el humor situacional se analiza a través de las estrategias situacionales propias del formato analizado. Sin embargo, se debe matizar que estos recursos pueden aparecer entremezclados, ya que los límites entre los distintos tipos de humor que se generan en la comedia de situación son, en ocasiones, difusos.

El procedimiento que seguiremos para el análisis cualitativo de cada secuencia humorística (§ 5) es el siguiente: el epígrafe se dividirá en las partes principales que establece la estructura de la comedia de situación, esto es, *avance*, primera parte, segunda parte y cola, que corresponde con el RECURSO 5 de conocimiento, la estrategia narrativa. Ahí, en cada una de las partes, para no sobrepasar la extensión requerida, ofreceremos un ejemplo de secuencias humorísticas de las series que componen nuestro corpus. Para la explicación de cada ejemplo, en primer lugar, explicaremos la situación donde se desenvuelve el ejemplo seleccionado, para que el lector se sitúe en la escena donde se genera el humor (RECURSO 3). En segundo lugar, expondremos el ejemplo. Después, explicaremos cómo se entiende el humor, por un lado, y estableceremos tanto la oposición de guiones (RECURSO 1) como el mecanismo lógico (RECURSO 2), por otro. Además, señalaremos el blanco de la burla (RECURSO 4) en el caso en que haya un personaje en el que recaiga la burla y no se trate simplemente de una situación incongruente dentro de las expectativas creadas por el espectador. A continuación, explicaremos los mecanismos humorísticos (RECURSO 6) que aparecen en dicha secuencia. Por último, prestaremos atención al principio conversacional que se infringe en cada caso.

### 3. Características del corpus de la comedia de situación: *Cómo conocí a vuestra madre* y *Paquita Salas*

En este epígrafe nos centraremos en analizar los rasgos más característicos de las series que componen el corpus de nuestro estudio, así como en su argumento, con el fin de facilitar la comprensión de los ejemplos prácticos seleccionados para nuestro estudio.

### 3.1. *Características generales de la comedia de situación*

La comedia de situación es un formato estadounidense que ha sufrido pocos cambios hasta llegar a la parrilla actual. Esto prueba que se trata de un formato consolidado y aceptado por la audiencia (Carrasco Campos 2010). Sus rasgos diferenciadores se pueden clasificar atendiendo a la duración, al espacio, al público en directo, a las risas enlatadas, a los personajes, a los diálogos, a la trama y, por último, a la estructura.

La duración se puede clasificar en externa e interna. La primera se divide en temporadas, de aproximadamente 20 capítulos cada una. Cada capítulo de la serie se emite una vez por semana, lo que hace que esté en antena unos cinco meses. El número de temporadas suele depender del éxito que tenga la comedia de situación entre la audiencia. Atendiendo a la estructura interna, cada capítulo posee una duración breve, aproximadamente 22 minutos. Asimismo, tiene una subdivisión interna en dos bloques, con tres o cuatro escenas cada uno.

En cuanto a las grabaciones, estas se llevan a cabo en interiores y concretamente en un plató con escenario múltiple. Dicho escenario está formado por tres o cuatro platós complejos y por uno o dos polivalentes. El plató complejo suele ser el escenario habitual de la serie, mientras que los polivalentes son los que se modifican para lugares eventuales. Asimismo, estas grabaciones se realizan con público en directo. Esto hace que se pueda probar si los giros humorísticos tienen el efecto deseado, por una parte, y que los actores deban improvisar si se les olvida el guion, como sucede en las representaciones teatrales, por otro (Aliaga Aguza 2020). Además, a las risas que proceden del público en directo, en el momento de editar cada capítulo, se le añaden risas enlatadas que no solo refuerzan las anteriores, sino que también motivan a la audiencia. No obstante, es conveniente señalar que actualmente no todas las comedias de situación utilizan este método. A pesar de ello, sigue siendo un rasgo definitorio de este formato, pues “puede haber *sitcom* sin risas, pero si una serie lleva risa enlatada, casi siempre será una *sitcom*” (Gómez Martínez 2006: 280).

Los personajes de la comedia de situación presentan unos rasgos muy marcados y contrapuestos que fomentan la creación de giros humorísticos, ya sea porque se llevan al extremo o por el hecho de que otros personajes se mofan de dichos rasgos. Asimismo, suele haber entre seis y diez personajes que no evolucionan, según lo que se conoce como personaje *boomerang*, puesto que se puede jugar con sus rasgos dentro de los límites de verisimilitud, pero finalmente siempre se restablecerán los cánones de cada uno de ellos (Gómez Martínez, García García 2010). Los diálogos que utilizan los personajes emulan la comunicación

oral, por lo que se caracterizan por ser cortos, vivos y agudos. No obstante, no se debe olvidar que están muy elaborados, puesto que se trata de textos escritos para ser puestos en escena. Además, deben hacer que los espectadores rían cada poco tiempo, por lo que “han de ser molt precisos, rics en comicitat i perfectes en el plantejament del tempo dramàtic” (Salas Suades 2011: 4). Se trata, pues, de una oralidad prefabricada (Chaume 2003) que “se acerca en mayor o menor medida a la lengua espontánea” (Matamala 2008: 81).

En cuanto a la trama, suele haber dos o tres por capítulo, siendo una de ellas la principal. Dichas tramas tienen una doble función: por un lado, muestran la evolución de cada personaje; por otro, sirven como hilo conductor de la estructura y fomentan el efecto humorístico final. Al inicio de la estructura aparece el *avance*, que abre la trama; posteriormente, el capítulo se divide en dos partes, separadas por el *suspense*, que crea intriga en el espectador antes de pasar a la publicidad, y al final del capítulo hay una cola, es decir, un giro humorístico final. En la figura 4 se resumen las características de la comedia de situación.

- Corta duración
- Capítulo cerrado
- Personajes estereotipados
- Grabada en interiores y con público en directo
- Diálogos cortos
- Tres tramas por capítulo
- Estructura
  - *Avance*
    - Primera parte → aparecen *ganchos* de humor
    - *suspense*
  - Segunda parte → aparecen *ganchos* de humor y *remate*
  - *cola*

Figura 4: Características de la comedia de situación (Grandío Pérez, Diego González, 2009)

### 3.2. *Cómo conocí a vuestra madre*

*Como conocí a vuestra madre* es una comedia de situación estadounidense creada por Craig Thomas y Carter Bays, producida por la CBS<sup>4</sup>, donde Ted Mosby

<sup>4</sup> La serie se emite en la CBS estadounidense; en España en Antena 3 Neox y en Fox España; en Latinoamérica por el canal Fox Life, así como en plataformas de pago como Netflix.

