

## HACIA UNA RETÓRICA CULTURAL DEL HUMOR<sup>1</sup>

## TOWARDS A CULTURAL RHETORIC OF HUMOUR

M<sup>a</sup> Amelia Fernández Rodríguez  
Universidad Autónoma de Madrid

Rosa María Navarro Romero  
Universidad Alfonso X el Sabio

### ABSTRACT

The proposal of a Cultural Rhetoric includes also explanatory categories of analysis and reflection on some of the diverse mechanisms and resources. These are supporting it and allowing to explain communicative processes of rhetorical-cultural nature as well as to emphasize interdiscursivity. In the present work we propose an approach towards the configuration of a cultural rhetoric of humor from five concrete proposals that have been provided by Cultural Rhetoric: we are referring to *Poliacroasis*, the Communicative Cenesthesia, the Game Space, the Communicative Cultural-Rhetoric Code and the Metaphorical Engine.

**Key words:** Cultural Rhetoric. Rhetoric of Humor. Rhetoric of Communication.

---

<sup>1</sup> Este trabajo es resultado de investigación realizada en el marco del proyecto de investigación METAPHORA (Referencia FFI2014-53391-P), financiado por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad del Gobierno de España.



## RESUMEN

La propuesta de una Retórica cultural lo es también de categorías explicativas de análisis y de reflexión sobre los diversos mecanismos y recursos que la sustentan y que permiten explicar procesos comunicativos de índole retórico-cultural así como subrayar la interdiscursividad. En el presente trabajo proponemos una aproximación hacia la configuración de una retórica cultural del humor desde cinco propuestas concretas facilitadas por la Retórica cultural: la poliacroasis, la cenestesia comunicativa, el espacio de juego, el código comunicativo cultural-retórico y el motor metafórico.

**Palabras clave:** Retórica cultural, Retórica del humor, Retórica de la comunicación.

Fecha de recepción: 29 de diciembre de 2018.

Fecha de aceptación: 30 de diciembre de 2018.

**Cómo citar:** Fernández Rodríguez, M<sup>a</sup> Amelia y Navarro Romero, Rosa María «Hacia una Retórica cultural del humor», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Monográfico 2 (2018): 188-210.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2018.m2>

La Retórica cultural ha sido propuesta por Tomás Albaladejo (2009a, 2009b, 2013, 2014, 2016, 2017) como un sistema teórico y metodológico que toma por fundamento la relación entre la retórica y la cultura, conectándolas desde la base del propio proceso comunicativo e incorporando tanto al emisor como al receptor en la evaluación del proceso persuasivo:

The role of rhetoric in culture and the role of culture in rhetoric are the main foundations of what can be called «cultural rhetoric». (Albaladejo, 2016: 21)

El alcance de esta propuesta ha sido ya refrendado por varios trabajos que permiten considerar la amplitud de su calado. Son aportaciones que, por ejemplo, subrayan la condición intertextual e interdiscursiva de la Retórica cultural (Gómez Alonso, 2017), que la ubican claramente en el contexto más amplio de la Neorretórica (Chico Rico, 2015) o en el ámbito de una redefinición histórica del concepto semiótico de la cultura (Jiménez, 2015).

A partir del marco propuesto puede así considerarse el intento de reactivación de las claves comunicativas de la retórica clásica en un sistema cultural tan decididamente ajeno como el de la elocuencia del sermón barroco hasta configurar su propia poética y retórica (Fernández Rodríguez, 2016); la aplicación del concepto de «espacio cultural» al «espacio del arte de lenguaje» desde la retórica clásica (Chico Rico, 2017); la intertextualidad entre retórica y género dramático cifrada en el recurso propuesto por Iván Martín Cerezo de *oratio in fabula* (Martín Cerezo, 2017).

A lo que debe añadirse la reflexión sobre la interdiscursividad entre textos de diverso género o transformados por la transmedialidad, así puede contemplarse, a partir de la Retórica cultural, también la aplicación a discursos como el publicitario vinculando la poliacroasis a la argumentación emocional (Urbina Fonturbel, 2013); la reconfiguración cultural de las claves de la creación y de la recepción literarias en los nuevos medios, en especial, en la cibercultura comprendida interdiscursivamente como un «océano transmediático» (Navarro Romero, 2015).

La selección de los trabajos citados permite atisbar líneas que van desde el análisis de la esencia teórica de la propuesta y su significación histórica hasta su aplicación como un supuesto teórico que permite explicar la dinámica de la retórica cultural en el proceso comunicativo y la transformación interdiscursiva y transmediática.

Considerada esta perspectiva sólo puede comprenderse una Retórica del humor a partir de parámetros culturales, determinados históricamente, en la medida en que por más natural que la risa nos parezca, lo cierto es que no sólo hemos aprendido aquello de lo que podemos o no reírnos, incluso la propia respuesta está condicionada. En nuestra civilización, hablar del sentido del humor y de la risa remite necesariamente a Henri Bergson y a los tres artículos publicados sobre «la risa» en la *Revue de Paris* entre el uno de febrero y el uno de marzo de 1899, y reunidos en un libro bajo el título *Le rire. Essai sur la signification du comique* en 1900 que a la altura de 1924 contaba ya con veintitrés ediciones. Desde el principio mismo se sitúa lo cómico en el ámbito estrictamente humano definiendo además al ser humano como el único animal que ríe:

Voici le premier point sur lequel nous appellerons l'attention. Il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement *humain*. Un paysage pourra être beau, gracieux, sublime, insignifiant ou laid ; il ne sera jamais risible. [...] Plusieurs ont défini l'homme «un animal qui sait rire». Ils auraient aussi bien pu le définir un animal qui fait rire, car si quelque autre animal y parvient, ou quelque objet inanimé, c'est par une ressemblance avec l'homme, par la marque que l'homme y imprime ou par l'usage que l'homme en fait (Bergson, 1900: 10).

