



UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
FACULTAD DE FILOLOGÍA

**LA INTERPRETACIÓN INFERENCIAL EN LA  
COMUNICACIÓN ABSURDA (Aplicado a un  
programa de Matt Groening).**

JESÚS PORTILLO FERNÁNDEZ

SEVILLA 2014



TESIS DOCTORAL

**LA INTERPRETACIÓN INFERENCIAL EN LA  
COMUNICACIÓN ABSURDA (Aplicado a un  
programa de Matt Groening).**

Investigación dirigida por D. Francisco J. Salguero Lamillar y D<sup>a</sup>. Catalina Fuentes Rodríguez. Presentada por Jesús Portillo Fernández en el Departamento de Lengua Española, Lingüística y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filología (Universidad de Sevilla).



▶ *A Vanessa, por regalarme el tiempo que he necesitado y haber conseguido que no se desmoronara mi castillo de naipes en las horas bajas de ánimo. Gracias por tu eterna sonrisa y tu apoyo incondicional.*

▶ *A mis padres, a los que tanto debo por haber construido para mí un mundo a medida en el que me sintiera grande. Lo bueno que hay en mí os lo debo sin duda. Os regalo este botón de muestra de mi infinita gratitud.*

▶ *A mi abuela Juana, en especial mención. Ella diría que ya “he dao de mano en la ficurtá”. Heredé su curiosidad por la vida y le debo veintiséis años de maestría. Siempre en el corazón.*

*“SÓLO EL QUE ENSAYA LO ABSURDO, ES CAPAZ DE CONQUISTAR LO  
IMPOSIBLE” (Miguel de Unamuno)*



## **Agradecimientos:**

► Quiero darles las gracias a mis directores, Catalina Fuentes y Francisco J. Salguero. Gracias por vuestra paciencia y entrega. Han sido tantas miles de horas que sin vuestra ayuda no hubiera sido posible este proyecto. Me queda tanto por aprender...

► Gracias a Vanesa, mis pies y mis manos, sin ti no hubiera podido dedicarme en cuerpo y alma a este proyecto tan fascinante y a la vez absorbente. Este agradecimiento no hace justicia a toda la ayuda incondicional que me prestas, gracias por comprender mis ilusiones y acompañarme al fin del mundo para conseguirlas.

► Gracias a mis padres, José y Rosario, dos personas maravillosas y sencillas que supieron enseñarme lo que importaba realmente: ser buena gente e intentar cada día ser feliz. Cada día que pasa trato de deciros con palabras y con acciones lo agradecido que estoy por vuestra entrega, por vuestros cuidados y por vuestra amistad. Sois un referente sin duda, un modelo de cariño y dedicación a los vuestros.

► Gracias a mis hermanos, Eduardo y José Ángel. Sigo siendo el pequeño por muchos años que pasen y nunca estarán de más los consejos que me deis. Gracias por ser mis escuderos y aceptarme tal como soy, con mis limitaciones y mis sueños. Parte de este proyecto es vuestro también, cada mano que me habéis echado ha sido un regalo de tiempo para seguir adelante.

► Gracias a Juana Reguera, libro sin hojas de manos morenas y pelo alonado. Mientras el cuerpo me haga sombra hablarás por mis labios y las generaciones venideras conocerán el legado de eras y de sol, de refranes y de proverbios que dejaste a buen recaudo en mi memoria. Gracias por haberte conocido, por haberme enseñado tanto y por regalarme una infancia tan feliz.

► Gracias a mis amigos, ellos saben quiénes son y yo también lo sé, los que incluso lejos nunca dejamos de preocuparnos unos por los otros. Gracias por entender mis dificultades, por apoyarme en los momentos difíciles y por ser lo grandes que sois. Espero estar cerca de vosotros en los éxitos, para celebrarlos, y en las adversidades, para superarlas.

► Gracias a mi padrino, mi amigo Antonio Gallardo. Gracias por ser mi mecenas, mi consejero y mi guía cultural. Gracias por haberme tratado siempre como un hijo más,

por haber tenido siempre tiempo para pasear por todos los rincones de Sevilla y llevarme a conocer mundo.

► Gracias a Juan Berenjano, un amigo. El hecho de no ser de la misma quinta nunca nos impidió hacer buenas migas, la amistad no entiende de edades. Gracias por estar siempre en los buenos y en los malos momentos. Ahora que ya me afeito solo de nuevo y conseguí uno de mis sueños profesionales quería hacerte un hueco de honor con los míos.

► Gracias a César Moreno, mi primer mentor a quien tanto admiro. Gracias por confiar en mí y ponerme en manos de Francisco y Catalina cuando llegué con mi maletín y un par de folios con ideas sobre la inferencia en la Facultad de Filología. Tus clases de fenomenología fueron el principio de este bonito proyecto. Sigo hablando de tus carretas del Rocío y de tus obras de Magritte en mis clases.

► Gracias a Teresa Bejarano, con ella comenzó mi andadura allá por el 2003 y su asignatura Filosofía del lenguaje. Gracias a sus lecciones llegué a comprender la importancia de la inferencia en la comunicación. Todo dulzura y conocimiento.

► Gracias a Valentín J. Ansedo, mi profesor de religión y filosofía (aunque nunca me impartiera esta última asignatura formalmente). Gracias por enseñarnos que la filosofía era un estilo de vida, gracias por darme los primeros conocimientos de etimología y gracias por marcar a la gente que pasó por tu aula con ese espíritu crítico que intento transmitir ahora a mis alumnos.

► Gracias a mis compañeros de doctorado, especialmente a la Dra. Claudia L. Collufio, a la Dra. Toumader Chakour, a la Dra. Pardis Parvizi y al Dr. Abdullah Al-amar. Ellos me enseñaron que no importa la distancia que te separe de tu hogar, ni el tiempo que inviertas en perseguir tus sueños siempre que creas en ti y estés rodeado de buenos amigos. Infinita gratitud a estos maravillosos compañeros que pronto se convirtieron en buenos amigos.

► Gracias a todos los que me aseguraron que lo conseguiría aun cuando yo no estaba seguro al estar pasando malos momentos. Esos anónimos para muchos pero conocidos para mí. Compañeros de trabajo, compañeros de estudios, primos y vecinos.



► Por último, quisiera expresar mi agradecimiento a los dos relojeros que han mantenido a punto mi corazón para que siguiera latiendo en busca de nuevas aventuras, José Armenta y Luis F. Pastor. Nada hay más importante que la vida y después de esta, la amistad y el amor. Grandes profesionales y mejores personas.



## Índice.

	Página
1 – Introducción.	
1.1 – Presentación.	15
1.2 – Metodología.	17
1.3 – Estructura y objetivos.	20
1.4 - Caracterización de <i>Los Simpson</i> .	26
1.5 – Propuestas e interés.	39
<b>BLOQUE I: “INFERENCIA, CONTEXTO Y ABSURDO”.</b>	
2.1 – La comunicación absurda.	41
2.1.1 – Situación y/o argumentación absurdas.	46
2.1.2 – La adecuación al registro lingüístico y el absurdo.	51
2.1.3 - El absurdo metalingüístico: términos y significados inventados.	55
2.1.4 – Otras causas del absurdo situacional y conversacional.	61
2.1.5 – El sentido del absurdo y la arquitectura del humor.	69
2.2 – Inferencia, contenidos implícitos y relaciones inferenciales.	84
2.2.1 – Inferencia: “concepto, tipología y relaciones”.	85
2.2.2 – Inducción y comunicación absurda.	90
2.2.3 – Deducción y comunicación absurda.	98
2.2.4 – Abducción: la clave de la genialidad o del disparate.	103

2.2.5 – Implicaciones lógicas y pragmáticas en la conversación.	108
2.2.6 – Absurdo implícito convencional: análisis de la presuposición y la inferencia trópica.	122
2.2.7 – Absurdo implícito no convencional: sobreentendidos.	138
2.3 – Absurdo y contexto: interpretación inferencial.	145
2.3.1 – Contexto, sentido discursivo y comunicación.	146
2.3.2 – Contextualización e inferencia discursiva.	156
2.3.2.1 – Contextualización retrospectiva y creación contextual prospectiva en el absurdo.	159
2.3.3 – Descontextualización, absurdo y sentido.	162
2.3.3.1 – Absurdo y alteración o fallo contextual deíctico.	168
2.3.3.2 – Absurdo y alteración o fallo contextual cognitivo.	170
2.3.3.3 – Absurdo y alteración o fallo contextual situacional.	171
2.3.3.4 – Absurdo y alteración o fallo contextual sociocultural.	174
2.3.4 – Choque contextual y absurdo.	175
2.3.4.1 – Ignorancia, falta de veracidad, prevaricación y absurdo.	183
2.3.4.2 – Incorrección política y absurdo.	191
2.3.4.3 – Desproporción situacional y absurdo.	205
2.3.4.4 – Irrelevancia y absurdo.	209

**BLOQUE II: “MECANISMOS INFERENCIALES DE LA COMUNICACIÓN ABSURDA”.**

3.1 – Uso de la yuxtaposición en la comunicación absurda.	
3.1.1 – Una lectura pragmática de la yuxtaposición.	215
3.1.2 – Yuxtaposición: saltos y conexiones discursivas.	218
3.1.3 – Yuxtaposición: silencios y discurso referido.	223
3.1.4 – Yuxtaposición y absurdo.	234
3.2 – Uso de la polifonía enunciativa en la comunicación absurda.	
3.2.1 – Construcción del concepto de polifonía discursiva.	241
3.2.2 – Tipología del discurso polifónico.	249
3.2.3 – La yuxtaposición en los textos polifónicos.	260
3.2.4 – Polifonía gráfico-textual: <i>brain-talk</i> y <i>thought clouds</i> .	270
3.3 – La argumentación absurda.	286
3.3.1 – Argumentación, categorías y estructuras argumentativas.	287
3.3.2 – Uso de los <i>topoi</i> en la comunicación absurda.	
3.3.2.1 – El concepto de <i>topos</i> y sus antecedentes.	294
3.3.2.2 – Tipología de los <i>topoi</i> en la comunicación absurda.	301
3.3.3 – Uso de los marcadores argumentativos en la comunicación absurda.	313