(interpretado por Josh Radnor), personaje principal, relata a sus dos hijos cómo conoció a la madre de estos partiendo del año 2005, cuando sus dos mejores amigos, Marshall Eriksen (Jason Segel) y Lily Aldrin (Alyson Hannigan) se prometieron. Además de estos tres personajes, aparecen otros dos personajes principales: Robin Scherbatsky (Cobie Smulders), la chica de la que Ted está enamorado, y Barney Stinson (Neil Patrick Harris), un soltero empedernido amigo de Ted. La segunda temporada parte del verano del 2006, cuando Lily abandona a Marshall para mudarse a vivir a San Francisco e intentar convertirse en una artista famosa, mientras Ted y Robin inician una relación sentimental. Esta es una comedia de situación que mantiene los rasgos tradicionales de este formato referidos en el epígrafe anterior (§ 3.1). Sin embargo, es importante indicar que en esta comedia de situación se utiliza un recurso, tanto estructural como humorístico, que no se suele utilizar en este formato: la *voz en off*. Ted Mosby (*voz en off*) relata a sus dos hijos cómo conoció a la madre de estos. A través de este método se involucra al espectador en la trama y, además, se introducen giros humorísticos. Asimismo, a pesar de que normalmente cada capítulo cierra la trama y hay una cola humorística, en el capítulo que se analiza en estas páginas no es así, puesto que se crea suspense por medio de imágenes y música de fondo.

### 3.3. *Paquita Salas*

*Paquita Salas* es un híbrido entre la comedia de situación y el falso documental, creado por Los Javis (Javier Calvo y Javier Ambrossi). La serie, emitida en Netflix<sup>5</sup>, actualmente cuenta con tres temporadas, aunque es posible que se lleve a cabo una cuarta. Se trata de “una serie que contiene un tipo de humor lingüístico y altamente arraigado a la cultura española del mundo de la televisión y el cine” (Germán de la Cruz 2020: 33). La serie cuenta las aventuras y desventuras de Paquita Salas (interpretada por Brays Efe), una representante de actores muy famosa en los años noventa, pero que no sabe adaptarse a los nuevos tiempos. En la primera temporada, Paquita se ve obligada a reinventarse tras el abandono de su actriz estrella. Gracias a la ayuda de su incondicional ayudante, Magüi (Belén Cuesta), las dos encuentran a otra actriz de talento. Sin embargo, una vez que esta última haya conseguido la fama, la historia vuelve a repetirse de manera que Paquita se ve nuevamente abandonada y dejada en la ruina. Así comienza la segunda temporada.

<sup>5</sup> Se estrenó en la plataforma de Atresmedia, Flooxer. Debido al gran éxito que tuvo, en octubre de 2017 Netflix adquirió los derechos exclusivos de la serie.

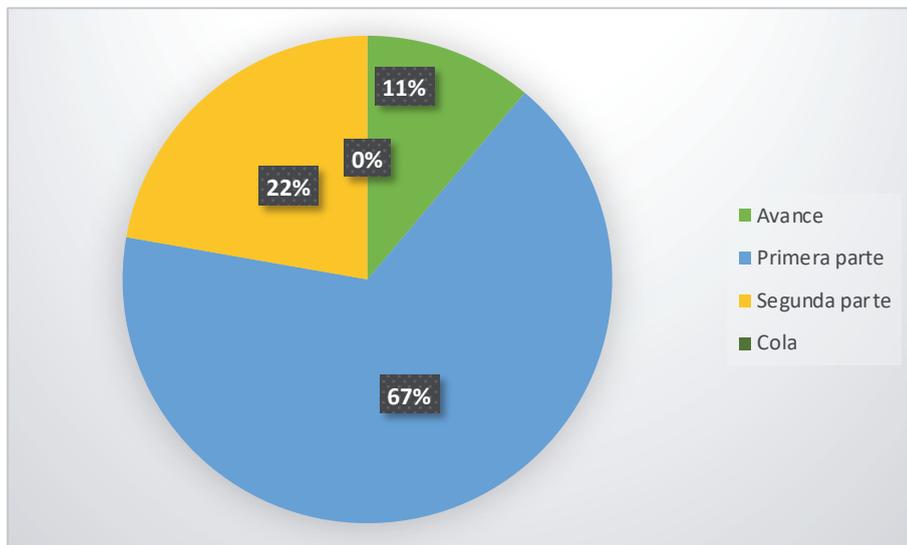
Como se ha comentado anteriormente, esta serie mantiene los rasgos más característicos de la comedia de situación. No obstante, carece de risas enlatadas. Asimismo, esta serie tiene rasgos del falso documental, en el que se emplean técnicas del documental para presentar unos hechos ficticios como si fuesen reales (García Martínez 2004); es decir, con esta técnica se pretende involucrar al espectador para que conciba los acontecimientos como reales, puesto que al romper con la cuarta pared<sup>6</sup>, los personajes cuentan su historia directamente al espectador (Cabrera Peral 2020). Desde nuestro punto de vista, esta técnica humorística podemos equipararla a la *voz en off* utilizada en *Cómo conocí a vuestra madre*, ya que funcionan de la misma manera, aunque esta última de forma indirecta.

#### 4. Análisis del humor en *Cómo conocí a vuestra madre* y *Paquita Salas*

En las siguientes líneas, se llevará a cabo, en primer lugar, un análisis cuantitativo de *Cómo conocí a vuestra madre*; en segundo lugar, se analizará cuantitativamente *Paquita Salas*, para terminar con una comparación entre ambas.