Podemos advertir el gozo y la alegría en un animal, pero no la risa que surge de una broma o de un chiste afortunado, ni siquiera la espontánea ante lo que Bergson denominó la alteración del devenir natural, la sorpresa mecánica ante la que la risa no deja de ser una respuesta propia del subconsciente.

Y no sólo se trata de la risa como algo propiamente humano, como respuesta en una única dirección, el ser humano se ríe y también hace reír, y a partir de esta premisa podemos hablar de una retórica del humor, es decir, de la propia comprensión del humor y de su efecto como un proceso para el que sea posible determinar el artificio que lo sustenta.

Tomando como punto de partida la Retórica hablamos entonces de una competencia comunicativa añadida, aquella que despierta la risa y hace despertarla. Desde la propia Retórica clásica se insiste en la diferencia entre hablar y hablar con la posesión y el conocimiento del artificio que la propia Retórica procura, es decir, hablar avistando un logro y consiguiendo un propósito. En esta convicción profunda de la construcción de una verdadera tecnología de la palabra, ocupa un lugar fundamental la dualidad *ars – ingenium*



utilizada a efectos poéticos por Horacio en la *Epistola ad Pisones*, pero profundamente incardinada en el sistema retórico.

Una cosa es el talento natural, el *ingenium*, y otra cosa muy distinta es el dominio del *ars*, el artificio, o, literalmente, el «hacer según una técnica». Esta comprensión profunda del proceso comunicativo implica la conciencia implícita de estar ante un «artefacto», ni mucho menos natural. Es la diferencia clave entre una retórica primaria, aquella que ajena a la teorización observa, frente a una retórica secundaria que teoriza y especula (Kennedy, 1980: 16). Y es, desde esta condición última, de índole artificiosa, desde la que podemos contemplar los parámetros de una retórica cultural.

Hablamos además de un pacto latente porque este intercambio sólo es posible si se comparten previamente aquellas expectativas conscientes e inconscientes devenidas por unas claves culturales compartidas. Y todo esto teniendo en cuenta que queda una respuesta siempre individual y que tiene que ver, sobre todo, con la manera personal de desvelar el mundo, de ponerlo, casi de forma carnavalesca, literalmente, «del revés». Es, sin embargo, a partir de resortes identitarios colectivos desde los que pueden trazarse las líneas fundamentales de los procesos persuasivos culturales.

En la articulación de la Retórica cultural propuesta por Tomás Albaladejo son varias las posibilidades de análisis que, a nuestro parecer, permiten describir y sustentar la propuesta de una Retórica del humor como una categoría que puede explicarse más que razonablemente a través de los principales postulados de la Retórica cultural como son la poliacroasis, la cenestesia comunicativa, el espacio de juego, el código comunicativo retórico-cultural y el motor metafórico. A partir de ellos ofreceremos reflexiones que no dejan de ser una aproximación a lo que podríamos comprender como una retórica cultural del humor.

1.- La poliacroasis permite vislumbrar la adaptación al receptor, literalmente a los múltiples oyentes, en un proceso permanente de prefiguración y de configuración. Tal y como propone Tomás Albaladejo:

La poliacroasis es importante para la Retórica cultural porque ofrece un espacio de configuración de la comunicación discursiva y un instrumento conceptual de análisis de la comunicación retórica en la sociedad atendiendo a la pluralidad de los oyentes, [...] (Albaladejo, 2009a: 17-18)

Igualmente interesantes son los recursos propios de la poliacroasis desvelados por una disposición polifónica. La complejidad en gran medida de la parodia de los libros de caballerías realizada por Cervantes, por ejemplo, depende también del desplazamiento del lector entre los libros en sí y lo que se parodia, pero también depende, y radicalmente, del complejo entramado discursivo dispuesto por Cervantes, así, por ejemplo, a partir de las voces narrativas en la propuesta de un itinerario múltiple (Albaladejo, 2017: 125).

La incidencia de la poliacroasis en la creación y en la recepción del discurso puede evidenciarse, a nuestro parecer, en un género cómico como el de la stand-up comedy en el que la interacción entre el cómico o la cómica y su público es la garantía última del éxito del espectáculo (Rodríguez Santos, 2017). La complicidad queda así determinada en el recinto propio establecido por el género, como un presupuesto fundamental y con una diferencia única, la de la soledad del monoliguista frente al público (Gómez Alonso, 2017: 96).

Es la diferencia más notable y precisamente la que incorpora naturalmente la poliacroasis. En otros tipos de representación teatral la comunicación entre el autor y el público se realiza a través de la representación en escena. El teatro ha estado durante siglos sujeto siempre a su condición de espectáculo, a la composición por parte del autor a partir de las expectativas de un público, y siempre desde las claves del éxito asegurado hasta prácticamente la llegada del cine, momento en el que el teatro se convierte en un espectáculo minoritario.

La condición histórica del género dramático como medio de comunicación de masas permite analizar las estrategias del autor de comedias para incluir de forma exitosa no tanto al público que la contempla, como la imitación de seres reales peores de lo que son y siempre que lo risible no cause dolor ni ruina, según la formulación clásica aristotélica en la *Poética*. A pesar de todo, de la distancia procurada por la risa, es realmente necesaria la existencia, al menos, del vínculo, del no darse por aludido y dar por aludidos a los demás, y esto sólo es posible a partir de una creación y de una recepción múltiples, porque si así no fuera la comedia no lograría el efecto buscado y consiguientemente el éxito. La profunda implicación del espectador ante la comedia es también el reverso de su implicación en la tragedia, a partir del enfoque ya clásico de la Psicocrítica, lo que prima, en definitiva, es la identificación procurada:



La tragedia juega con nuestras angustias más profundas, la comedia con nuestros mecanismos de defensa contra ellas: tal situación la hace esencial (Mauron, 1964: 35).