3.3.3.1 – Conectores discursivos en la argumentación absurda.	317
3.3.3.2 – Operadores discursivos en la argumentación absurda.	329
3.3.4 – Uso de las falacias en la argumentación absurda.	
3.3.4.1 – Origen y definición de las falacias.	338
3.3.4.2 – Perspectivas, criterios y clasificación de las falacias.	341
3.3.4.3 – Falacias en la argumentación absurda – análisis de la tipología.	353
4 – Conclusiones generales.	385
5 – Referencias bibliográficas.	
5.1 – Libros, artículos y enlaces consultados.	397
5.2 – Diccionarios consultados.	432
5.3 – Bibliografía específica sobre Los Simpson.	434
6 – Anexo: Corpus.	
6.1 – Sistema de transcripción Grupo Val.Es.Co.	437
6.2 – Nomenclatura utilizada en la estructura del corpus.	440
6.3 – Intervenciones del corpus.	441
6.4 – Materiales y enlaces.	626

## **1 – Introducción.**

### **1.1 – Presentación.**

El presente trabajo, titulado “La interpretación inferencial en la comunicación absurda. (Aplicado a un programa de Matt Groening)”, pretende exponer los diversos mecanismos que intervienen en la construcción y en la interpretación del absurdo comunicativo, atendiendo a los diferentes niveles de contenidos (explícitos e implícitos). La intención de la investigación es analizar el concepto de “inferencia” y la importancia de este proceso de codificación y decodificación lingüística a partir de diversos mecanismos que interactúan en la comprensión de situaciones absurdas. Se trata de un trabajo monográfico sobre la inferencia apoyado en la reconstrucción (contextualización) y construcción de contextos plausibles que doten de sentido a mensajes absurdos. Cuando iniciamos este trabajo no encontramos antecedentes teóricos que abordaran la inferencia como tema vertebrador, por lo que los resultados de este podrían resultar interesantes debido a la visión integradora de mecanismos, en principio independientes, al servicio de la comunicación implícita. La fascinación que nos causó la extracción de información indirecta en la conversación fue el detonante que nos condujo al planteamiento de un borrador próximo al proyecto que hoy presentamos. Podríamos decir que la curiosidad por la comunicación oblicua propició el interés por la inferencia, su tipología y sus múltiples aplicaciones.

Nuestra investigación examinará la interpretación inferencial en la comunicación absurda atendiendo a dos niveles: nivel lingüístico y nivel cognitivo. El análisis lingüístico se limitará al contenido verbal, no analizándose la información paraverbal más allá de ofrecer anotaciones que indiquen gestos, risas, contexto situacional y otros datos referentes al modo de realización del acto locutivo. El objetivo principal de la investigación es ofrecer un modelo explicativo del absurdo basado en criterios tangibles, una panorámica del comportamiento inferencial en el absurdo, un mapa orientativo que sirva de punto de partida para futuras investigaciones relacionadas con la “comprensión entre líneas” y lenguaje oblicuo del discurso sin sentido (aparente). Pretendemos explicar qué es el absurdo, cómo lo identificamos, cómo se produce y de qué modo tiene lugar.

El origen de este trabajo parte de una concepción topográfica del lenguaje: el lenguaje como un S.I.G.<sup>1</sup>. Igual que los sistemas informáticos geográficos proporcionan la posibilidad de realizar modelos del relieve a través de diversas capas que se complementan a pesar de ser independientes y pertenecer a distintos niveles, surgió la idea de explicar las relaciones inferenciales como la interrelación de niveles. Al concebir el lenguaje como un tejido multicapas tenemos una representación visual de la profundidad (contenido implícito) y de la superficie (contenido explícito) de la comunicación. De este modo se nos presentaba un manojito de interrogantes, los mismos que expertos en pragmática, semántica y lógica se habían planteado con anterioridad. La inferencia se convertía en ese momento en el camino para empezar a excavar y comprender las relaciones dialógicas y sus entresijos. Para este propósito comenzamos a reparar en los mecanismos que podían generar relaciones inferenciales, partiendo de las estructuras sintácticas para llegar a la aparente disfunción de la comunicación que sorprendentemente no siempre conducía al fracaso comunicativo.

Gracias a la oferta del curso de doctorado<sup>2</sup> en el que se enmarca esta investigación tuvimos la oportunidad de sumergirnos en el estado de la cuestión de diversos planos del lenguaje. La ocasión de plantear las relaciones inferenciales en la sintaxis oral, en la oralidad de la escritura, en el discurso referido y la polifonía, en la persuasión lingüística, en el binomio cortesía-descortesía y además poder analizar las estructuras entonatorias y su influencia en la construcción del mensaje fue sin duda el motor de arranque de este proyecto. La aproximación a los campos mencionados orientaba la investigación desde el primer momento hacia la mejor comprensión del contexto lingüístico en relación con la construcción de la comunicación.

Convencidos de la existencia de una relación recíproca entre las estructuras cognitivas y las estructuras lingüísticas, nos planteamos el desglose del corpus a partir de mecanismos que intervinieran en la generación del absurdo. Habitualmente el absurdo se ha vinculado al sinsentido creado al azar, al disparate incontrolado, a la incorrección lógica no planificada o al fracaso comunicativo. Intentaremos dar cuenta de las

---

<sup>1</sup> SIG o GIS (Geographic Information System). Integración organizada de hardware, software y datos geográficos diseñada para capturar, almacenar, manipular, analizar y desplegar en todas sus formas la información geográficamente referenciada con el fin de resolver problemas complejos de planificación y gestión geográfica.

<sup>2</sup> “Lingüística de la Enunciación y su Aplicación al Estudio e Investigación de la Lengua Española”. Dpto. Lengua Española, Lingüística y Teoría de la Literatura – Plan 2007. Universidad de Sevilla – Facultad de Filología.



estructuras y los mecanismos lingüísticos que hacen posible, como ocurre en la serie de animación que analizamos, la generación de situaciones absurdas de forma planificada.

El planteamiento del estudio sobre la interpretación inferencial en la comunicación absurda se apoya sobre dos grandes pilares: por una parte, las relaciones inferenciales y su conexión con los conceptos “contexto” y “absurdo”; por otra, el estudio de los mecanismos inferenciales que generan situaciones comunicativas absurdas. A su vez dividiremos la segunda parte de la investigación en tres apartados correspondientes a mecanismos intervinientes en el absurdo: la yuxtaposición, la polifonía enunciativa y la argumentación absurda (los *topoi*, los marcadores argumentativos y las falacias).

Apoyada fundamentalmente en dos disciplinas, lógica y pragmática, la investigación explicará las principales tipos de razonamiento (inducción, deducción y abducción) y su relación con los procesos inferenciales que dotan de sentido a la comunicación. Analizará el discurso en relación con las circunstancias para establecer las causas, reconocer las estructuras y explicar los mecanismos que originan situaciones absurdas en la comunicación. La interacción entre lógica y lenguaje será esencial para el estudio de la abducción como instrumento explicativo clave. Decidimos comenzar nuestro estudio comprendiendo los procesos cognitivos que hacen posible la inferencia. Prestamos atención a la creatividad (propuesta de hipótesis plausibles, ingenio, imaginación, etc.) al estar íntimamente relacionada con la producción humorística y con la comprensión del absurdo como detonante de la risa, pues nos pareció atractiva la idea de analizar los ases que guardan en la manga los guionistas y humoristas para arrancar una sonrisa al espectador y comprender que efectivamente el absurdo no siempre nace de un lapsus.

## **1.2 – Metodología.**

*Documentación.* La búsqueda bibliográfica ha atendido a la necesidad de confeccionar un marco teórico que situara y fundamentara el análisis del corpus en cada capítulo. El propósito documental se justifica en la revisiones diacrónicas correspondientes a los conceptos fundamentales de la investigación: inferencia, contexto, absurdo, sentido, contenidos implícitos, polifonía, *topoi*, falacias, marcadores argumentativos, estructura

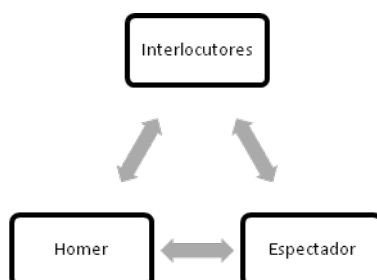
argumentativa y análisis de los valores inferenciales resultantes de la yuxtaposición. El uso de diccionarios especializados ha sido esencial en la definición de la terminología específica, la clasificación de las partículas discursivas y la desambiguación de conceptos dados a la confusión. Se han utilizado recursos disponibles en las bases de datos universitarias, bibliotecas, hemerotecas y enlaces oficiales de autores y grupos de investigación en relación con cada capítulo.

*Corpus.* El corpus ha sido elaborado a partir del visionado de las 22 primeras temporadas de “Los Simpson” y el largometraje “Los Simpson – La película” doblados al castellano (español de España). Esta serie cómica en formato de animación fue creada por Matt Groening para Fox Broadcasting Company y posteriormente emitida por Antena 3 Televisión (España). Contando con el preproyecto de investigación en el que se detallaban los mecanismos y estructuras en los que iba a focalizarse el visionado para hacer elección de las intervenciones, han sido necesarios hasta seis visionados de cada capítulo para elaborar las entradas del corpus. Tras la elección de las escenas pertinentes que servían de muestra de la comunicación absurda se procedió a la escritura (texto plano) de los diálogos. A continuación, tras un posterior visionado, se añadió la información contextual necesaria para suplir los datos procedentes de la comunicación paraverbal, de conversaciones anteriores y de información ya sabida por el espectador asiduo (relaciones entre los personajes, ubicación de los escenarios, ideologías y creencias del reparto, etc). El tercer paso fue la incorporación de los símbolos del sistema de transcripción acordados por Val.Es.Co. y la consecuente medición de pausas, indicación de solapamientos, interrupciones, ascensos o descensos de la entonación, etc. Por último repetimos el visionado de cada intervención seleccionada para comprobar que la información ofrecida con objetivo de suplir la imagen era suficiente y que la transcripción obedecía realmente a los diálogos y monólogos transcritos. Algunas expresiones y nombres no son comunes en la versión española, la versión hispano-latina y la americana ya que el traductor del guión original ha preferido hacer adaptaciones mediante dialectalismos o localismos. Para nombrar las transcripciones extraídas de las temporadas se ha utilizado una sencilla nomenclatura basada en tres parámetros:

- “T” (temporada a la que corresponde la transcripción).