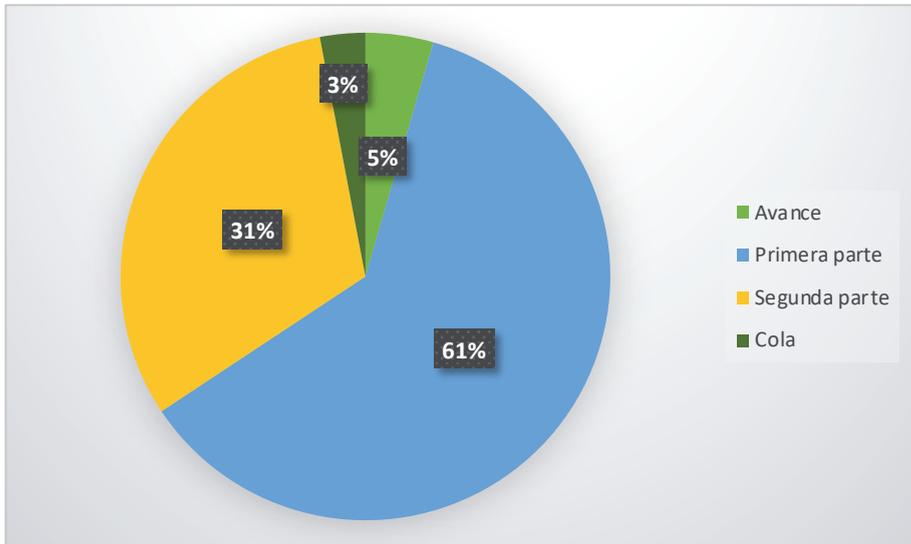
El capítulo 1 de la segunda temporada de *Cómo conocí a vuestra madre* tiene una duración aproximada de 20 minutos. A su vez, dicho capítulo se divide en *avance*, primera parte, *suspense*, segunda parte, *remate* y *cola*, partes prototípicas del modelo clásico de la comedia de situación. En el *avance* podemos encontrar seis secuencias humorísticas. En la primera parte aparecen 36 y en la segunda solo hallamos un tercio de la primera, esto es, 12 secuencias humorísticas. Este capítulo es especial en cuanto a su estructura, puesto que, a pesar de poseer *cola*, no encontramos ninguna secuencia humorística en ella, sino que presenta imágenes con música de fondo, cuya finalidad es dejar la trama abierta para el resto de los capítulos de la temporada, pues vemos a Marshall ya recuperado de la ruptura con Lily en el bar que suele frecuentar junto a sus amigos; al fondo de la imagen, en la entrada del bar, se muestra a Lily, que ha vuelto a Nueva York. En la siguiente gráfica podemos ver la distribución de las secuencias humorísticas del capítulo 1 de la segunda temporada de *Cómo conocí a vuestra madre*.

<sup>6</sup> La ruptura de la cuarta pared es un recurso utilizado en el teatro, en el cine y en el medio audiovisual que consiste en involucrar al espectador en la ficción, ya que el actor se dirige directamente a él mirando directamente a la cámara; de esta forma hace creer a la audiencia que vive con ellos los acontecimientos. Del Río Castañeda (2019: 405) lo define como: “estrategia aplicable en el arte mimético que consiste en la ficcionalización intencionada de un elemento relacionado con la creación y / o difusión de ese mismo arte, pero incoherente en el universo de la ficción, y que, en consecuencia, provoca en el receptor la toma de conciencia del carácter artificioso de la obra y la reflexión acerca de la ficción y sus mecanismos”.



Gráfica 1: Distribución de las secuencias humorísticas del capítulo 1 de la segunda temporada de *Cómo conocí a vuestra madre*

La duración del capítulo 1 de la segunda temporada de *Paquita Salas* es de aproximadamente 28 minutos. Al igual que ocurre con la comedia de situación anterior, se divide en *avance*, primera parte, *suspense*, segunda parte, *remate* y cola. En el *avance* hemos hallado 3 secuencias humorísticas. En la primera parte, el número de secuencias aumenta considerablemente, puesto que hemos encontrado un total de 41. En la segunda parte hay 21 y en la cola, 2. La siguiente gráfica muestra la distribución de las secuencias humorísticas en las distintas partes que componen el primer capítulo de la segunda temporada de *Paquita Salas*.



Gráfica 2: Distribución de las secuencias humorísticas del capítulo 1 de la segunda temporada de *Paquita Salas*

Como podemos ver en las gráficas, en las dos series, la distribución de las secuencias humorísticas se encuentra en una proporción similar, ya que en ambos casos la mayor carga humorística aparece en la primera parte del capítulo. Sin embargo, se aprecia una notable diferencia tanto en el *avance* como en la segunda parte. En el *avance* hay una mayor carga humorística en la serie estadounidense, concretamente, el doble. Mientras que en la segunda parte ocurre lo contrario, la mayor carga humorística la hallamos en *Paquita Salas*. Al igual que ocurre en el caso anterior, es una discrepancia del doble. En cuanto a la cola, en este caso, la única que posee humor es esta última, ya que, como hemos comentado anteriormente, se trata de un capítulo especial de *Cómo conocí a vuestra madre* que no posee secuencias humorísticas<sup>7</sup>.

En lo referente a la diferencia de secuencias humorísticas entre una serie y la otra a favor de la serie española, pensamos que es debido a la diferencia temporal que existe entre ambas. Los ocho minutos de diferencia entre una y otra, junto al formato más innovador de *Paquita Salas*, hacen que en la más larga exista un mayor número de secuencias humorísticas. No obstante, todavía no disponemos de todos los datos necesarios para corroborar o refutar esta hipótesis inicial.

<sup>7</sup> A este respecto, nos parece conveniente señalar que normalmente esta serie ofrece una secuencia humorística en esta parte.

## 5. Los mecanismos humorísticos en *Cómo conocí a vuestra madre* y *Paquita Salas*

En este apartado nos centraremos en el análisis cualitativo de algunas de las secuencias humorísticas que se dan en las distintas partes que conforman cada capítulo. Para ello, seguiremos el modelo presentado para el medio audiovisual (§ 2.3). Como se ha llevado a cabo en el epígrafe anterior, primero se mostrará un ejemplo de la serie estadounidense y después de la española.

### 5.1. *Avance*

El *avance* se presenta antes de los títulos de crédito e introduce la compilación narrativa del capítulo. En esta parte, en la mayoría de los casos se suele presentar la trama principal del capítulo. El *avance* del primer capítulo de la segunda temporada de *Cómo conocí a vuestra madre* serie se encuentra dividido en tres partes: en la primera parte, la escena está ambientada en el año 2030, en la cual se ve a los hijos de Ted, sentados en el salón de su casa, escuchando la historia que les está relatando su padre; la segunda parte se sitúa en el verano del 2006 y plantea las tramas sobre las que versará el capítulo a través de imágenes: Ted ha comenzado una relación amorosa con Robin, chica de la que está enamorado desde el primer capítulo de la serie; y Marshall y Lily acaban de terminar su relación de nueve años. En esta parte no se han hallado secuencias humorísticas, puesto que el avance se centra en situar la trama. Por último, en la tercera parte se informa al espectador sobre cómo cada uno de los amigos se entera de las nuevas noticias. Así se llega a los títulos de crédito. En esta parte encontramos secuencias humorísticas como la que se presenta en el ejemplo (1), que corresponde a la primera imagen del capítulo 1 de la segunda temporada de la serie. En ella aparecen los hijos de Ted en el año 2030 sentados en el salón. Ted, *voz en off*, introduce el capítulo (RECURSO 3):

(Año 2030)

(1) Ted: Muy bien, ¿por dónde íbamos? Era junio del 2006 y la vida había dado un giro inesperado.