De la misma manera que Roland Barthes ante esas otras noticias o «noticias diversas» – a medias entre lo cómico, lo sorprendente y lo espantoso - proponía el trazado del «mapa de lo inexplicable contemporáneo» (Fernández Rodríguez: 2014), un análisis profundo de la historia de la comedia, en términos de una Retórica cultural, nos permitiría trazar otro mapa; el de lo perfectamente explicable por los presupuestos compartidos de aquello que a generaciones de seres humanos, durante siglos, nos ha hecho reír, o ha perdido su condición cómica por la intervención de parámetros históricos y culturales diferentes, o nos ha sorprendido hasta el punto de convertirse en un espectáculo y siempre con la contrapartida sombría, en términos de la Psicocrítica, de aquello que precisamente nos angustia. Sólo así comprenderíamos profundamente el texto convertido en discurso, el artefacto en suma y a partir de la múltiple representación en escena de los espectadores.

Por su parte, la retórica clásica concede al humor siempre el estatuto de un recurso inestable, por no decir, peligroso, teniendo en cuenta la finalidad persuasiva. En el *Orator* Cicerón muestra todas las cautelas, además de todo el atrevimiento de alguien que, en lo que se ha considerado su testamento oratorio, se presenta de la siguiente forma:

Ego autem et me saepe nova videri dicere intellego, cum pervetera dicam sed inaudita plerisque, et fateor me oratorem, si modo sim aut etiam quicumque sim, non ex rhetorum officinis sed ex Academiae spatiis exstitisse; [...] (Cicerón, *Orator*. III, 12).<sup>2</sup>

Es una disposición de ánimo que le permite transitar con holgura por principios técnicos conjugándolos siempre con su propia experiencia y a partir de la invitación primera de diseñar la idea de una elocuencia perfecta de raigambre platónica y aprendida por los «paseos de la Academia» y no tanto en las «oficinas» o «talleres» retóricos, es decir, en el sistema tópico. En una reformulación clásica que fue excepcional en la medida en que superó la división dual peripatética, de hondo calado ético, al igualar los oficios del orador con los

---

<sup>2</sup> Yo, por mi parte, entiendo que dé muchas veces la impresión de estar diciendo cosas nuevas, cuando en realidad estoy diciendo cosas muy viejas, pero que la mayoría no ha oído. Y confieso que soy un orador – si es que lo soy, o en la medida en que lo sea – salido, no de los talleres de los rétores, sino de los paseos de la Academia [...] (Cicerón, *El orador*, 12).

*genera dicendi* (Fernández Rodríguez, 2003: 51-72), Cicerón reserva la hilaridad al estilo ático, cercano al *docere*, pero no al *movere*, a la persuasión, caracterizándolo como un estilo sencillo, aparentemente descuidado, carente de vigor, pero con la suficiente savia (Cicerón, *Orator*: 61). En este contexto

Huic generi orationis aspergentur etiam sales, qui in dicendo nimium quantum valent; quorum duo genera sunt, unum facetiarum, alterum dicacitatis. Utetur utroque; sed altero in narrando aliquid venuste, altero in iaciendo mittendoque ridiculo, cuius genera plura sunt; sed nunc aliud agimus. Illud admonemus tamen ridiculo sic usurum oratorem ut nec nimis frequenti [...] (Cicerón, *Orator*: XXVI, 87-88).<sup>3</sup>

Son dos, por tanto, las posibilidades. El primer tipo de humor tiene que ver con la agudeza y está vinculado con la «venustidad» - con la perfección y ajuste de todos los componentes en una equilibrada proporción - con el placer y con el deleite procurado por la narración, por la posibilidad - arbitrada por la Retórica - de la «amenidad» para la *narratio*. Su cualidad es intransitiva frente a la transitividad de la segunda opción, la que precisamente ha de ser vigilada y contenida, por su movimiento y su capacidad para alterar o distorsionar el efecto persuasivo, advirtiendo Cicerón, entre otras, de las siguientes restricciones:

[...] nec in calamitatem ne inhumanum, nec in facinus ne odii locum risus occupet, neque aut sua persona aut iudicum aut tempore alienum. haec enim ad illud indecorum referuntur (Cicerón, *Orator*: XXVI, 88)<sup>4</sup>.

El cuidado se extrema en el cálculo del desacierto, violentando el decoro – en el sentido clásico de lo que conviene para cada ocasión -, si se hace objeto de burla o de humor, si mínimamente se cuestiona al propio orador, a los jueces o a aquello que sea objeto de persuasión. Es más

Parcet et amicitiiis et dignitatibus, vitabit insanabilis contumelias, tantum modo adversarios figet nec eos tamen semper nec omnis nec omni modo. Quibus exceptis sic utetur sale et facetiis, ut ego ex istis novis

<sup>3</sup> Este tipo de estilo estará salpicado también de apuntes graciosos, cuya importancia es considerable en la oratoria; esas gracias son de dos tipos, unas agudas y otras mordaces. Se utilizarán las dos: pero la primera en las narraciones placenteras, y la segunda para lanzar y provocar el ridículo, el cual puede ser de muchos tipos; pero ahora es otro nuestro tema. Sólo doy esta indicación: el orador recurrirá al ridículo, pero no con excesiva frecuencia [...] (Cicerón, *El orador*: 87-88).

<sup>4</sup> [...] ni a un ridículo contra las deficiencias ajenas, para que no sea inhumano; ni contra el crimen, para que la risa no ocupe nunca el lugar de la aversión; ni un ridículo que no tenga en cuenta la personalidad del que habla, la de los jueces y la de las circunstancias (Cicerón, *El orador*: 88).

Atticis talem cogoverim neminem, cum id certe sit vel maxime Atticum  
(Cicerón, *Orator*: XXVI, 89)<sup>5</sup>.