- “C” (capítulo al que corresponde la transcripción, a su vez perteneciente a la temporada indicada con anterioridad).
- “1” (orden de aparición de la transcripción dentro de un mismo capítulo).

La riqueza del corpus que presentamos hace posible una multi-lectura de las situaciones comunicativas elegidas por su carácter absurdo. A lo inesperado, al sinsentido y a la relación entre lo dicho y lo sugerido implícitamente se le unen los diferentes puntos de vista desde los que podemos analizar la situación.



- Postura del protagonista frente a postura del espectador. Son muchos los monólogos en los que Homer expone su visión del mundo o de la situación que acaba de vivir. Desde defensas de causas perdidas, innecesarias o ilógicas a reflexiones en voz alta en las que se corona con atributos desorbitados. Monólogos que realmente buscan el diálogo con el espectador al exponer una interpretación chocante de lo sucedido.
- Lectura de los diálogos entre el protagonista y los otros personajes. Estas conversaciones constituyen la mayoría de las intervenciones y en ellas observamos la confrontación entre convenciones, referentes y argumentos (*topoi*) comunes y la interpretación paralela (interesada y absurda) de Homer.

El guión de la serie exige a sus espectadores la constante interpretación inferencial de la escena en su conjunto (relación protagonista–circunstancias, relación protagonista–interlocutor, relación lo esperado-lo dicho, relación contenido explícito–contenido implícito, etc.).

### 1.3 – Estructura y objetivos.

La presente investigación se estructura en dos grandes bloques que atienden al objeto de nuestro estudio y a los mecanismos detectados en él:

- Inferencia, contexto y absurdo.
- Mecanismos inferenciales de la comunicación absurda.

En el primer bloque abordaremos el tema que da título a la investigación, la comunicación absurda. Con el objetivo de comprender cómo tiene lugar el absurdo, comunicativo y situacional, analizaremos en primer lugar los procesos inferenciales y su relación con el contexto. Esta primera parte está dedicada a la revisión de los conceptos de inferencia y de contexto en relación con lo absurdo. A partir de la revisión de las relaciones inferenciales, su funcionamiento y su tipología estudiaremos los diversos procesos (lógica formal clásica, lógica formal no clásica y procesos pragmáticos) que se producen en la extracción directa e indirecta de la información. La comunicación absurda de Los Simpson en gran parte se basa en la manipulación del contexto en el que transcurre el discurso. Indagaremos en las múltiples explicaciones ofrecidas sobre “contexto” y “contextualización” y analizaremos siguiendo el camino inverso el proceso de descontextualización. A través del corpus iremos estudiando diferentes fenómenos comunicativos relacionados con el contexto como:

- La creación de nuevos contextos que sirven de referentes.
- Las situaciones en las que se hace caso omiso a los *topoi* manejados por la comunidad hablante.
- El choque contextual entre el protagonista y sus interlocutores o entre el protagonista y los espectadores.
- La descontextualización y la comunicación absurda.

Analizaremos cómo la confrontación de contextos en los que al menos uno no posee un referente refrendado por la comunidad ocasiona incomprensión, fracaso comunicativo y/o situaciones absurdas. Examinaremos el choque contextual como colisión de

contextos de dos personajes y como colisión del contexto del personaje observado con el contexto del testigo que presencia la situación. Atenderemos a varios criterios para estudiar el choque contextual como la ignorancia y la falta de veracidad, dedicaremos un apartado del capítulo al análisis de la incorrección política en el lenguaje como herramienta que genera situaciones absurdas, estudiaremos conductas egoístas, machistas, racistas, inmorales, intolerantes con la religión, incívicas, groseras, etc., y por último analizaremos la desproporción situacional y la irrelevancia informativa como características discursivas capaces de generar situaciones sin sentido. Posteriormente revisaremos las nociones de “sentido” y “significado” para explicar la idea de descontextualización absurda y poder descifrar el funcionamiento de esta con fines humorísticos.

El primer bloque dedicado a la inferencia, el contexto y el absurdo abordará de modo transversal el tema del contenido implícito. Comprender la transmisión de contenidos implícitos y su tipología en relación con el contexto nos pondrá en situación de confeccionar un cuadro sinóptico de catalogación a partir del cual separar los contenidos explícitos e implícitos del discurso. El análisis del discurso en el corpus nos otorga la oportunidad de observar cómo significados implícitos convencionales como las presuposiciones o las inferencias trópicas y los significados implícitos no convencionales como las implicaturas conversacionales y no conversacionales pueden contribuir a la confección del absurdo. Presentaremos el absurdo como un tipo de discurso apoyado en el uso incorrecto de los significados implícitos mencionados. Distinguiremos la argumentación absurda (a la que dedicaremos un capítulo específico en el segundo bloque) del esquema deductivo denominado *reductio ad absurdum*, diferenciaremos en el corpus el absurdo situacional del absurdo argumentativo, analizaremos la falta de adecuación al registro lingüístico y su vinculación con el absurdo y abordaremos el absurdo metalingüístico (originado en la invención de términos y significados, otro modo de descontextualización).

Los objetivos propuestos para el primer bloque de la investigación son los siguientes:

- Explicar la relación de los procesos de contextualización y descontextualización con los mecanismos inferenciales y fundamentar la relación entre contexto y el absurdo comunicativo.

- Comprender los modos en que tiene lugar el choque de contextos y ofrecer esquemas que den cuenta de los distintos resultados a los que se llega mediante dicha colisión argumentativa y ofrecer criterios tangibles para el reconocimiento de situaciones absurdas.
- Elaborar y revisar la taxonomía de los significados explícitos e implícitos (convencionales y no convencionales) y ofrecer un marco explicativo a partir del cual poder analizar los mecanismos que originan las situaciones absurdas en el corpus.
- Analizar el absurdo ocasionado por el uso de términos y significados inventados y por la falta de adecuación al registro lingüístico.
- Aclarar la distinción entre el razonamiento lógico *reductio ad absurdum* y la argumentación absurda, y la diferencia entre situación y argumentación absurda para abordar en el segundo bloque la argumentación absurda como un mecanismo inferencial.

El segundo bloque de la investigación se centra en el estudio de los mecanismos inferenciales de la comunicación absurda. Una vez que hayamos comprendido el origen interpretativo del absurdo contextual y la necesidad del espectador de ligar los niveles implícitos y explícitos de la comunicación para entender y disfrutar de la serie, analizaremos tres mecanismos comunicativos que han hecho posible que la serie tenga éxito a través del discurso absurdo:

- La yuxtaposición como motor semántico.
- La polifonía enunciativa como mecanismo de citación.
- Argumentación absurda.

En los primeros apartados de la introducción cuando hablábamos del protagonista mencionábamos su capacidad para construir discursos a partir de muchas voces. Estas voces son utilizadas por Homer en reflexiones absurdas que se apoyan en terceros, en apologías de causas perdidas o absurdas y en pocas ocasiones en las que lúcidamente reúne recuerdos para argumentar de forma lógica. Muchas de las intervenciones

absurdas de Homer están compuestas por oraciones yuxtapuestas, un modo económico desde el punto de vista lingüístico de reunir voces. La clave del absurdo apoyado en la yuxtaposición es la incoherencia con la que une enunciados, teniendo como resultado un discurso inconexo pero orientado hacia su causa. Por esta razón dedicaremos un capítulo al estudio de las intervenciones en las que la yuxtaposición funciona como motor semántico, como una herramienta capaz de crear nuevos sentidos sin ni siquiera enunciarlos. Estas estructuras paratácticas y adyacentes tienen la capacidad de suscitar contenidos implícitos dependientes de las asociaciones mentales que el espectador realice. Analizaremos la funcionalidad de las oraciones yuxtapuestas para formar enunciados absurdos. El papel que juega en el corpus el discurso referido y el silencio entre proposiciones yuxtapuestas es crucial para transmitir con pocas palabras mucha información. Resulta ser un tipo de construcción sintáctica ideal para transmitir información a través de ostensión e inferencia.

El segundo mecanismo que estudiaremos será la polifonía enunciativa. Los capítulos de Los Simpson están plagados de nubes de pensamiento y de diálogos con el pensamiento del protagonista que hace de interlocutor. Estos recursos utilizados en la composición gráfica y discursiva de la serie no están diseñados en principio para generar conversaciones y situaciones absurdas. Nos centraremos en el estudio de esta ficción polifónica para entender el absurdo que hay en ellas. Como ya hemos explicado antes, la incongruencia del diálogo, la descontextualización del discurso y la aparente falta de relación entre los enunciados predisponen la escena hacia el absurdo. Las intervenciones en las que el pensamiento en voz alta (*brain-talk*) conversa con el protagonista nos ofrecen la posibilidad de analizar el desdoblamiento del personaje y el sinsentido del diálogo en su conjunto. Nos interesamos por el absurdo en la interacción del personaje, no consigo mismo, sino con “el otro Homer” que escuchamos desde su cabeza. Analizaremos los dilemas y controversias que se le presentan al protagonista, las réplicas que intercambian y las conclusiones absurdas a las que llega. Las nubes de pensamiento (*thought clouds*), una ingeniosa forma de polifonía discursiva creada en el mundo de la animación, concita voces del recuerdo o de la imaginación. Resulta interesante para nuestra investigación observar discursos polifónicos tradicionales como los diferentes estilos de citación, las referencias al discurso previo (intertextuales) o prácticas teatrales como la ventriloquización que se utilizan para crear situaciones

absurdas. Estudiaremos por tanto sus estructuras, sus modos de componer la escena y los resultados (relaciones ostensivas e inferenciales) en relación con el espectador.

En tercer y último lugar dedicaremos un amplio capítulo a la argumentación absurda. Comenzaremos por definir qué es la argumentación absurda y cómo la reconocemos en el corpus. A partir del significativo muestreo de argumentación absurda de que disponemos analizaremos el humorismo causado por este mecanismo a partir de tres indicadores:

- El uso de los *topoi*.
- La estructura argumentativa y el uso de los marcadores argumentativos.
- Las falacias.