Hija: Papá, ¿no podrías ir directo a la parte en que conociste a mamá? Tengo la sensación de que llevas hablando como un año.

Para entender esta secuencia humorística hay que conocer el contexto real, esto es, aquel en el que se sitúa el espectador. Como hemos mencionado, la trama de

la serie se centra en que los hijos de Ted conozcan toda la historia de cómo se conocieron sus padres. Esta es la segunda temporada de la serie, por lo que ya se ha rodado durante un año. El humor aparece a través de la mezcla de la ficción con la realidad. Se produce, pues, una oposición de guiones (RECURSO 1) entre REALIDAD / FICCIÓN, puesto que se realiza una correlación entre ambas realidades, cuyo mecanismo lógico (RECURSO 2) se apoya en un razonamiento correcto basado en una analogía. En este caso no existe blanco de la burla (RECURSO 4). El mecanismo humorístico (RECURSO 6) que se utiliza para crear esta secuencia humorística es la estrategia ficcional mezcla de ficción con realidad, puesto que el giro humorístico consiste en equiparar el tiempo real que llevan los espectadores viendo la serie con el tiempo que señala la hija que lleva sentada en el sofá escuchando el relato de su padre. El principio que se infringe es el de Informatividad, debido a que el humor aparece a través de la ambigüedad que generan las palabras de la hija de Ted.

El *avance* de *Paquita Salas* comienza con la grabación de una escena cinematográfica; en ella vemos a la actriz que abandonó a Paquita al final de la primera temporada junto a sus compañeros mientras interpreta la escena de una película. Durante la grabación de la secuencia no hay ningún giro humorístico, porque se trata de una película de suspense. Una vez que se acaba la secuencia, comienzan los giros humorísticos, uno de ellos, lo vemos en (2).

En (2) acaban de terminar una secuencia de la película que están grabando. La protagonista, Mariona Terés, quiere repetir toda la escena porque piensa que ha pronunciado mal la última palabra (*seta* en lugar de *secta*). Ante esta situación, su compañera, Edurne, reacciona de la siguiente manera (RECURSO 3):

(2) Edurne: Pero si lo has hecho estupendo, si no después te doblan.

En esta secuencia, el humor se desarrolla a través de la contradicción que enuncia la actriz, ya que le dice que lo ha hecho bien, pero, al mismo tiempo, le indica que no se preocupe porque después la doblan. La oposición de guiones (RECURSO 1) se puede establecer como BUENA INTERPRETACIÓN / MALA INTERPRETACIÓN, cuyo mecanismo lógico está basado en un razonamiento imperfecto, concretamente, en una exageración. Como ocurre en el caso anterior, no encontramos un blanco de la burla (RECURSO 4). En cuanto a los mecanismos humorísticos (RECURSO 6) utilizados, podemos reseñar dos: por un lado, un indicador lingüístico, concretamente, la figura retórica hipérbole, ya que se lleva al extremo el hecho de que, supuestamente, no se aprecie la letra c cuando la actriz pronuncia el término secta (secta < seta); y, por otro, la estrategia interpretativa,

relacionada con la mala interpretación, que constituye aquí contradicción, ya que Edurne señala que Mariona ha llevado a cabo muy bien su papel, pero, al mismo tiempo, indica que no debe preocuparse, debido a que las malas interpretaciones se doblan posteriormente. En este caso se aprecia la infracción del Principio de Informatividad por medio de la ambigüedad que genera la afirmación de la actriz. A continuación, nos centraremos en la primera parte de la serie.

## 5.2. Primera Parte

La primera parte es la más extensa y la que tiene más carga humorística en ambas series. *Cómo conocí a vuestra madre* se centra en las dos tramas presentadas en el *avance*: la evolución de la recuperación de Marshall tras la ruptura y el comienzo de la relación de Ted y Robin. Para ello, el capítulo se segmenta en días. En el siguiente ejemplo, (3), ya han transcurrido veintidós días desde que Lily abandonó a Marshall para mudarse a San Francisco y vivir su sueño de ser una pintora famosa. Sin embargo, este no logra superar la ruptura (RECURSO 3). Es por la mañana y Ted se encuentra a Marshall en el sofá de la misma forma que lo encontró la noche anterior (IMAGEN 1).



Imagen 1: Marshall en el sofá

(3) Ted: ¿Tienes hambre?

Marshall: ¿Qué sentido tiene? Por mucho que coma me va a sentar mal.

Ted: Al menos aquí eres tú quien manda a la mierda

En (3), el humor aparece de forma verbal a través de la contraposición entre el significado literal y el idiomático de la unidad fraseológica *mandar [a alguien] a la mierda*. Hace 22 días que Lily mandó a la mierda a Marshall, es decir, rompió la relación que mantenían. En este caso aparece el sentido figurado de la expresión idiomática. En la secuencia que comentamos, Ted intenta animar a su amigo a través del significado literal de la expresión *mandar a la mierda*, esto es, “ordenar a la mierda que lleve a cabo una acción”. Así, Ted afirma que ahora es Marshall el dueño de la mierda, que han cambiado las tornas. La oposición de guiones (RECURSO 2) se establece como AGENTE / PACIENTE, puesto que, en un caso, el protagonista es el que recibe la acción del verbo (ha sido abandonado por su pareja), mientras que, en el otro, es el agente (el encargado de mandar a la mierda a algo o a alguien); el mecanismo lógico está basado en un razonamiento correcto, concretamente en una coincidencia, pues la conexión entre la premisa y la conclusión se crea por ambigüedad. El oyente tiene que reinterpretar el enunciado hacia el otro sentido que tiene el término y que, en primera instancia, parecía el menos relevante. En este caso no hay blanco de la burla (RECURSO 4). En cuanto a los mecanismos humorísticos utilizados (RECURSO 6), encontramos dos indicadores lingüísticos. Por un lado, una unidad fraseológica de uso canónico; y, por otro, la relación semántica ambigüedad. Asimismo, estos indicadores van acompañados de dos marcas acústico-melódicas: la entonación y el alargamiento vocálico y se introducen por medio del conector discursivo *al menos*, que pone en alerta al oyente de que se va a producir el giro humorístico. En este caso se infringen dos principios conversacionales, tanto el de Informatividad a través de la ambigüedad de la locución, como el de Manera, puesto que se marca el discurso por medio del fraseologismo utilizado.