La inclusión del receptor en el discurso, la poliacroasis, ha de ser siempre respetuosa en un verdadero ejercicio de *captatio benevolentiae* ajeno a cualquier tentación humorística, incluida la medida debida no tanto por el posible adversario, como por los efectos no deseados, y en último término imprevisibles, que puede desatar la llamada, o tentación, de la intrusión del discurso humorístico. La atenta mirada de la retórica clásica, desde su espontaneidad como retórica primaria, y en el caso además muy especial del *Orator* ciceroniano, vigila muy cuidadosamente la poliacroasis, la inclusión y acomodo del que ha de juzgar o del que contempla, y en este sentido, el humor, o la *hilaritas*, es siempre percibido como un recurso tan poco eficaz como peligroso.

2.- La posibilidad de aplicar el concepto de «cenestesia comunicativa» (Albaladejo, 2009b: 45-46; 2013: 16) a una retórica del humor es la garantía última de que el proceso ha sido eficaz, se ha aplicado al logro, ha provocado la respuesta que buscaba. Podría incluso ejemplificarse en la actitud simpática y en la actitud patética, es decir, entre la búsqueda de empatía, de simpatía en el sentido último de compartir una pasión, o del patetismo, como la consecución de la empatía a partir de la exposición dramática (Rodríguez Pequeño, 2017: 111).

Determinar los parámetros culturales y retóricos interdependientes es tanto como delimitar el terreno preciso que procura la identificación, lo que en el caso del discurso humorístico es de una mayor complejidad por cuanto pueden darse situaciones en las que el humor surja de la anestesia del corazón, de la suspensión momentánea de la empatía en beneficio de la inteligencia pura:

Le comique exige donc enfin, pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur. Il s'adresse à l'intelligence pure (Bergson, 1900: 11).

---

<sup>5</sup> Respetará a los amigos y a las autoridades; evitará los enfrentamientos de consecuencias irremediables; sólo clavará sus dardos en el enemigo, pero no siempre, ni a todos, ni de cualquier forma. Con estas reservas puede acudir a apuntes graciosos y agradables, cosa que yo no veo en ninguno de estos nuevos oradores áticos, cuando es sin duda y sobre todo un recurso ático (Cicerón, *El orador*: 89).

La cenestesia se basa en este caso en el pacto entre quien hace reír y quien ríe, en una apelación no tanto a las emociones como a la inteligencia, implica la suspensión momentánea, pero también la adhesión momentánea, de manera que la risa, en términos cenestésicos, más que apartarse, se reúne y convoca, se suma.

La cenestesia comunicativa implica la constatación del logro, de una manera eficaz. Es difícil medir el éxito real de una campaña política ante unas elecciones, incluso ante un mitin, por ejemplo, es difícil medir el grado real de persuasión, cuantificarlo, sin embargo, en el caso de una Retórica del humor, la respuesta inmediata es la cifra del logro, en términos actuales, hablamos de una comunicación eficaz.

Sencillamente, es cómico aquello que hace reír, proponiéndoselo así, es la medida del artefacto, porque puede darse el caso de una falta de cenestesia comunicativa si consideramos la posibilidad de que un discurso compuesto sin el objetivo de hacer reír, sea comprendido como un discurso humorístico. Desde esta perspectiva se confirma la cenestesia, a partir de la propia excepción, por cuanto no son compartidos los presupuestos necesarios de raigambre cultural, histórica e ideológica. Y puede darse el caso contrario, el de que el efecto humorístico buscado parta de una de las funciones del humor, considerada ya clásica, como es la de la denuncia a través de la subversión. La cenestesia comunicativa implica una comprensión profunda, y seguramente, siendo un caso extremo, precisamente es la constatación última de su propia naturaleza. Pongamos como ejemplo la génesis de lo que se ha denominado «humor negro».

A Breton se le atribuye la creación de este término en el sentido de un humor profundamente revolucionario, de índole surrealista, que nace de la rebeldía o incluso de la rendición ante un determinado estado de cosas, es la risa abierta ante lo que está y estará siempre cerrado, es la expresión última del corazón anestesiado, es más, lo toma como el objeto propio del humor. Desde el surrealismo y su inspiración freudiana es también el enfrentamiento contra el consciente, reglado y normativo, poniendo en un primer plano y sacando a la superficie al subconsciente, como fuerza disgregadora por su naturaleza reprimida. Considerado el «misterioso intercambio del placer humorístico» como «el único comercio intelectual de gran lujo» (Bretón, 1939: 8) fija así el espacio posible:

El humor negro tiene demasiadas fronteras: la tontería, la ironía escéptica, la broma sin gravedad... (la enumeración sería larga), pero, sobre todo, es el enemigo mortal del sentimentalismo con aire perpetuamente acorralado – el

eterno sentimentalismo sobre fondo azul – y de una cierta fantasía de corto vuelo, que se toma demasiado a menudo por poesía [...] (Breton, 1939: 13).

Y no podía Breton poner mejor ejemplo de partida que la vida y la obra de Jonathan Swift y, en especial, su «A modest proposal» (1729: 21-26), señalándolo como el verdadero iniciador de un género que Breton lentamente va caracterizando a partir de las interesantísimas presentaciones de los autores y autoras y de los textos que componen su *Antología del humor negro*:

Alguien ha observado que Swift «provoca la risa, pero no participa en ella». Es precisamente a este precio como el humor, en el sentido en que lo entendemos, puede exteriorizar el elemento sublime que, según Freud, le es inherente y trascender las formas de lo cómico (Breton, 1939: 15-16).

3.- En su trabajo «Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario», Tomás Albaladejo reserva un apartado para «La comunicación literaria y la comunicación retórica como espacios culturales» (Albaladejo, 2013: 13-17), en el caso del discurso humorístico, por su propia excepcionalidad, hablamos de un espacio perfectamente ritualizado que forma parte de las convenciones sociales intercomunicativas, aquello que aprendemos en la infancia, o aquello de lo que nos podemos reír o de lo que no, en determinadas circunstancias y no en otras.

El humor, tal y como lo entendemos en nuestra civilización, tiene un carácter ritual, más allá de géneros concretos. Incorporamos, de forma consciente o inconsciente, una postura precisa, una disposición ante aquello que consideramos humorístico. Puede tratarse de una pausa, puede transformarse en una sonrisa, incluso puede trasladarse a un cambio significativo de postura corporal. Es la antesala de la broma, del chiste, de la apreciación cómica, así como del tejido de una complicidad. Entramos y nos detenemos en un espacio cultural.