Entender el propio concepto, las estructuras argumentativas, la tipología argumental, las funciones argumentativas, la organización secuencial, las condiciones y estilos de la argumentación y los roles desempeñados por el emisor y el receptor en la argumentación nos proporcionará las herramientas suficientes para abordar el absurdo en la defensa o ataque de una postura discursiva. Homer J. Simpson logra mezclar con maestría la persuasión, la demostración, la analogía y la información. El protagonista de nuestro corpus con el objetivo de defender sus alocadas ideas afirma ofrecer información (datos objetivos) que sirve de base a una demostración o a una comparación para supuestamente describir la realidad, cuando realmente intenta persuadir a sus interlocutores. Una de las formas más frecuentes de intentar engatusar a los que le rodean es mediante el mal uso de los *topoi*. Las convenciones o garantías argumentativas utilizados por la comunidad hablante (elementos insertos en el contexto comunicativo estudiado en el primer bloque) son deformados o sustituidos por el protagonista.

A partir de la revisión de los conceptos de *topos*, ley de pasaje y preconstruidos culturales y la clasificación de los *topoi* en relación al contexto, analizaremos la carencia o el cambio de *topos* como origen del absurdo. Examinaremos la falta de coherencia entre el contenido subyacente a la argumentación y el contexto en el que es utilizado y el uso de un falso *topos*. Desde el primer momento nos resultó interesante



observar la creación de discursos paralelos a partir de distintos *topoi* en una conversación. La confusión dialógica conduce la conversación a un sinsentido que va deformándose a medida que se le añade información, dando lugar a su vez a nuevos contextos cada vez más distantes si la comunicación se dilata.

Profundizando en el discurso argumentativo estudiaremos la estructura y los marcadores utilizados en la argumentación. Al observar en el corpus que algunas situaciones comunicativas absurdas se originan por la ruptura de las expectativas generadas por ciertas estructuras discursivas, consideramos importante el estudio de los marcadores argumentativos. El incumplimiento de esas expectativas y consecuente quiebro absurdo de la conversación conduce al espectador al humorismo. Por esta razón la comprensión de los marcadores discursivos y el análisis del modo en que son utilizados serán de gran ayuda para comprender la construcción de argumentos absurdos.

En último lugar fijaremos nuestra atención en los más que habituales razonamientos falaces que hace el protagonista. Una forma eficaz de persuadir al auditorio es hacerle creer que un determinado discurso no se basa en opiniones o preferencias personales sino en razones. Matt Groening juega con esta baza y pone en boca de Homer un variado grupo de razonamientos incorrectos, las falacias. Apoyándonos en la clasificación de falacias de la profesora Bordes<sup>3</sup> analizamos la argumentación absurda basada en razonamientos falaces. El análisis lingüístico y cognitivo del contenido conversacional tendrá en cuenta fundamentalmente tres factores: los *topoi*, la naturaleza propia de cada argumento falaz y la relación de los contenidos implícitos y explícitos en la conversación. Resulta interesante observar de nuevo cómo un razonamiento, aunque sea incorrecto, es utilizado como argumento y a su vez cómo este sirve para privar de sentido a una situación comunicativa.

A continuación expondremos los objetivos planteados para el segundo bloque de la investigación:

---

<sup>3</sup> Cfr. Bordes, M. (2011). Distingue entre falacias formales, falacias informales que contravienen el criterio de claridad, falacias informales que contravienen el criterio de relevancia (*ignoratio elenchi*) y falacias informales que contravienen el criterio de suficiencia.

- Investigar la relación entre la yuxtaposición y el absurdo que aparece con la adyacencia de ideas incoherentes entre sí y mostrar la capacidad de traer a la mente ideas y situaciones comunicativas prescindiendo de conectores.
- Estudiar la polifonía como mecanismo de producción comunicativa basado en la multivocidad y analizar posteriormente cómo puede ponerse al servicio de argumentaciones absurdas.
- Analizar el uso de los *topoi* en la conversación y cómo se alcanza el absurdo mediante ellos.
- Investigar la ruptura de expectativas generadas por los marcadores discursivos que dan lugar al absurdo.
- Analizar los razonamientos incorrectos del protagonista y realizar una clasificación de los tipos de falacias utilizadas en la comunicación absurda.
- Ofrecer una clasificación de los procedimientos que produce el absurdo en el corpus tales como la invención de una costumbre, un *modus operandi* o una convención social; la invención de un criterio práctico; la falsa generalización de una percepción, opinión o punto de vista; la tergiversación o cambio de significado del léxico y la falsificación o deformación del conocimiento enciclopédico, documentos normativos, etc.

Los dos bloques que constituyen la investigación tendrán como temas principales las relaciones inferenciales y la comunicación absurda ya que el objetivo general de la tesis es la explicación del absurdo como resultado de una interpretación inferencial.

#### **1.4 – Caracterización de *Los Simpson*.**

La elección de "Los Simpson" está basada en el elenco de estereotipos recreados a partir de la familia estándar estadounidense. La unidad familiar está formada por cinco miembros (Homer, Marge, Bart, Lisa y Maggie). La trama de la serie se apoya en una simulación estereotipada y exagerada, una ficción que no tiene lugar en el mundo real y que sin embargo se apoya en características, comportamientos y roles sociales reales. El

protagonista de la serie y de nuestro corpus está casado, tiene tres hijos, es empleado no cualificado en una central nuclear y representa los vicios más comunes de la sociedad estadounidense actual de un modo hiperbólico. Homer J. Simpson representa un compendio de defectos, vicios y comportamientos reprochables llevados al extremo en situaciones posibles. Los guionistas de la serie crearon un personaje que concentra múltiples características negativas que difícilmente encontraríamos en una sola persona real. Homer es un alcohólico de insaciable apetito que lleva la gula por bandera. Un hombre calvo y obeso de mediana edad con pésima forma física que representa la alimentación basura de comida rápida y la vida sedentaria. Psicológica y emocionalmente es inestable y extremista. Conjuga el inconformismo, la indiferencia, la insensibilidad, la incultura y la mala educación con otras cualidades nada deseables como la envidia, la vaguedad, el egoísmo y la testarudez. Es un personaje vanidoso sin nada de lo que presumir, orgulloso y obcecado, fantasioso y mentiroso. Aspirante a gran consumidor a pesar de no tener recursos, crítico y exigente al simular un *statu quo* que no tiene. Un perfil de contrastes que aúna la insensibilidad a los males ajenos con la hipocondría.

El análisis de su comportamiento desvela un recital de actuaciones paradójicas. Se trata de una constante polarización de reacciones ante la situación comunicativa. Del mismo modo que enuncia una arenga a favor de un propósito solidario es capaz de montar un discurso que defienda una causa egoísta. De cara a las instituciones, autoridades y creencias Homer es el antagonista perfecto en todos los casos. Es ateo confeso en una comunidad cristiana que participa en misas dominicales y retiros espirituales. No pierde una oportunidad para hacer alarde de sus dotes oratorias en contra de cualquier autoridad. Es un personaje alborotador, revolucionario y propenso a la anarquía que disfruta poniendo a prueba la tolerancia de políticos, jefes, sacerdotes, jueces o cualquier persona que represente normas a seguir.

Encontramos un equilibrio inteligente entre ficción, posibilidad y realidad. Los defectos físicos y psicológicos del protagonista son reales, hay miles de personas con esos defectos y vicios. El modelo de familia biparental de clase media es real y los escenarios laborales y de ocio existen de hecho. Sin embargo, la ficción de la serie (y parte de su éxito) se basa en la permisividad ilimitada del entorno del protagonista. Su familia, su jefe, sus compañeros e incluso sus conciudadanos presentan niveles de tolerancia y

paciencia nada creíbles en un periodo continuado de impertinencias. Otra clave ficcional de éxito es la mencionada concentración de vicios y defectos en una sola persona. La inconsciencia que parece presentar el personaje después de una reprimenda, de un despido, de una discusión o de un linchamiento popular es un comodín que prologa el absurdo de su intervención más allá de sus palabras (interpretación implícita). El constante cambio laboral de Homer es totalmente incompatible con la conservación de su puesto en la central nuclear de Springfield. Al estar dividida la serie en capítulos asistimos a diferentes episodios de la vida del personaje, una sucesión de decisiones y cambios insostenibles por la economía de una familia dependiente de un salario de trabajador no cualificado. Entre realidad y ficción localizamos situaciones posibles, posibles con matices. Las salidas de tono del protagonista, los cambios de trabajo, los personajes estereotipados, las situaciones extraordinarias de peligro que vive la familia, las reacciones cómicas de sus interlocutores, etc, son posibles aunque altamente improbables en el número de veces que tienen lugar en la vida de los personajes.

La permanencia en cartelera durante 23 temporadas, de las cuales analizaremos 22 por no haberse traducido al español peninsular la última, enclava su éxito en mecanismos y estructuras lingüísticas determinadas que hacen posible el absurdo y el consecuente humorismo. Lo que en principio podría parecer una crítica de los estereotipos rechazables que utiliza el protagonista, ha acabado por convertirse en un medio para reforzar esas conductas reprochables, siendo al fin y al cabo el conjunto de características definitorias del personaje. La vida del protagonista transcurre en Springfield, una ciudad ficticia con nombre común en EEUU inspirada en el Springfield de Oregon y situada ficticiamente al oeste de Shelbyville, al sur de Ciudad Capital, al noreste Ogdenville y al sureste de Arroyo Ciprés. De costumbres sencillas, frecuenta la taberna de Moe y la bolera de la ciudad, Homer es aficionado a la pesca, tiene adicción al alcohol y a la comida grasienta. Se trata de un personaje desinhibido que no repara en el impacto emocional de sus palabras sobre el resto, interpreta el mundo a través de ideas rígidas (roles sociales, relaciones laborales, etc.) y ha convertido su vida en una colección de experiencias relacionadas con diferentes oficios.

1.4.1 - ¿Qué espera el espectador de Homer J. Simpson? ¿Cuál es su relación con los otros personajes?

Espera sorprenderse, queda pendiente de soluciones inesperadas y de respuestas alternativas a la lógica. Espera la equivocación, el error, la incorrección y la violación de alguna norma (de cualquier índole). Los espectadores encuentran en Homer un personaje de ficción que simula una vida posible y que hace lo que no está permitido. Esperan el descubrimiento de relaciones absurdas no pensadas por el espectador, el establecimiento de vínculos no consecuentes pero sorprendentemente válidos en situaciones determinadas y la grosería. El interés por este personaje se basa en descubrir los comportamientos absurdos que tiene y los mecanismos que utiliza en dichas situaciones. La encarnación de la inmoralidad, del racismo, de la xenofobia, del machismo, de la vaguedad, de la incoherencia, del descaro y del absurdo en su conjunto ha sido la razón por la que este inusual y exitoso personaje de ficción ilustrará nuestra investigación sobre la comunicación absurda.