Por su parte, en el inicio de la primera parte de *Paquita Salas* se presenta la otra trama del capítulo, cómo se encuentra Paquita tras el abandono de Mariona Terés al final de la primera temporada. Esta ha contratado a una entrenadora para que le enseñe a relajarse y a minimizar los problemas, rasgo contradictorio a la personalidad de Paquita. Sin embargo, en un *set* de cine se encuentra a su antigua representada, ocasión que Paquita aprovecha para poner a prueba todo lo aprendido. En el ejemplo (4), la protagonista relata al espectador cómo es la nueva Paquita. Por ejemplo, uno de los aspectos más importantes para despertar espiritualmente es mantener una alimentación equilibrada. No obstante, Paquita es

una persona a la que le gusta comer tanto alimentos dulces como grasos. En este caso vemos las estrategias que utiliza para quitarse la tentación (RECURSO 3).

(4) Paquita: Pues este Donete.

(Paquita huele el dulce mientras le da un bocado a una zanahoria)

Paquita: Y me siento que me he comido tres, ¿eh? Y ¿Qué me he comido? Una vulgar zanahoria.



Imagen 2: Paquita oliendo un Donete al mismo tiempo que muerde una zanahoria

En este caso, el humor aparece por medio de la imagen y la situación incongruente que presenta la protagonista. La oposición de guiones (RECURSO 1) se puede establecer como REALIDAD / FICCIÓN, puesto que el humor se genera a través de la manera en que Paquita se engaña a sí misma para ocultar que se está comiendo una zanahoria en lugar de lo que realmente quiere comer. El mecanismo lógico en el que se apoya la oposición está basado en un razonamiento correcto desde premisas falsas, pues se ha hecho creer al espectador que la protagonista se iba a comer el Donete. En este caso no hay blanco de la burla (RECURSO 4). Los mecanismos humorísticos (RECURSO 6) utilizados son varios. Una estrategia idiosincrásica de la comedia de situación, concretamente, la denominada rasgo

del personaje, junto a la estrategia situacional, ruptura de expectativas a través de la situación, donde aparece Paquita engañándose a sí misma para poder comer una zanahoria. Asimismo, la escena se completa con el adjetivo calificativo *vulgar* y la estrategia visual “imagen”. El principio conversacional que se infringe en este caso es el de Informatividad, debido a la ambigüedad generada en la secuencia por lo que realmente desea Paquita y lo que hace.

Esta parte se termina en el *suspense*, fundamental para el desarrollo humorístico de este formato. Se trata de una parte que no es humorística en sí misma, puesto que abre falsas premisas en el espectador dando un giro inesperado en la trama que hace que este llegue a pensar que el conflicto no tiene solución. En el siguiente subepígrafe mostraremos dos ejemplos correspondientes a la segunda parte de las comedias sometidas a análisis.

### 5.3. Segunda Parte

Esta parte, en ambos casos, es más breve y tiene menos carga humorística. Esto se debe a que lo que se pretende es aumentar el efecto cómico del remate. A lo largo del capítulo, los guionistas han ido creando falsas premisas en el espectador hasta que se llega al *remate*. Aquí se resuelve la trama de forma humorística, ya que todo lo que ha ido infiriendo el espectador a través de las escenas anteriores es falso, por lo que debe reinterpretar toda la información anterior de forma cómica. A continuación, mostraremos cómo funciona el *remate* en cada una de las series.

A lo largo de todo el capítulo de *Cómo conocí a vuestra madre* se han ido relatando los altibajos sufridos por Marshall para intentar recuperarse de su ruptura con su prometida, mientras que se ha hecho creer al espectador que Lily está recuperada totalmente e incluso tiene un nuevo novio. Marshall parece que afronta bastante bien esta situación. Sin embargo, en un descuido de sus amigos se escapa al hotel donde está hospedada Lily. Cuando Ted se entera, corre hacia el hotel para intentar evitar que su amigo se encuentre con Lily y vuelva a decaer totalmente. En el momento en que llega a la recepción del hotel, se encuentra a Marshall en el bar (RECURSO 3).

(5) Ted: Marshall.

Marshall: Hola.

Ted: Marshall, ¿qué ha pasado?

Marshall: Bueno, he subido a la habitación de Lily con un discurso en la cabeza sobre todo lo que he deseado decirle este verano, sobre el amor, la lealtad,

el respeto, he llamado a la puerta...  
(Aparece un hombre y Marshall le da un puñetazo, IMAGEN 3)



Imagen 3: Marshall dándole un puñetazo al novio de Lily

Ted: ¿Y noqueaste al nuevo novio de Lily?

Marshall: Sí, pero no era el nuevo novio de Lily.

Ted: ¿Cómo? ¿qui quién era?

(Aparece una foto del chico con el ojo morado cuando va a ingresar en la cárcel, IMAGEN 4)

Ted (voz en off): Se llamaba Joe Adalian, aunque tuvo varios alias en sus años de usurpador de identidades.