En este sentido, y a efectos de una Retórica del humor, la movilización de esta categoría analítica y descriptiva es peculiarmente interesante, y no sólo porque se trate de un espacio de juego, sino porque se trata de un espacio acotado:

Johan Huizinga planteó en su obra *Homo ludens* el papel del juego en la cultura. [...] Son sitios sagrados («geheiligde terreinen») en los que se desarrollan

actividades reguladas de manera distinta a como lo son otras actividades humanas (Albaladejo, 2013: 14).

Y, ciertamente, «partiendo de la noción de *speelruimte*, espacio de juego, es posible ir más lejos» (Albaladejo, 2013: 15) avistando la posibilidad abierta, para una Retórica cultural, de considerar la comunicación literaria y retórica como verdaderos espacios culturales para los que se establezcan unas reglas de juego, un entorno cifrado, del que se participa o del que se queda excluido. Desde la concepción de lo cómico como espacio podemos hablar de una rueda perfectamente establecida, aislada, en un asombroso círculo de tiza comunicativo y comunitario si atendemos, por ejemplo, al caso extremo de la función subversiva del humor frente al poder según la definición ya clásica de Bajtín, siendo la cursiva del autor:

Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda vida* a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas (Bajtín, 1941: 5).

De esta forma el poder corrosivo del humor se aísla convenientemente, se permite, se le da permiso, pero siempre que se haga en un espacio y en un tiempo perfectamente definible y acotado hasta el extremo de que el propósito final de Bajtín es el de descifrarlo por cuanto también el código cultural implícito establece las fronteras definibles:

Si Rabelais se nos presenta como un solitario, sin afinidades con otros grandes escritores de los cuatro últimos siglos, podemos en cambio afirmar que, frente al rico acervo actualizado de la literatura popular, son precisamente esos cuatro siglos de evolución literaria los que se nos presentan aislados y exentos de afinidades mientras las imágenes rabelesianas están perfectamente ubicadas dentro de la evolución milenaria de la cultura popular (Bajtín, 1941: 3).

Son muchos los ejemplos posibles de este quedar suspendido, en tiempo y en espacio, en el discurso paralelo establecido por el humor. En términos actuales es especialmente interesante el caso de la stand-up comedy. El propio espacio representado es el lugar al que acude e implica para su éxito la aclimatación de un género y el conocimiento de las reglas internas que lo sustentan a la manera de un espacio compartido. La complicidad no está sólo explicada por un acuerdo tácito e inconsciente, también está materializada por la propia desenvoltura de la forma cuando entramos en este *speelruimte*, es una evidencia de

esa «cenestesia comunicativa» en la que podemos integrarnos o de la que podemos apartarnos, pero que como tal existe y es, está.

Más allá del placer de la inteligencia, podríamos hablar incluso de una vinculación ritualizada, casi mecánica, como la observada a otros efectos por Mauron en su evaluación de la risa:

El humorista Max Eastman ha advertido que una misma mueca puede hacer reír a un bebé hasta la carcajada o asustarlo según entienda o no el juego. Se pueden observar fácilmente estados intermedios. El juego del «cucú», al hacer desaparecer y aparecer la cara de la madre, provoca y disipa alternativamente una inquietud (muy sensible cuando la desaparición se prolonga): la risa provoca una liberación del temor (Mauron, 1964: 21).

El placer procurado por la risa puede equipararse a este abrir y cerrar las palmas sobre el rostro para hacer reír a los espectadores, incluso posee una cadencia perfectamente marcada que implica, por ejemplo, plantear una situación, podemos decir que habitual, para darle un giro totalmente extraordinario. La cadencia de la voz, incluso del tono, exponiendo lo que es normal, lo que vivimos cada día, la dispensación de la pausa y de los silencios, todo ello queda hábilmente trastocado en una afirmación que revela el envés del absurdo y ante la que el público está expectante, en la forma final, podríamos decir, de un baile acompasado y profundamente rítmico.

Y hablamos, a nuestro propósito, de un género perfectamente marcado, considerado novedoso a pesar de su implantación ya de décadas entre nosotros y objeto reciente de teorización como puede comprobarse en la monografía coordinada por Dani Alés y Rosa María Navarro Romero, *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, publicada en 2017. Fue necesario aprender las claves del género para integrarse en ellas, si bien, e históricamente, en realidad estemos ante el espectro más amplio de la comedia. Téngase en cuenta además que lo que queda es el espacio y su demarcación y naturaleza, ante todo, colectiva como una escenificación de aquellas claves retóricas y culturales compartidas.

El que la última referencia sea la del *homo ludens* no implica necesariamente la diversión o la risa, sino el juego, la complicidad establecida, la suspensión de las normas interiorizadas, incluso la configuración cultural necesaria para que el efecto se produzca. Desde la sugerencia del *speelruimte*, podemos caracterizar la forma apartada, el recinto, en el

que, por ejemplo, se desarrolla lo que entendemos por stand up comedy y en un sentido más amplio el que asegura el compartir colectivamente una situación liberadora y placentera.

4.- Otra de las propuestas más interesantes provistas para la Retórica cultural es el planteamiento de un código comunicativo cultural-retórico (Albaladejo 2014; 2016: 22-23). Sin la complicidad debida el efecto buscado no tendría sentido. En el caso de una Retórica del humor no se trata solamente de compartir un idioma, va mucho más allá. No es cuestión sólo de divertir al lenguaje, en el sentido etimológico de «distraer», de los juegos de palabras, de los dobles o múltiples sentidos o del discurso humorístico de una sola línea de más que amplia trayectoria histórica hasta llegar al oneliner (Navarro Romero, 2017: 138), sino de establecer también un universo compartido de alusiones cambiantes, de renombrar parcelas del universo, de considerarlas como tales.