Analicemos ahora la relación que guarda el protagonista con los principales personajes de la serie. Marge es su esposa, una americana de mediana edad, flexible y tolerante con su marido; cariñosa, cercana y responsable hacia sus hijos; cristiana practicante con una fuerte moral tradicional e incansable ama de casa al servicio de los miembros de su familia. Marge guarda hacia Homer una relación práctica de servidumbre; él, por su parte, le ofrece un trato general de indiferencia y desinterés con puntuales momentos de romanticismo y erotismo que más bien obedecen a las necesidades y al tiempo de nuestro protagonista. Homer no ocupa la figura paterna como icono de responsabilidad, modelo de referencia o consejero de sus hijos. Delega la educación de estos a la televisión y a su mujer a la que reprocha la educación remilgada que no obedece al mundo real que él percibe (cosmovisión a veces deformada y absurda, a veces fiel reflejo de los instintos, vicios y emociones reprochables).

Bart es el primogénito de tres hijos, un chico de diez años al que no le gusta estudiar pero que acude asiduamente a la escuela. Junto con nuestro protagonista, Bart es quizás el personaje que más trama genera en los episodios. Sus travesuras (afición a los grafitis, rebeldía hacia la autoridad escolar y familiar, burla a los estudiantes aplicados, retos propuestos y desavenencias de intereses con su hermana) son los móviles que pondrán a prueba el cariño de Marge y las medidas salomónicas de Homer.

Lisa es la segunda hija del matrimonio Simpson, tiene ocho años. Es superdotada y crítica con las injusticias e incoherencias de las ideologías, religiones y políticas del mundo. Practica el budismo, le encanta leer, es ecologista, vegetariana, anticapitalista e idealista. Tiene gran sensibilidad artística, toca el saxofón y supone el impulso cultural que detesta nuestro protagonista. Homer, a pesar de su comportamiento disparatado, pone gran interés en satisfacer los intereses de su hija y se siente muy orgulloso de su conducta aunque no comprenda ni comparta la mayoría de sus iniciativas. Son muchas las ocasiones en las que el protagonista finge interés, aunque le preocupa decepcionar a su pequeña. El contraste entre ambos (Homer y Lisa) pone en juego la vulgar *vox populi* encarnada por el padre y las inteligentes reflexiones que atienden a la moralidad, la corrección política, la cultura y la utopía en general de la hija.

Maggie es la tercera hija del matrimonio, un bebé de corta e indefinida edad que permanece desatendido en un hogar lleno de peligros para un infante de su edad. Caracterizada por el sonido de su chupete y obviada por su padre la mayoría del tiempo, protagoniza varios capítulos relacionados con el ataque al Sr. Burns (jefe de Homer y dueño de la central nuclear de Springfield). Al no hablar, ejerce el papel de observadora y juez, interviene orientando las emociones de algunos personajes y saca a relucir el lado más entrañable de personajes huraños. La relación que guardan Homer y Maggie es accidental, la hija pequeña es la motivación laboral que alivia la carga del trabajo en la central nuclear.

Otros personajes esenciales en la trama de la serie son las cuñadas y el padre del protagonista. Selma y Patty Bouvier son las hermanas mayores de Marge. Gemelas y solteras por diferentes motivos (Patty es lesbiana y Selma no tiene éxito con sus parejas), mantienen una tensa y complicada relación recíproca con Homer. Son las causantes de muchas tensiones maritales, desde el punto de vista del protagonista, aparecen en todas las ocasiones especiales y representan la voz de la sinceridad y la imprudencia.

Abraham J. Simpson es el padre de Homer. Un anciano ex marine que vive en el asilo de la ciudad con pocas visitas. Representa el abandono de la tercera edad en la sociedad occidental, fue un padre desesperanzador que educó a su hijo mediante la resignación, la lástima y las trampas, modelo que seguirá el protagonista en sus relaciones personales.

Los roles que desempeñan los miembros de la familia no solo están fijados en su comportamiento sino en su inmortalidad, ya que no envejecen con el paso de las temporadas. El reparto de personajes de la serie es muy amplio<sup>4</sup>, así que centraremos nuestra atención en aquellos que más interaccionan con el protagonista, además de su familia. Repararemos en los personajes más importantes de los escenarios habituales de la serie: la central nuclear, la taberna, el vecindario, la escuela de primaria y el badulaque.

La central nuclear de Springfield es la única oportunidad laboral que ha tenido el protagonista en toda su vida debido a su falta de cualificación, ya que ni siquiera llegó a terminar el instituto. El dueño de la central, Sr. Burns, y su secretario, Sr. Smithers, serán los personajes más recurrentes en los diálogos de este entorno. Junto a ellos, dos compañeros y amigos, Leny y Carl. El protagonista de nuestro corpus ha ocasionado múltiples accidentes en la central, odia el trabajo en general y se dedica a dormir durante su jornada laboral.

La taberna es el lugar de ocio y borrachera para Homer. Moe, el tabernero, y Barney, amigo alcohólico, serán sus consejeros en todas las discusiones domésticas o decisiones trascendentales.

Entre los vecinos de Evergreen Terrace (calle ficticia y domicilio de la familia Simpson) destacan los Flanders. Ned Flanders es sin duda el carácter antagónico del protagonista. Profundamente religioso, muy responsable y educado, diplomático y perfectamente correcto en su lenguaje, ciudadano modelo, solidario hasta el altruismo y padre ejemplar. Es objetivo de burla y de odio, representa para nuestro protagonista la fuente de agravio comparativo a ojos de su esposa.

Seymour Skinner es el director de la escuela de Springfield a la que acuden sus dos hijos mayores. Junto con la Señorita Krabappel, Skinner es el personaje de la escuela que más contacto tiene con Homer. Nuestro protagonista tendrá que afrontar los castigos y pagos por los desperfectos ocasionados por Bart y los concursos, eventos científicos y certámenes culturales en los que participa Lisa. Por último, Apu Nahasapeemapetilon es dueño del badulaque (tienda de comestibles y artículos varios),

---

<sup>4</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Personajes\\_de\\_Los\\_Simpson](http://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Personajes_de_Los_Simpson) [Link consultado: marzo 2009 – enero 2014].

amigo del protagonista y padre de octillizos. La relación del protagonista con este personaje indio es diversa, desde formar con él un equipo de bolos o un grupo de vocalistas hasta compañero de viaje en algunos capítulos.

Los múltiples contextos en los que se desarrollan las intervenciones que conforman el corpus corresponden a los escenarios en los que transcurren las aventuras disparatadas de nuestro protagonista. Como ya comentamos anteriormente, las ubicaciones de la serie son reales al igual que muchos de sus personajes de actualidad (actores, políticos, líderes religiosos, mandatarios extranjeros, etc.).

- Locales comerciales (taberna de Moe, badulaque, Krusty Burger, etc.), edificios institucionales (juzgados, ayuntamiento, cárcel, etc.), propiedades particulares (residencia Simpson, residencia Flanders, mansión Burns, etc.)
- Escenarios relacionados con oficios desempeñados por el protagonista (central nuclear).
- Países o lugares nacionales (estadounidenses) o internacionales a los que viaja la familia Simpson.
- Localizaciones interiores relacionadas con la vida de personajes secundarios.

Los diversos marcos situacionales ofrecerán al espectador un amplio juego de expectativas, roles y pautas de conductas que nuestro protagonista vulnerará y hará de ellos el caldo de cultivo perfecto para el absurdo.

#### 1.4.2 - La balanza de los Simpson: risa y crítica.

Un cuarto de siglo de emisión en antena ha cumplido ya la serie y parece seguir teniendo el mismo éxito que cuando comenzó en 1989. El guión se apoya en una mezcla singular entre risa y crítica, humor absurdo y comentarios ácidos. Al ver los Simpson llegamos a la risa mediante la observación de lo deforme, de conversaciones descontextualizadas y desordenadas, de la incorrecta aplicación de la propiedad conmutativa al lenguaje y de la exageración. El humorismo se consigue atendiendo a



características comunes de forma hiperbólica, se encuentra en la desubicación oportuna de conversaciones y se alcanza mediante la interpretación del absurdo. La otra apuesta fuerte de la serie es la crítica, una crítica gradual y desmesurada. Agresiva con cualquier elemento externo al protagonista y prácticamente inexistente como autocrítica. Mediante el aislamiento en primera escena de un comportamiento común reprochable focaliza la atención del espectador y le sugiere hacer juicios de valor. Convirtiendo los defectos y vicios de la sociedad norteamericana en el *modus operandi* del protagonista y exagerándolos, la serie expone una ficción estereotipada que normaliza el absurdo.

#### 1.4.3 - ¿Cuáles son los principales pilares del éxito de la serie?

La página oficial del Canal Fox presenta al personaje objeto de nuestro estudio del siguiente modo: “¿Puede ser mejor la vida para Homer J. Simpson? Desempeña los papeles de esposo, padre, inspector de seguridad en la planta de energía nuclear de Springfield, jugador de bolos, bebedor de cerveza, astronauta, pequeño empresario y soñador<sup>5</sup>”. Los Simpson es una serie que sin duda sorprende por su capacidad de combinar distintas características que llevan al humorismo desde situaciones difícilmente posibles.

En la misma página mencionada describen el programa como “la serie de dibujos animados y la serie de comedia con más tiempo dentro de la franja estelar en toda la historia de la televisión. Los Simpson goza de una enorme popularidad con hordas de fans alrededor del mundo. Irónico, cómico, astuto y con un guión muy bien escrito, es un show que divierte de forma inusitada a través de situaciones inverosímiles”. La inverosimilitud del programa se basa en varias características comunicativas y personales de los personajes. Al centrarse nuestra investigación en la figura de Homer J. Simpson para estudiar las relaciones inferenciales en la comunicación haremos mención a sus principales cualidades, aptitudes y conductas sociales que chocan frontalmente con lo esperable en una persona real con su perfil y estatus. “(...) los Simpson no están solos, los acompaña el particular universo de habitantes de esta ciudad fuera de lo convencional”. La no convencionalidad de este Springfield ficticio entra en contacto

---

<sup>5</sup> Cfr. <http://www.canalfox.com/es/series/los-simpson/personajes/> [Link consultado: enero 2014].

con la realidad más cotidiana desde la exageración. Entre situaciones increíbles y absurdas encontramos los patrones más frecuentes de comportamiento de la sociedad norteamericana, hecho que hace posible la constante identificación y empatización con los personajes que componen este universo.