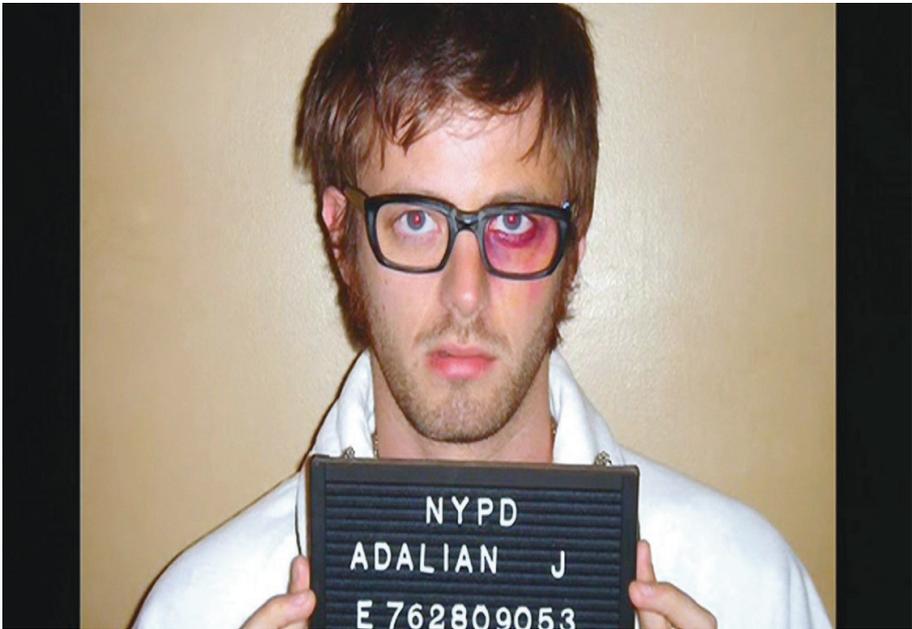


Imagen 4: Joe Adalian

Podemos dividir la secuencia (5) en dos partes. En primer lugar, el humor se manifiesta a través de la contradicción que aparece entre las palabras de Marshall, en las que relata lo que pretende hacer cuando llegue a la habitación de Lily y lo que termina haciendo una vez que se abre la puerta. En segundo lugar, la resolución del capítulo se produce también de forma cómica al descubrirse que realmente es Joe Adalian el que se encuentra en la habitación y no Lily. En esta escena encontramos varias oposiciones de guiones (RECURSO 1), por un lado, INTENCIÓN / ACTO, cuyo mecanismo lógico (RECURSO 2) se infiere a través de la imagen y está basado en un razonamiento correcto desde una premisa falsa. Por otro lado, NOVIO / USURPADOR, cuyo mecanismo lógico se basa en el mismo tipo de razonamiento, sin embargo, se infiere de forma verbal. En esta secuencia humorística podemos decir que aparece un blanco de la burla indirecto, puesto que no se encuentra en la escena (RECURSO 4), esto es, Joe Adalian. En cuanto a los mecanismos humorísticos (RECURSO 6) se utilizan distintas estrategias propias y marcas tanto lingüísticas como no lingüísticas. En cuanto a las estrategias propias de la comedia de situación hallamos varias: a través de la extrapolación de la imagen se rompen las expectativas creadas por el espectador,

puesto que se produce una contradicción entre lo que se espera encontrar (a Lily) y lo que se encuentra realmente (el hombre que le ha usurpado la identidad). Como marca lingüística cabe destacar el marcador conversacional *bueno* y como marcas no lingüísticas, las marcas kinésicas de manera y gesto, esto es, la forma incongruente de actuar de Marshall a través del gesto realizado. En este caso se infringen tanto el Principio de Informatividad, a través de la ambigüedad generada entre lo esperado y lo ocurrido realmente, como el de Cantidad, puesto que todo lo que nos han hecho creer a lo largo del capítulo es falso.

En *Paquita Salas* se muestra a una Paquita renovada, que es capaz de controlar sus impulsos por medio de su espíritu zen. Mariona, su antigua clienta, le debe el dinero de la película que le consiguió. En la primera parte del capítulo se entera de que, de hecho, no es solo una película, sino tres, puesto que a raíz de la primera se ha creado una trilogía. En estos momentos se está grabando la segunda película. Paquita, de forma indirecta, le ha reclamado varias veces el dinero a Mariona durante el rodaje. Este hecho ha provocado que la nueva representante de Mariona la amenace con que ninguno de sus representados en la industria del cine vuelva a trabajar. No obstante, Paquita no reacciona de forma violenta y parece que esta, realmente, ha aprendido a controlar sus impulsos. Sin embargo, una conversación que tiene con la protagonista de la otra trama del capítulo, Edurne, hace que las dos reivindiquen su papel. En (6) se muestra el desenlace de la trama de este episodio de *Paquita Salas*. En la ficción, dicho desenlace se combina con el de la otra trama. Este símbolo, [...], señala los turnos de palabra omitidos de la otra trama (RECURSO 3).

(6) (Paquita Salas se cuela en medio de la grabación)

Paquita: Tú, Mariona Terés.

Mariona: Paquita, por favor, que estamos trabajando.

Belén: Paquita, ¿qué haces?

Violeta: Paquita, ¿qué te acabo de decir?

Paquita (a Violeta): Tú, cállate.

[...]

Paquita: Mira, Mariona, eres una hija de la gran puta y una ladrona, me debes el dinero de tres películas y me lo vas a pagar.

Marino: Paquita, estás loca.

[...]

Paquita: No estoy loca, estoy hasta el coño, harta de callarme, harta de comer zanahorias y harta de ti.

[...]

Mariona: Paquita, por favor, deja de hacer el ridículo.  
 (Paquita le tira la pelota de relax a Mariona, le da, rebota y termina rompiendo una figura de atrezo, IMAGEN 5 y 6)



Imagen 5: Paquita tirando la pelota a Mariona



Imagen 6: Figura de atrezo rota

En la secuencia (6), el humor se vertebra en la transformación de Paquita en su antiguo yo. Durante todo el capítulo ha luchado para hacer aflorar su espíritu zen. No obstante, finalmente explota y reaparece su esencia. La oposición de guiones (RECURSO 1) se puede establecer como ANTIGUA PAQUITA / NUEVA PAQUITA, cuyo mecanismo lógico (RECURSO 2) está basado en un razonamiento correcto desde una premisa falsa. A lo largo de todo el capítulo se ha hecho creer al espectador que Paquita se va a comportar de manera adecuada dentro del set de rodaje. Sin embargo, el giro humorístico aparece cuando se rompen las expectativas que se ha creado la audiencia, ya que Paquita no actúa de la manera esperada. En este caso podemos encontrar varios blancos de la burla (RECURSO 4), estos es, Mariona Terés, Violeta y la misma Paquita. En cuanto a los mecanismos humorísticos hallamos marcas no lingüísticas, indicadores lingüísticos y estrategias propias. En esta escena, el humor aparece a través de la reacción exagerada que tiene Paquita al lanzar la pelota e insultar a los interlocutores. En este caso, se vuelven a infringir dos principios conversacionales, el de Informatividad, a través

de la ambigüedad creada en la escena, y el de Manera, puesto que se trata de un discurso altamente marcado a través de las expresiones utilizadas. Si comparamos los dos ejemplos, en ambos casos se produce una escena violenta. En el primero de ellos, Marshall agrede a un señor que no conoce; mientras que, en el segundo, Paquita hace lo propio con dos conocidas. No obstante, a pesar de que la agresión llevada a cabo por Paquita es menos violenta, el conjunto de elementos que se utilizan para generar humor hace que la escena de esta última se presente con más fuerza. Para cerrar nuestro análisis, pasaremos a comentar la secuencia humorística hallada en el caso español.