Es una gramática no sólo del idioma, también lo es del entramado cultural e ideológico que enlaza a emisores y a receptores, a quienes hacen reír y a quienes se ríen. Quizá por esta razón nos puede resultar inmediatamente risible, o no, la comunicación no verbal, históricamente la de payasos y mimos o la de actores y actrices del cine mudo, por esa interpelación directa que puede devenir en el efecto inmediato de la carcajada o en el del silencio ante lo que no se comparte porque tampoco se comparte el código interno desde claves culturales.

Por poner un ejemplo de como factores ideológicos, de naturaleza cultural, forman parte del código y condicionan de manera más o menos sutil aquello de lo que «podemos» reírnos, está sin duda la intervención directa del lenguaje políticamente correcto - o ya de la ideología políticamente correcta - hasta el extremo de convertirse en objeto de una campaña publicitaria y objeto de parodia en un discurso tan aparentemente distanciado como es el publicitario, y en tiempos tan ajenos como las navidades, sin duda es un «humor de lujo en una distopía navideña» (Sanz Ezquerro, 2018). Por la competencia añadida de la creación publicitaria, comprendida como una competencia profesional y técnica, la campaña procura aislar al producto, alentar la sorpresa para hacer que el espectador se detenga y recuerde la marca.

Sin embargo, este anuncio es además signo de la fuerza de la parodia, sólo es parodiabile aquello que se conoce y de forma tan rotunda, tan interiorizada, que cualquier cambio produce precisamente el efecto cómico. Evaluar aquello de lo que podemos reírnos

o de lo que no, de aquello sobre lo que se puede hacer reír o sobre lo que no, y más allá de consideraciones ideológicas, desde el marco teórico de la Retórica cultural, este proceso puede quedar ilustrado como una ruptura de un código compartido de forma consciente o inconsciente pero sobre todo como un dictado que evidencia la ruptura de la cenestesia comunicativa, al mismo tiempo que centra en el recurso de la parodia, como puesta al revés, el envés de los códigos retóricos y culturales compartidos.

5.- Desde las claves de la Retórica cultural, creemos que el componente de «recursos metafóricos» - integrantes del código comunicativo cultural-retórico antes expuesto – es uno de los más poderosos para caracterizar una Retórica del humor, sobre todo si además se tiene en cuenta la noción retórica y comunicativa de un verdadero «motor metafórico»:

The metaphorical devices: The cultural-rhetoric notion of *metaphorical engine* (Albaladejo 2014c), that is working in all these devices, has been created and provided for cultural rhetoric (Albaladejo, 2016: 23).

Podemos contemplar el sentido del humor y en particular su «sentido» a partir de la propia etimología de «sentir», palabra de origen latino que equivale a escuchar. Todavía en castellano se mantiene esta acepción, cuando decimos que hemos sentido algo en la acepción de haberlo notado o advertido. Sin embargo, la palabra latina es mucho más compleja al aunar el haber sentido y tomar un sentido, es decir, el de facilitar y favorecer una respuesta determinada. El sentido del humor es también y ante todo tomar una dirección; la de observar el mundo eligiendo una perspectiva cómica, desde un orden diferente que nos los devuelva ajeno a la linealidad del drama. Es, en definitiva, darle al mundo un sentido. Desde este punto de vista el sentido del humor significa también cobrar la distancia necesaria para ver el mundo con otros ojos, aquellos que nos devuelvan una sonrisa o una risa abierta, desdramatizadora.

El viaje entre los dos lugares, el propuesto y al que llegamos, es el lenguaje también del tropo, del movimiento en el seno de la imaginación – no otra cosa que la construcción de imágenes -, y muchos de los recursos desplegados en el caso del humor podrían explicarse por la propuesta final de un «motor metafórico».

Cicerón en el *Orator*, trascendiendo los talleres de la retórica, pero creando el suyo propio desde el aliento espacioso de la Academia platónica, habla de la conveniencia en la

elocuencia ideal y en la configuración de su charáker, de las traslaciones, movilizándolo todo tipo de recursos según la ocasión se presente, según sea lo *aptum*. Traslación es la traducción latina literal de «metáfora» a la que añadir que sea «de todo género». A juicio de Cicerón, y por su experiencia, han de ser frequentísimas porque a causa de la similitud es posible trasladar los ánimos de un lado a otro y en este movimiento agitado el pensamiento por sí mismo se deleita:

Sed iam forma [ipsa] restat et charakter ille qui dicitur; qui qualis esse debeat ex his quae supra dicta sunt intellegi potest. [...] ex omnique genere frequentissimae translationes erunt, quod eae propter similitudinem transferunt animos et referunt ac movent huc et illuc, qui motus cogitationis celeriter agitatus per se ipse delectat (Cicerón, *Orator*: XXXIX, 134)<sup>6</sup>

Desvelar ese movimiento del pensamiento (*cogitatio*) como causa de deleite – en clave retórica del *delectare* –, crear y provocar ya de por sí el movimiento interno de los ánimos por lo que al dominio del *ars* y a la influencia directa sobre el auditorio respecta, permite vislumbrar en una posible Retórica del humor el análisis y la teorización sobre esa agitación constante como uno de los recursos más intensamente frecuentados. Nos muestra la posibilidad de relacionar conceptos aislados, vincularlos, en definitiva, generando fascinación por ser inesperados, a la vez que divertidos e ingeniosos, y en esto la diversión, literalmente la distracción, en la que el propio pensamiento se complace, puede tener que ver no tanto con el destino del viaje propuesto, como con el placer ensimismado ante y desde la sorpresa, y en conclusión por el propio viaje.