El descaro quizás sea la característica más perceptible a simple vista del protagonista. La desvergüenza, el atrevimiento, la insolencia y falta de respeto son tónicas en el comportamiento diario de Homer. Si atendemos a las normas básicas de educación y de cortesía, al mantenimiento de las distancias psicológicas con desconocidos y con autoridades y al respeto de las costumbres y de las instituciones descubrimos que el protagonista viola constantemente todas ellas. Para asombro del espectador la continua ruptura de las normas de cortesía y de la corrección política en el intercambio comunicativo con los otros personajes conduce a situaciones absurdas que carecen de sentido al desmarcarse de lo esperado socialmente. El continuo comportamiento desvergonzado, orgulloso y muchas veces soberbio del protagonista choca frontalmente con las fórmulas de tratamiento, con los protocolos institucionales e incluso a nivel familiar con las convenciones más básicas de roles (comunicación marital y paterno-filial).

El tándem formado por el uso de justificaciones absurdas y mentiras es otro pilar del éxito del show. Homer es un hombre aparentemente simple y muchos lo calificarían como tonto. Sin embargo, la elaboración de sus intervenciones es mucho más rica de lo que pueda parecer. Sin olvidar que estudiamos una simulación basada en la hipérbole y en el absurdo, podemos reconocer razonamientos incoherentes, ilógicos y falaces. La vida de Homer es sedentaria, volcada en el alcohol y en el egoísmo. Como aficionado a los bolos, a la pesca y a cualquier actividad distinta a su trabajo en la central nuclear, Homer se ve abocado a mentir constantemente y a justificar sus errores a posteriori. Esto genera una serie de situaciones absurdas en las que el personaje crea universos paralelos, versiones incompatibles con la realidad que guardan cierta coherencia interna. Utiliza frecuentemente falacias para defender o atacar ideas en las conversaciones. Otras veces sencillamente recurre a la mentira sin ningún reparo para evitar dar su brazo a torcer.

Homer es un embudo conversacional, un personaje polifónico que aprovecha de forma interesada cualquier enunciado para reforzar su postura. A modo de crisol, el protagonista funde en su discurso voces ajenas o propias pertenecientes al recuerdo. Con gran habilidad yuxtapone intervenciones, con menos acierto que más, y forma un discurso absurdo que persigue normalmente defender propósitos egoístas e inesperados. El personaje utiliza dos innovadoras herramientas comunicativas para conectar momentos o planos de pensamiento: *brain-talk* y *thought clouds*. El personaje se desdobra con frecuencia y conversa con su propio pensamiento al que escuchamos en voz alta (*brain-talk*) como manera de hacer partícipe al espectador. La originalidad de este recurso no se basa en la distinción de la voz escuchada sino en la postura distinta que adoptan uno frente al otro. Mientras se observa en cámara la parte superior de la cabeza y el propio personaje hace alusión a su cerebro descubrimos en la conversación que su mente razona y decide por cuenta propia. El otro recurso gráfico al que recurrieron los guionistas y dibujantes para crear diálogos entre diferentes momentos en el tiempo (uno el presente y otro el recuerdo o entre recuerdos) es la nube de pensamiento (*thought cloud*). Mediante el tradicional bocadillo o globo de comic se abre una ventana al recuerdo o a la imaginación de Homer. Tanto el pensamiento en “on” como la nube de pensamiento ponen en contacto posturas encontradas, a veces irreconciliables, o avales (recordados o inventados) que vienen a apoyar la tesis defendida por el protagonista. La inverosimilitud de la escena sin sentido dejará al espectador colgado de una sonrisa de incompreensión o de asombro al haber presenciado una escena impensable en la realidad.

Parte del éxito de la serie también se debe al uso inteligente de los contextos. Los *topoi* o garantes argumentativos utilizados en las conversaciones entran en conflicto en muchas de las intervenciones del protagonista. El uso incorrecto de registros en determinadas situaciones y su falta de decoro hace que la incorrección política sea un denominador común en sus diálogos debido a no tener en cuenta el contexto comunicativo. El comportamiento disparatado y las contestaciones improvisadas del personaje lo hacen incurrir con asiduidad en reacciones desproporcionadas al contexto en el que se producen. Es llamativo que Homer no tenga en cuenta la relación que guarda con su interlocutor a la hora de interactuar con él. Este tipo de situaciones absurdas se basa en el uso de registros cercanos e informales en contextos formales,

institucionales o laborales. La independencia del personaje en sus decisiones, su afán de no cumplir compromisos o responsabilidades y el gusto de transgredir las normas de manera gratuita le ponen en situaciones comprometidas en las que la mentira es la única salida. Sin embargo, en lugar de urdir embustes coherentes teniendo en cuenta la persona que tiene delante y los conocimientos compartidos (*topoi*), ofrece respuestas incoherentes o ilógicas. Es habitual encontrar entre sus respuestas enunciados descontextualizados o privados de su sentido original al haber deformado el contexto de origen. Hablar de Homer J. Simpson es hablar de irrelevancia, de palabras fuera de contexto y de argumentación absurda. Cada vez que defiende una postura ofrece información que no apostilla, corrobora o ejemplifica su tesis. Propone enunciados inconexos a modo de argumentos que poco o nada tienen que ver con la tesis supuestamente defendida.

Disfrutar de la serie supone hacer un ejercicio de interpretación inferencial constante. Hay mucha más información subyacente de lo que parece. Ironía al servicio de la crítica social, ácido sarcasmo en contra del poder y las normas establecidas, aparente idiotez que a veces esconde lúcidos razonamientos y soluciones sorprendentes a la vez que inverosímiles a problemas planteados. Dos niveles de comunicación y la necesidad de recurrir a las convenciones, conocimientos generales y garantes argumentativos para comprender realmente las intenciones de este intrincado y divertido guión. Entre lo dicho y lo sugerido aparece un abanico de posibilidades interpretativas que pone en juego los contenidos explícitos e implícitos de la conversación.

El humor que propone Matt Groening utiliza diversos razonamientos con el fin de torcer el objetivo del protagonista: encontrar soluciones a los problemas que se le plantean o que él mismo crea. La inducción, como razonamiento que parte de observaciones particulares y alcanza una conclusión generalizada que no resiste la comprobación empírica, es utilizada por Homer apoyada solo en dos o tres casos. La costumbre de generalizar a partir de casos seleccionados (reales o ficticios) pone al protagonista en tesituras injustificables. Otras veces utiliza deducciones de manera absurda al partir de premisas incorrectas y llega a conclusiones supuestamente correctas. A veces la escena no tiene ningún sentido porque el protagonista aplica una hipótesis insostenible, teniéndola como axioma, y deduce conclusiones descabelladas.

Quizás la característica del personaje que ha llevado al estrellato a la serie es su ingenio. Queda claro a lo largo de sus 23 temporadas que la capacidad de proponer hipótesis que descifren los entresijos de los malentendidos no es una virtud que posea el protagonista. La abducción, el planteamiento de la hipótesis más plausible para resolver un problema que nace de la creatividad y de la intuición, es un razonamiento inferencial que en manos de Homer genera hipótesis inviables. Esto sucede porque contempla como hipótesis plausible situaciones que la comunidad hablante que observa la escena descartaría como irrelevantes, ilógicas o incoherentes. Es revelador descubrir, desde dentro y desde fuera del universo de la serie, que tanto los interlocutores de Homer que forman parte del reparto como los espectadores que siguen la serie infieren mediante la abducción las situaciones (o hipótesis) lógicas o esperables. Del elenco de respuestas posibles a una situación problemática escogemos la que consideramos más apta mientras que Homer elige la menos probable u otra opción que ni siquiera contempla el auditorio. La dificultad del desglose de estos mecanismos estriba en la simultaneidad con la que ocurren.

#### 1.4.4 - Crítica aparente y mecanismos de refuerzo en Los Simpson.

Cualquier seguidor de Los Simpson diría sin duda que la serie es crítica, que se trata de un guión lleno de guiños a la sociedad norteamericana. Efectivamente, estamos ante un conjunto de personajes que refleja de forma exagerada las miserias, los vicios y los defectos de los estadounidenses. Sin embargo, al preguntarnos por la naturaleza y el objetivo de esa crítica descubrimos que a diferencia de la denuncia social, el humor absurdo no consigue eliminar ni reducir el objeto de la crítica. Homer refuerza mediante el humor absurdo las conductas reprochables que en principio podrían pensarse como dianas de la crítica.

La serie utiliza escenarios, situaciones y diálogos absurdos como mecanismos para romper públicamente con las normas de cortesía y convenciones protocolarias. Un comportamiento desvergonzado sin reservas que descubre al espectador el mundo sin reparos de Homer, un universo impensable en realidad. La seriedad de la que parte el

receptor, los *topoi* y los referentes de experiencia que utiliza el espectador sirven de contrapunto en el descubrimiento de la comedia.

Homer J. Simpson sirve de escaparate a los vicios y tentaciones más habituales. Los vicios, aunque perjudiciales, son deseables, producen placer y dominan una parcela importante de la conducta humana. El alcoholismo, el tabaquismo, la adicción a las drogas, la ludopatía, el consumo de prostitución u otros vicios similares, así como la tentativa de infidelidad son comportamientos que requieren de cierto nivel de desinhibición. La parodización del diálogo interno del personaje pone de relieve el dilema moral entre lo deseado y lo debido, escenas en las que el deber tiene un débil empuje contra el deseo que termina venciendo (razonable o irrazonablemente).