#### 5.4. Cola

La cola es una secuencia humorística final que suele concluir el capítulo. El capítulo que estamos analizando de *Cómo conocí a vuestra madre* es una excepción, puesto que la cola no es humorística. Por ello, pasaremos directamente a comentar los ejemplos de Paquita Salas.

Una vez que Paquita le ha tirado la pelota a Mariona y se resuelve la trama, se acerca a su representada, Belén, y ambas se van (7) (RECURSO 3):

(7) Belén: ¿Quieres que pida un *Cabify*?

Paquita: Cariño, no tengo ni puta idea de lo que es eso, haz lo que quieras, yo voy a ver si pilló un taxi.

En (7), el humor se genera a través de los rasgos de la protagonista. Paquita Salas es un personaje que debe adaptarse a los nuevos tiempos, pero se resiste a ello. Asimismo, el humor se incentiva por la última frase de Paquita, puesto que, además de su sinceridad al admitir que no sabe lo que es un *Cabify*, se reafirma al indicar que ella va a pedir un taxi. La oposición de guiones (RECURSO 1) se puede establecer como ANTIGUO / MODERNO, cuyo mecanismo lógico (RECURSO 2) se basa en un razonamiento que se apoya en una situación similar, ya que si una persona no sabe lo que es una cosa o se pregunta o se espera para saber qué es lo que va a hacer Belén, en lugar de solicitar ella un taxi. En este caso, el blanco de la burla (RECURSO 4) es la propia Paquita, con el comentario que realiza ella misma atenta contra ella. En cuanto a los mecanismos humorísticos (RECURSO 6) podemos encontrar tanto la estrategia idiosincrásica, rasgo del personaje, como la estrategia interpretativa, relacionada con la mala interpretación de la protagonista que ofrece un enunciado contradictorio. Asimismo, se complementa el indicador

humorístico, palabra malsonante. En este caso podemos encontrar la infracción del principio de Informatividad debido a la ambigüedad generada y el de Manera, pues se marca el discurso por medio de la palabra malsonante.

Por último, el capítulo se cierra por medio de la imagen que se muestra en (7):



Imagen 7: Paquita Salas con cara de satisfacción.

Paquita, satisfecha, vuelve a disfrutar al comer una palmera de chocolate mientras que espera que Belén gestione el medio de transporte. A través de esta imagen se muestra al espectador que el papel de la protagonista se reestablece para el resto de los capítulos de la temporada, donde esta intentará resurgir de nuevo por medio de la misma fuerza que la caracterizaba durante la primera temporada.

## 6. Conclusiones

En este artículo hemos llevado a cabo una comparación general de un capítulo de dos series que se nutren del mismo formato para demostrar que la comedia de situación y sus diversas modificaciones se pueden analizar a través del modelo que proponemos, puesto que funcionan del mismo modo y utilizan los mismos mecanismos humorísticos.

En cuanto a la estructura, tanto de *Cómo conocí a vuestra madre* como de *Paquita Salas*, siguen el modelo clásico de la comedia de situación: *avance*, primera parte, *suspense*, segunda parte, *remate* y cola. Esta estructura contribuye a aumentar el efecto cómico final del *remate*, esto es, mediante diferentes *ganchos* (secuencias humorísticas menores que contribuyen al desarrollo de la trama) se crean falsas premisas. En la parte central del capítulo, al final de la primera parte, aparece el *suspense*, donde el conflicto presentado alcanza su clímax. Esto tiene una doble finalidad: por una parte, llama la atención del espectador y, por otra, aumenta el efecto cómico del *remate*. En la segunda parte se agrava la situación y se llega a pensar que ya no tiene solución. Casi al final del capítulo encontramos el *remate*, la resolución del capítulo de forma humorística. Por último, aparece una cola, normalmente, una secuencia humorística que cierra el capítulo. No obstante, nos parece conveniente recordar que en el capítulo que presentamos de *Cómo conocí a vuestra madre* no es humorística, si bien es cierto que esta serie normalmente ofrece una cola de este tipo.

Los mecanismos humorísticos que hemos hallado en las series analizadas son similares. Las secuencias humorísticas se nutren de marcas tanto lingüísticas como no lingüísticas, indicadores y estrategias propias que juegan con los soportes (visuales y auditivos) que ofrecen el medio audiovisual para recrear escenas en las que el espectador se encuentra identificado. Sin embargo, es cierto que *Paquita Salas* recurre en más ocasiones a las estrategias propias de este formato y tiene un humor en el que se utiliza en mayor proporción la cortesía negativa, la ironía y palabras malsonantes, un nuevo tipo de humor, más ácido y más negro, que se aleja de los personajes estereotipados y del moralismo convencional (Fernández, Aguado 2013).

Pensamos que este modelo de análisis se puede aplicar al género audiovisual humorístico en su conjunto. No obstante, es un campo en el que aún queda mucho que ahondar, puesto que se debe aplicar a más series para corroborar esta hipótesis y extrapolar a otros formatos de este medio.