Charles Mauron en su imprescindible *Psicocrítica del género cómico* vinculó la risa ante lo inesperado con la sensación de vértigo y de miedo placentero, por ejemplo, de la risa infantil, como señalábamos arriba. El componente básico también de la risa adulta es la sorpresa y sobre todo la suspensión en un estadio intermedio y expectante:

La risa es en principio un fenómeno económico. Surge como una descarga, de la diferencia de potencial entre dos representaciones. La primera es la visión prevista como probable de lo que seguirá. [...] Éste es el primer polo y su potencial. El segundo es la representación del acontecimiento real. Ha surgido

---

<sup>6</sup> Nos queda ya definir ese modelo y esos que se llama «tipo» (charáker); de lo que ya hemos dicho más arriba, se puede comprender cómo debe ser ese modelo. [...] Serán también frecuentes las metáforas de todo tipo, ya que éstas, mediante el recurso a la similitud, llevan, remiten y mueven a las mentes de un lado a otro, y en este movimiento del pensamiento, en un ir y venir rápido contiene en sí mismo deleite (Cicerón, *El orador*: 134).

una nueva situación, cuya imagen se carga con otros afectos y se acompaña de una estimación corregida (Mauron, 1964: 20).

El sentido del humor, el lugar que siente y al que se dirige, es también el sitio al que nunca hubiéramos pensado ir. No se trata de la resolución de un enigma, ni de un desenlace imprevisto a la manera del giro narrativo o dramático, la expectación es distinta. No esperamos la propuesta de un final, ni comprendemos que sea necesariamente la resolución de una intriga. Es tan estático en el fondo como la traslación procurada por una metáfora por cuanto partimos de un lugar para llegar a otro, sin que exista en realidad un vínculo posible, más que el del movimiento, el de la sorpresa por la relación inesperada siendo más cómica cuanto más imprevisible.

### A MODO DE CONCLUSIÓN

El objetivo fundamental de este trabajo ha sido el de contemplar la posibilidad de avistar una retórica del humor a partir de los parámetros establecidos por la Retórica cultural, desde la convicción de que el humor es una construcción profundamente humana, de índole cultural, y en la medida en que procura una interpretación del mundo y de su contrario.

Hemos utilizado como herramienta de valoración y análisis aquellas propuestas teóricas que subrayan esta posibilidad; la inclusión de los otros en el discurso, o poliacroasis, la existencia de una unión y de un vínculo - la cenestesia comunicativa – y la creación de un espacio propio, de un espacio de juego, marcadamente alternativo en el caso del humor. A la aplicación de estos conceptos debe sumarse la materialización expresa, formal, de un código propio comunicativo, de naturaleza retórica y cultural, y del uso peculiarmente intenso de uno de sus componentes, del motor metafórico, como expresión en sí del deleite propiciado por el sentido del humor que escucha y que se dirige, en la idea de un traslado constante.

Se trata, en definitiva, de una aproximación que ha procurado vincular las aportaciones clásicas más significativas, a nuestro parecer, y en nuestra civilización como construcción e imaginario cultural, a un complejo escenario como el convocado por el humor a partir de las reticencias de la retórica clásica atenta siempre a la finalidad persuasiva, a la reflexión más antropológica que filosófica sobre la risa, a la psicocrítica volcada sobre el



género cómico, o a la explicación del poder del humor como resorte carnavalesco de denuncia o de desplazamiento.

Hemos planteado, en definitiva, una posible aproximación a la configuración cultural de una retórica del humor, a partir de unos apuntes que eligen aquellos conceptos teóricos y analíticos más relevantes propuestos por la Retórica cultural.



## BIBLIOGRAFÍA

- Albaladejo, Tomás (2009a): «La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la Retórica cultural», en *Castilla. Estudios de Literatura*, 0: 1-26. <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/1/1> (último acceso: 20/12/2018).
- Albaladejo, Tomás (2009b): «Retórica de la comunicación y retórica en sociedad», en Beristáin, Helena; Ramírez Vidal, Gerardo (eds.) (2009): *Crisis de la historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México: 39-58.
- Albaladejo, Tomás (2013): «Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario», en *Tonos Digital. Revista electrónica de Estudios Filológicos*, 25: 1-21. [http://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-03-retorica\\_cultural.htm](http://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-03-retorica_cultural.htm) (último acceso: 20/12/2018).
- Albaladejo, Tomás (2014): «La Retórica cultural ante el discurso de Emilio Castelar», en Gómez Alonso, Juan Carlos; Rodríguez Pequeño, Francisco Javier; Martín Cerezo, Iván; Martínez-Alés, Daniel (eds.) (2014): 293-319.
- Albaladejo, Tomás (2016): «Cultural Rhetoric. Foundations and perspectives», en *Res Rhetorica*, 1: 17-29. <https://resrhetorica.com/index.php/RR/article/view/2016-1-2/0> (último acceso: 20/12/2018).
- Albaladejo, Tomás (2017): «Don Quijote sin Sancho Panza. Sobre el monólogo del capítulo II de la primera parte del Quijote», en Alés, Dani; Navarro Romero, Rosa María (coords.) (2017): 119-126.
- Alés, Dani; Navarro Romero, Rosa María (coords.) (2017): *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Bajtín, Mijaíl (1941): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, traducción al español de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- Bergson, Henri (1900): *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris: Éditions Alcan, 1924.
- Breton, André (1939): *Antología del humor negro*, traducción al español de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 2015.
- Chico Rico, Francisco (2015): «La Retórica cultural en el contexto de la Neoretórica», en *Dialogía. Revista de lingüística, literatura y cultura*, 9: 304-322.



<https://www.journals.uio.no/index.php/Dialogia/article/view/2597/2309>

(último acceso: 20/12/2018).

Chico Rico, Francisco (2017): «El espacio del arte de lenguaje en la *Institutio oratoria* de Quintiliano», en *Actio Nova. Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada*, 1: 1-26. DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/actionova2017.1>

<https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/view/8669/9242> (último acceso: 20/12/2018).

Cicerón, Marco Tulio, «Orator with an english translation by H. M. Hubbell», en *Cicero in twenty eight volumes*, Cambridge Mass. - London, Harvard University Press - William Heinemann Ltd., 1971: The Loeb Classical Library, vol. 5.