El show de Los Simpson utiliza los defectos del protagonista como “ganchos de audiencia”, un recurso para aumentar el *share* de sus emisiones. Los defectos no dejan de ser características negativas y comunes del público que potencialmente podría seguir la serie. Homer, a pesar de concentrar una gran e increíble cantidad de defectos, sirve de espejo a la sociedad occidental y por esta razón logra conectar con su público: identificación parcial entre el personaje y la sociedad. Si nos preguntamos cómo consigue empatizar con tantas personas basta con entender que cada persona conectará con una o varias cualidades negativas de Homer.

¿Es Homer una persona de éxito o un fracasado? A ratos (respuesta cómica y paradójica como la propia serie). Conductas condenables como el machismo, el racismo, el clasismo o la xenofobia se muestran a través del protagonista como medios que refuerzan el éxito y la integración social. Haciéndose eco de conductas cotidianas como la burla exacerbada de grupos cerrados a otros grupos (hombres *vs.* mujeres, equipo local *vs.* equipo visitante, conciudadano *vs.* extranjero, etc.) consigue hacerse o mantener un hueco entre minorías selectas. Podríamos decir que “la apariencia lo es todo en el mundo de Homer”, al igual que en la de miles de personas. El interés del protagonista en proyectar una imagen exitosa y holgada para no sentir el agravio comparativo con las personas que le rodean, le hace mentir, rechazar a sus seres queridos en determinados momentos e incluso negar sus propias convicciones. Todo en pos de ser aceptado. El carácter complaciente e interesado del personaje nos permite

explorar la hipocresía social a través de situaciones absurdas que llegan a ser insostenibles llegados a un punto de la conversación.

La conciliación de los intereses individuales y los colectivos (de la familia, de la empresa, de la ciudad) no supone problema alguno para el personaje. El egoísmo con que actúa el protagonista le permite satisfacer cualquier meta individual que esté a su alcance o al de su familia. Encontramos de nuevo la aparente crítica que termina reforzando contravalores como el egoísmo que hace posible la consecución de metas sin consecuencias negativas en la mayoría de los casos para el personaje. La impunidad de sus errores sitúa la situación comunicativa en un universo ficticio que premia de algún modo el incivismo, la intolerancia, la arrogancia y cualquier conducta negativa para la sociedad.

### **1.5 – Propuestas e interés:**

Presentando esta investigación como el primer paso hacia futuros estudios relacionados con el absurdo, somos conscientes del uso actual del sinsentido en la publicidad, en la mercadotecnia, en producciones cómicas de todo tipo y en críticas inteligentes. Parece que corren buenos tiempos para el absurdo. El humor de chiste es una realidad trasnochada, que según muchos tiene los días contados. El monólogo basado en argumentaciones absurdas que ponen de relieve problemas actuales es la nueva forma de llegar a un público cada vez más informado y exigente. Hacer patente lo obvio tiene menos tirón que orientar al espectador mediante relatos absurdos hacia el descubrimiento de unas ideas que cree desvelar por sí mismo (contenidos implícitos).

Quizás al creer que el absurdo es irracional estábamos perdiendo la oportunidad de transmitir de otro modo. La comunicación absurda surge como una nueva fórmula discursiva basada en el simulacro de engaños, en la emulación del sinsentido, en la presentación de la confusión y el malentendido como estructura argumentativa. Reír es celebrar algo con alegría y el absurdo utilizado con fines humorísticos es capaz de desvelar dimensiones de lo cotidiano a las que no accederíamos con una sonrisa. El absurdo pretende relativizar la realidad tomándose la licencia de transgredir las normas morales sin haber pedido permiso a sus interlocutores. ¿Por qué estudiar el absurdo?

Porque nos ofrece nuevos modelos comunicativos basados en la contradicción, en la incorrección y en la mentira apoyados en la alternancia entre lo explícito y lo implícito.

La comunicación absurda no necesita reservas, no tiene la necesidad de excusarse al ser desvergonzada e ilógica. Por esta razón se presenta como un modo idóneo de romper convencionalismos. Aunque la argumentación absurda no es lo mismo que la reducción al absurdo que se utiliza en razonamientos formales, la comunicación absurda termina por mostrar como absurda una situación habitual. Del mismo modo sería importante tener en cuenta, como ya explicamos antes, los efectos del absurdo en relación a determinados temas. La crítica que origina la comunicación absurda no consigue eliminar el objeto criticado sino al contrario, ya que al parodizar una situación puede terminar reforzándose.

Probablemente ha llegado el momento de plantearse el absurdo como una herramienta argumentativa, como un proceso capaz de hacer reflexionar e incluso hacer cambiar de opinión. En nuestro corpus hemos estudiado que el absurdo puede ser utilizado como mecanismo de refuerzo para ideas o estereotipos, como táctica evasiva, como sutil método de indiferencia o como pancarta y crítica social. Contemplamos la posibilidad de aplicar los resultados extraídos a la pedagogía (el absurdo como instrumento didáctico y herramienta empática), a la psicología emocional (como mecanismo relativizador de las experiencias y de las emociones desprendidas de estas), a las relaciones sociales (como elemento dinamizador y aglutinante de un grupo mediante el humor absurdo), etc.



## 2 – Bloque I: “Inferencia, contexto y absurdo”.

### 2.1 – La comunicación absurda.

La comunicación es un complejo proceso de intercambio de información en el que se distinguen distintos niveles (contenidos) informativos: contenidos explícitos y contenidos implícitos. Nos interesamos en primera instancia por la distinción entre lo dicho y lo sugerido porque más allá de la transmisión de señales mediante un código común al emisor y al receptor existe un elenco de factores que intervienen en la comunicación. Tendemos a pensar que todo discurso efectivo tiene sentido, es decir, debe ser interpretable para garantizar la transmisión de la información. Sin embargo, esto parece no ser así y por este motivo nos interesamos por la comunicación absurda como modelo comunicativo, no solo viable sino alternativo e incluso preferible en determinadas circunstancias.

Hablamos de comunicación absurda, pero ¿siempre se ha entendido el concepto “absurdo” del mismo modo? Comenzaremos analizando las diversas acepciones y usos que ha tenido el término a lo largo de la historia con el objetivo de explicar con propiedad a qué nos referimos con “comunicación absurda” en nuestra investigación.

El término absurdo (del lat. *absurdus*) es un adjetivo, también usado como sustantivo, que hace mención a lo contrario u opuesto a la razón, a lo carente de sentido, a lo extravagante, a lo irregular, chocante o contradictorio<sup>1</sup>. Lo absurdo está relacionado con lo irracional (falta de discurrimiento), con lo arbitrario (dependencia de la voluntad no gobernada por la razón, sino por el apetito o capricho) y con lo disparatado (acción fuera de razón y regla). La palabra absurdo originariamente refería una disfunción auditiva, pero pronto fue adquiriendo significados cercanos al disparate, a lo desagradable, a lo inútil y a lo inepto. En 1490 Alfonso de Palencia ya describía lo absurdo en su *Universal vocabulario de latín en romance* como una cosa indigna, aborrecible. Entendido como contrasentido, lo absurdo señala la interpretación contraria al sentido natural de las palabras o expresiones, un modo de polarizar la realidad y actuar a partir de las circunstancias de manera ilógica.

*“Lo absurdo de una cosa no prueba nada contra su existencia,*

---

<sup>1</sup> Cfr. absurdo. <http://lema.rae.es/drae/?val=absurdo> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de lengua española [en línea]. <<http://www.rae.es>>.

*es, más bien, condición de ella” (F. Nietzsche).*

El comportamiento absurdo puede interpretarse como indicio de estupidez, de necesidad o de falta de inteligencia. El sentido normativo del término indica la ausencia de pensamiento y procedimiento común tal como lo haría la generalidad de las personas. La simulación de lo absurdo ha sido un mecanismo humorístico habitual desde los comienzos del teatro, siendo el necio un personaje arquetípico en la literatura en general y posteriormente en las producciones cinematográficas. Tal es la relevancia de lo absurdo, en clave de humor, que se ha mantenido a lo largo de los siglos adoptando diversos formatos, entre los cuales actualmente prolifera el monólogo absurdo.

Desde un punto de vista formal el tema de lo absurdo no ha sido estudiado, pero sí que se desarrollaron mecanismos lógicos apoyados en la contradicción. En lógica clásica la regla de cálculo *reductio ad absurdum* formula una hipótesis para llegar a una contradicción a partir de ella; luego mediante la aplicación de reglas lógicas cancela dicha hipótesis, infiriendo su negación. La contradicción a pesar de ser uno de los mecanismos generadores del absurdo, no es una noción pragmática sino lógica, por lo que se encarga de estudiar la incorrección del procedimiento racional en una demostración, no la falta de sentido.

“La corrección es la presencia de una adecuada disposición o forma lógica de modo que del antecedente se siga el consecuente” Beuchot (2004: 72).

Se habla de incorrección a partir del esquema de implicación material en el que únicamente es falsa cuando el antecedente es verdadero y el consecuente es falso.

“La incorrección es la ausencia de esta recta disposición, de modo que del antecedente se sigue el consecuente solo en apariencia” Beuchot (2004: 73).

En argumentación la corrección no depende de la materia o contenido de las proposiciones sino de la forma lógica que adopte. Para hablar de verdad en lógica debemos dar por supuesta la corrección o consecuencia formal. La *reductio ad absurdum* es uno de los modos característicos de argumentación en filosofía y consiste en refutar una tesis deduciendo de ella una implicación absurda. El *argumentum ad absurdum* es un esquema lógico de inferencia utilizado para mostrar formalmente la validez de una proposición categórica. En cambio, la argumentación absurda es el

alegato de razones sin sentido a favor o en contra de una idea. El primero atiende a la corrección, la segunda se basa en la falta de sentido.

El género dramático y la filosofía han sido los campos que más han cultivado el absurdo, un amplio abanico semántico del término que abarca desde la vertiente humorística a la postura radical ante el sinsentido de la existencia. Guillén (2005) afirmaba en su estudio sobre literatura comparada que toda situación que maneje el absurdo tiene que contar con un trasfondo o contexto creíble (verosímil o realista), con un elemento irruptor y ajeno en ese contexto y la aceptación, minimización o falta de asombro de los personajes que intervienen en dicha situación. Existen circunstancias que funcionan como procesos generadores de disonancia a partir de la rotura de expectativas en relación a lo normal. A pesar de no ser el término *normal* un concepto recomendable para ninguna situación por faltar a la corrección ético-política, la normalidad entendida como noción estadística mayoritaria actúa como punto de referencia entre lo absurdo y la expectativa normativa que se tiene de una situación.