## Bibliografía citada

- ALIAGA AGUZA, LAURA MARÍA (2017), “La estrategia narrativa como recurso humorístico en la comedia de situación: el caso de *Cómo conocí a vuestra madre*”, *ELUA*, 31: 9-25.
- ALIAGA AGUZA, LAURA MARÍA (2020), Análisis lingüístico del humor en el medio audiovisual: las estrategias humorísticas en la comedia de situación, tesis doctoral (inédita).
- ATTARDO, SALVATORE (2001), *Humorous Text: A Semantic and Pragmatic Analysis*, Berlin, Mouton de Gruyter.
- ATTARDO, SALVATORE (2008) “A primer for the linguistics of humor”, *The primer of Humorous Research*, ed. Victor Raskin. Berlin, Mouton de Gruyter: 101-55.
- ATTARDO, SALVATORE (2017), *The Routledge Handbook of Language and Humor*, New York, Routledge.
- ATTARDO, SALVATORE; RASKIN, VÍCTOR (1991), “Script theory revis(it)ed: joke similarity and joke representation model”, *Humor*, 4 (3/4): 293-347.
- CABRERA PERALT, PATRICIA (2020), *Paquita Salas y la cultura televisiva de la década de 1990. Análisis de la serie Paquita Salas*, Trabajo Final de Grado, Universidad Jaime I [09/08/2021] <<http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/189572>>
- CARRASCO CAMPOS, ÁNGEL (2010), “Teleseries: géneros y formatos”, *Miguel Hernández Communication Journal*, 1: 174-200, [10/04/2021] <[http://mhcj.es/2010/07/20/angel\\_carrasco/](http://mhcj.es/2010/07/20/angel_carrasco/)>
- CHAUME VALERA, FREDERIC (2003), *Doblatge i subtitulació per a la TV*. Vic, Barcelona, Editorial Eumo, Universitat Pompeu Fabra, Universitat Autònoma de Barcelona, Universidad de Vic, Universitat Jaume I.
- DEL RÍO CASTAÑEDA, LARO (2019), “La grieta en la pantalla. Definición y análisis de la ruptura de la cuarta pared en el medio audiovisual”, *Caracteres, Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 8, 2: 400-31.
- FERNÁNDEZ PENAS, MARTA; AGUADO PELÁEZ, DELICIA (2013), “La hibridación como motriz de cambio en las comedias de las series de televisión. Análisis de *Larry David* (*Curb Your Enthusiasm*, HBO, 2000-) y de *¿Qué fue de Jorge Sanz?* (Canal+, 2010)”, *Revista Cuadro*, 72: 133-143. [10/04/2021] <<http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/425>>
- GARCÍA MIRÓN, SILVIA, TORRES ROMAY, EMMA, GARCÍA-CRESPO, OSWALDO (2020), “Evolución del *prime time* televisivo de Antena 3 (1990-2010): audiencia, macrogéneros y contenidos representativos”, *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 26 (2): 555-69. [10/04/2021] <<https://doi.org/10.5209/esmp.67961>>
- GARCÍA MARTÍNEZ, ALBERTO NAHUM (2004), “En las fronteras de la no-ficción. El falso documental (definición y mecanismos)”. *Ecología de la televisión: tecnologías, contenidos y desafíos empresariales*”, *Actas del XVIII Congreso Internacional de la Co-*

- municación*. Pamplona, Eunate: 136-43. [10/04/2021] <[https://www.academia.edu/2359281/En\\_las\\_fronteras\\_de\\_la\\_noficci%C3%B3n.\\_El\\_falso\\_documental\\_definici%C3%B3n\\_y\\_mecanismos](https://www.academia.edu/2359281/En_las_fronteras_de_la_noficci%C3%B3n._El_falso_documental_definici%C3%B3n_y_mecanismos)>
- GERMÁN DE LA CRUZ, BLANCA (2020), *La traducción audiovisual. Análisis de la subtítulos del humor en Paquita Salas*, Trabajo Fin de Máster, UNED [09/08/2021] <<http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:master-Filologia-CASP-Gcruz>>
- GÓMEZ MARTÍNEZ, P. (2006), “Géneros y formatos en la ficción televisiva”, *Narrativa audiovisual: televisiva, fílmica, radiofónica, hipermedia y publicitaria*. ed. Francisco García García et al., Madrid, Laberinto de Comunicación: 257-92.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, PEDRO; GARCÍA GARCÍA, FRANCISCO (2010), *El guion en las series televisivas. Formatos de ficción y representación de proyectos*, Madrid, Universidad Francisco de Vitoria.
- GRANDÍO PÉREZ MARÍA DEL MAR; DIEGO GONZÁLEZ PATRICIA (2009): “La influencia de la sitcom americana en la producción de comedias televisivas en España. El caso de *Friends* y *7 Vidas*”, *Ámbitos*, 18: 83-97.
- LEVINSON, STEPHEN C.; (2004) [2000] *Significados presumibles: la teoría de la implicatura conversacional generalizada*, Madrid, Gredos.
- LÓPEZ DE LACRUZ, SANTIAGO (2019), “La televisión habla de sí misma: *The Office* y la ficción del falso reality como huella metatelevisiva del siglo XXI”, *TomaUno*, 7: 119-36.
- MATAMALA, ANNA (2008), “La oralidad en la ficción televisiva: análisis de las interjecciones de un corpus de comedias de situación originales y dobladas”, *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, comic y medios audiovisuales*, ed. Jenny Brumme. Madrid. Iberoamericana / Vervuert: 81-94.
- PADILLA, XOSÉ A.; GIRONZETTI ELISA (2012), “Humor e ironía en las viñetas cómicas periodísticas”, *Foro Hispánico*, 44: 93-133.
- RASKIN, VIKTOR (1985), *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht / Boston / Lancaster, Reidel.
- RITCHIE, GRAEME (2004), *The Linguistic Analyses of Jokes*, London, Routledge.
- RUIZ GURILLO, LEONOR (2012): *La lingüística del humor en español*. Madrid, Arco/Libros.
- RUIZ GURILLO, LEONOR; PADILLA GARCÍA, XOSÉ A., eds., (2009), *Dime cómo ironizas y te diré quién eres. Una aproximación pragmática a la ironía*, Frankfurt, Peter Lang.
- SALAS SUADES, N. (2011), *The Big Bang Theory: català col·loquial i humor científic. Proposta de traducció del capítol pilot*, Trabajo Final de Grado. [10/04/2021] <<https://hdl.handle.net/10230/11633>>
- SULS, JERRY M. (1972), “A Two-Stage Model for the Appreciation of Jokes and Cartoons: an Information-Processing Analysis”, *The Psychology of Humor*, eds. J. H. Goldsteins; P. E. McGhee, New York, Academic Press: 81-100.
- VERSCHUEREN, JEF (2002), *Para entender la pragmática*. Madrid, Gredos.

**Laura María Aliaga Aguza** es Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Alicante. Actualmente es docente e investigadora de la Universidad Internacional Isabel I de Castilla (Burgos). Asimismo, forma parte de dos grupos de investigación: CAUNIR de la Universidad Internacional de La Rioja y GRIALE de la Universidad de Alicante, de la que es colaboradora honorífica. Además, ha llevado a cabo colaboraciones docentes tanto con la Universidad Internacional de La Rioja como con la Universidad Europea Miguel de Cervantes. Sus líneas de investigación se centran en la Enseñanza de Español como Lengua Extranjera, la Didáctica de la Lengua y Literatura, la fraseología, el análisis del humor verbal y su aplicación a la clase de ELE, así como a aspectos relacionados con el género.

**[lauramaria.aliaga@ui1.es](mailto:lauramaria.aliaga@ui1.es)**