Cicerón, Marco Tulio, *El orador*, traducción, introducción y notas de Eustaquio Sánchez Salor, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

Fernández Rodríguez, M<sup>a</sup> Amelia (2003): *Una idea de maravillosísima hermosura. Poética y Retórica ante la Lírica en el siglo XVI*, Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

<https://libros.uam.es/?press=uam&page=catalog&op=book&path%5B%5D=76>  
(último acceso: 20/12/2018).

Fernández Rodríguez, M<sup>a</sup> Amelia (2014): «El mapa de lo inexplicable contemporáneo: Barthes sobre la narración en la prensa», en *Anthropos: Cuadernos de cultura crítica y conocimiento*, 242: 97-107.

Fernández Rodríguez, M<sup>a</sup> Amelia (2016): «La censura de la elocuencia (1648) de José de Ormaza: La idea retórica y poética del sermón», en Rey Hazas, Antonio; de la Campa Gutiérrez, Mariano; Jiménez Pablo, Esther (coords.) (2016): *La corte del Barroco: Textos literarios, avisos, manuales de corte, etiqueta y oratoria*, Madrid, Ediciones Polifemo: 543-576.

Gómez Alonso, Juan Carlos; Rodríguez Pequeño, Francisco Javier; Martín Cerezo, Iván; Martínez-Alés, Daniel (eds.) (2014): *Constitución republicana de 1873 autógrafo de D. Emilio Castelar. El orador y su tiempo*, Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

Gómez Alonso, Juan Carlos (2017): «Intertextualidad, interdiscursividad y retórica cultural», en *Tropelías. Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada*, número extraordinario 1: 107-115. DOI: [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.201712104](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201712104)



- <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6145319> (último acceso: 20/12/2018).
- Gómez Alonso, Juan Carlos (2017) «Retórica y ética del monólogo cómico», en Alés, Dani; Navarro Romero, Rosa María (coords.) (2017): 87-98.
- Jiménez, Mauro (2015): «En torno al desarrollo de la semiótica literaria y el concepto de cultura», en *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, 9: 208-228. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5278356> (último acceso: 20/12/2018).
- Kennedy, George A. (1980): *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- Martín Cerezo, Iván (2017) «La Retórica cultural y los discursos en las obras literarias: *El mercader de Venecia* de William Shakespeare», en *Actio Nova. Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada*, 1: 114-136. DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/actionova2017.1> <https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/view/8574> (último acceso: 20/12/2018).
- Mauron, Charles (1964): *Psicocrítica del género cómico. Aristófanes, Plauto, Terencio, Molière*, traducción al español M<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves, Madrid, Arco/Libros, 1998.
- Navarro Romero, Rosa María (2015): «De bitácoras y redes. La literatura en el océano transmediático», en *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, 9: 288-303. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5278360> (último acceso: 20/12/2018).
- Navarro Romero, Rosa María (2017): «Si fuera oneliner sabría cómo titular esto. O, por lo menos, tendría gracia», en Alés, Dani; Navarro Romero, Rosa María (coords.) (2017): 127-138.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2017): «De lo simpático a lo patético: Leo Harlem e Ignatius Farray», en Alés, Dani; Navarro Romero, Rosa María (coords.) (2017): 107-117.
- Rodríguez Santos, José María (2017): «Imagen social e identidad en el monólogo cómico», en *Actio Nova. Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada*, 1: 51-68. DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/actionova2017.1> <https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/view/8577/9130> (último acceso: 20/12/2018).
- Sanz Ezquerro, David (2018): «Humor de lujo en la distopía navideña del anuncio de



Campofrío», en *El mundo*, 18 de diciembre de 2018.  
<https://www.elmundo.es/television/2018/12/18/5c17fc4821efa0e31d8b4634.html> (último acceso: 20/12/2018).

Swift, Jonathan (1729): «Una modesta proposición para evitar que los hijos de los pobres de Irlanda sean una carga para sus padres o su país, y para hacerlos útiles al público», en Breton, André (1939): *Antología del humor negro*, traducción al español de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 2015: 21-26.

Urbina Fonturbel, Raúl (2013) «Poliacroasis y argumentación emocional. El discurso publicitario y la retórica cultural», en *Tonos Digital. Revista electrónica de Estudios Filológicos*, 24: 1-23. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4481839> (último acceso: 20/12/2018).



## SOBRE LAS AUTORAS

### ***M<sup>a</sup> Amelia Fernández Rodríguez***

M<sup>a</sup> Amelia Fernández Rodríguez es profesora del área de Teoría de la literatura y de Literatura comparada en la Universidad Autónoma de Madrid. De entre sus publicaciones destaca el libro *Una idea de maravillosísima hermosura. Poética y Retórica ante la Lírica en el siglo XVI* (Madrid, Servicio de publicaciones de la UAM, 2003) así como numerosas publicaciones que abordan como línea preferente de investigación la Retórica, tanto la retórica clásica y clasicista como la actual retórica de la comunicación. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6944-8442>

**Contact information:** Correo electrónico: [amelia.fernandez@uam.es](mailto:amelia.fernandez@uam.es)

### ***Rosa María Navarro Romero***

Rosa María Navarro Romero es profesora de Comunicación y ELE en la Universidad Alfonso X el Sabio. Es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid y Doctora por la Universidad Autónoma de Madrid. Sus publicaciones más relevantes son «El espectáculo invisible: las claves del microrrelato a través de los textos de Ana María Shua» en *Castilla. Estudios de Literatura*, 4 y «Literatura breve en la red: el microrrelato como género transmediático» en *Tonos Digital. Revista de estudios filológicos*. Ha coordinado la publicación (junto a Daniel E. Martínez-Alés García) del libro *Micro abierto. Textos sobre Stand-Up Comedy* (Madrid, Servicio de publicaciones de la UAM, 2017). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9172-8993>

**Contact information:** Correo electrónico: [rnavarom@uax.es](mailto:rnavarom@uax.es)