Pellettieri (2002: 312-315) al estudiar el teatro del absurdo distingue entre un polo no simbolista (expresión de lo improbable y de lo inefable, construcción de otra realidad completamente autónoma y autorreferencial) y un segundo polo simbolista (conceptualización encubierta e intencionada, presentación de una imagen suficientemente dinámica y distante del espectador). Teniendo en cuenta los dos polos semánticos y las aportaciones de Pavis (1983: 4), Cirlot (1953: 33) y Dubatti (1986: 115-123) propone una clasificación del absurdo en torno a tres grupos: (a) absurdo sistemático o normativo, dividido en sistemático nihilista (teatro de Ionesco) y sistemático como principio estructural (teatro de Beckett); (b) absurdo de amenaza (teatro de Pinter) y (c) absurdo satírico. Quizás la obra más representativa del absurdo literario sea el ensayo filosófico de Camus *El mito de Sísifo*. No en vano, el absurdismo filosófico desde Kierkegaard hasta Sartre presentó angustias, dudas y confusiones existenciales.

El término *absurdo* ha sido utilizado como objetivo refutador de demostraciones, como concepto filosófico que muestra la desesperación, como espejo público y acerico crítico en el teatro y como productor de situaciones cómicas. Todas sus acepciones se apoyan en la falta de sentido, unas veces entendido como incorrección, otras veces como origen de la resiliencia o como detonante humorístico. Sin embargo para comprender la

verdadera naturaleza de lo absurdo en el discurso deberíamos reparar en los parámetros que dotan de sentido a un mensaje. El absurdo es un fenómeno cognitivo de contraste que surge de la interacción entre la información temática (tema, información conocida) y la información remática, con la que contrasta. Igual que sucede en el proceso de aprehensión cognitiva, la información novedosa se une de forma sintética a los conocimientos previos. Si contemplamos lo absurdo como el resultado relacional entre los conocimientos que tenemos y una información (situación) nueva, debemos reparar en la idea de expectativa. Tener una expectativa significa considerar la posibilidad razonable de que algo suceda. Cuando nos comunicamos, al formar parte de una comunidad lingüística y contar con una biografía que avala la idea de “habitualidad”, lo hacemos desde un conjunto de expectativas que sirven de referente frente a lo absurdo. Estas referencias pueden estar basadas en experiencias o en ideas potencialmente imaginadas.

En el plano explícito del significado manejamos el contenido semántico de cualquier tipo de signo, condicionado por el sistema y por el contexto. Sin embargo gran parte del espectro del sentido otorgado por los hablantes a la proposición se sitúa en el plano implícito. Bucear en el contenido implícito de una proposición significa abarcar toda la información que transmite el enunciado más allá de su contenido proposicional. Distinguimos entre contenido implícito conversacional (derivado directamente del significado de las palabras) y no conversacional (generado de la ruptura de una máxima con intención de producir un proceso inferencial). Dentro del primer grupo, significados implícitos conversacionales, diferenciamos las presuposiciones y las inferencias trópicas<sup>2</sup>. En el segundo grupo distinguimos las implicaturas conversacionales (generalizadas y anómalas) y las implicaturas no conversacionales (el sobreentendido). El sentido por tanto está vinculado a) a las asociaciones frecuentes entre una expresión y su contexto (como sucede en las implicaturas conversacionales generalizadas), b) a la intervención de un principio conversacional dependiente de un contexto específico de emisión (como ocurre en las implicaturas conversacionales particularizadas), c) a la relación entre el conocimiento enciclopédico específico que se tenga del mundo de los interlocutores (como en el caso del sobreentendido), d) al contenido implícito convencional anclado directamente al enunciado (ejemplo de las presuposiciones), e) al

---

<sup>2</sup> Cfr. Beaver (1997), Ducrot (1977), Gallardo (1995), García (1998), Garner (1971), Gazdar (1979), Karttunen y Peters (1979), Kerbrat-Orecchioni (1986), Salguero (2000), Schwarz (1977), Sentis (2001) y Stalnaker (1974).

empleo de las palabras en sentido distinto del que propiamente les corresponde (como las implicaciones trópicas de las que hablaba Kerbrat-Orecchioni (1986)) y f) al significado literal o explícito del enunciado.

Lo absurdo puede producirse a partir de patrones de expectativas. Algunas películas de animación para todos los públicos juegan con lo absurdo, creándolo a partir de la inversión o deformación de los roles literarios estereotipados. Lo absurdo tiene como componente “lo desconocido” en algunos casos, lo que no es frecuente, lo no concebido con anterioridad. Los autores de cómics de superhéroes crearon una estirpe de seres con poderes sobrehumanos y sin embargo no nos parecen absurdos hoy, bien porque al satisfacer deseos colectivos a partir de su cumplimiento en la ficción se les otorga sentido o bien porque aceptamos una serie de parámetros tolerables dentro la fantasía (expectativa ficcional).

Decimos que algo es imaginable si se puede imaginar, si se puede representar idealmente, inventarlo o crearlo en la imaginación. Podríamos abordar el tema del absurdo desde el referente en la ficción<sup>3</sup> y revisar la Teoría de la Percepción en autores como Iser (1975), Stierle (1975) o Jauss (1974) para comprender mejor la complementariedad y los borrosos límites entre la historia real y la ficción. *Grosso modo* podrían definirse parámetros que dibujasen límites máximos de normalidad que sirvieran de frontera hacia lo absurdo. La ficción debe apoyarse en lo real, debe haber un mínimo de realidad (una cuestión propia de la ontología) sobre el cual la imaginación teje nuevas situaciones e incluso universos que continúan siendo sostenibles bajo la idea de sentido.

La ruptura de la relación complementaria entre lo ficticio y lo real es un requisito sin el cual no se accede al ámbito de lo absurdo. La anulación total de la referencialidad de cualquier acto comunicativo o situación supondría la insostenibilidad del sentido de éstos, a menos que mediante el discurso continuo se implementase la información necesaria para ser comprendido. La información conocida (tema) de que dispone un individuo junto con su capacidad creativa constituye el ideario que utilizará para comprender y por tanto dotar de sentido a una situación o a una proposición. Si atendemos a la leyes físicas, reglas estables del mundo, podemos apreciar lo absurdo a partir del incumplimiento de estas. Por ejemplo, fenómenos cósmicos extraordinarios

---

<sup>3</sup> Cfr. Gallardo (1990).

como un eclipse han sido considerados absurdos hasta que la astronomía dio una explicación científica de ellos. Lluvia hacia arriba, flotabilidad en el aire o levitación de sólidos así como cualquier fenómeno que transgreda el comportamiento habitual de los elementos que nos rodean. La magia precisamente juega con ilusiones que simulan situaciones absurdas e imposibles de comprender para la razón. La superstición y las conjeturas que a lo largo de la historia han conformado el poso de ignorancia popular se convirtieron en absurdos ininteligibles. Si estos fenómenos, que contemplamos como extraordinarios, se produjeran con asiduidad, dejarían de ser absurdos y se convertirían en sucesos normales<sup>4</sup>.

Por tanto, algo es absurdo cuando no tiene sentido, cuando no significa nada para mí o para el grupo (comunidad hablante), cuando no soy capaz de comprender el contenido del mensaje en los contextos en que lo planteo y cuando no contemplo la posibilidad de que el significado de la proposición tenga una correlación en la realidad o en la imaginación. Así, cuando utilizamos el término sentido parece que estamos usándolo en calidad de propiedad o característica de una proposición, cuando en realidad se trata de una relación establecida por el sujeto entre el significado de la proposición y el contexto discursivo en el que se produce. En su lugar deberíamos utilizar la expresión “dotación de sentido” para referirnos al proceso de conexión entre la proposición y su significado, o lo que sería lo mismo, el hallazgo del sentido del mensaje. Utilizaremos en nuestra investigación la expresión “sentido comunicativo” para referirnos al hecho de que un discurso sea interpretable y comprendido por el o los receptores, con el objetivo de acotar la polisemia del término sentido<sup>5</sup> al modo particular de entender algo o el juicio que se hace de ello (no referido a cada una de las acepciones que tiene una palabra, sino como expresión referida a cada una de las interpretaciones que se puede admitir de una situación comunicativa).

### **2.1.1 – Situación y/o argumentación absurdas.**

Desde un punto de vista lingüístico el absurdo se presenta como el resultado de un discurso sin sentido, de enunciados ininteligibles. ¿Tiene sentido tiene preguntarnos por

---

<sup>4</sup> Entendemos por “normal” aquella situación o discurso que es refrendado por el grupo o por la comunidad hablante como lo corriente, lo usual, lo lógicamente esperable, lo acostumbrado y lo ordinario.

<sup>5</sup> Cfr. sentido. <http://lema.rae.es/drae/?val=sentido> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de lengua española [en línea]. < <http://www.rae.es> >.

el absurdo en el plano lingüístico? Sí lo tiene, pero debemos atender al nivel supraoracional del lenguaje. Nuestro interés por la conversación y por el análisis de un *corpus* en su mayoría dialogado proviene de la observación de la defensa o el ataque (absurdos) de una postura concreta. El absurdo es la abstracción (y la sustantivación) de una cualidad, de la carencia de sentido. El sentido del lenguaje es una propiedad solo observable desde una posición dialógica. Reparemos en esta idea un instante. A pesar de constituirse el lenguaje desde unidades mínimas significativas como el monema, el absurdo aparece en la conversación (entre al menos dos interlocutores) o en el ejercicio mental contrastivo de imaginar la reacción del otro ante un enunciado determinado inserto en una situación concreta.

Cuando hablamos de argumentación absurda nos referimos al ofrecimiento de argumentos sin sentido (a favor o en contra de una idea), es decir, a la utilización de razones que apoyan o rebaten una idea de manera disparatada. Ya hemos visto que el tándem absurdo-sentido establece una conexión relativa a los interlocutores que intervienen en la conversación. La dotación de sentido a un enunciado puede venir de la correcta contextualización de este, del conocimiento de datos supuestos por el emisor que a otros interlocutores se les escapa o sencillamente ser imposible al carecer de sentido alguno en cualquier marco interpretativo. La argumentación absurda se apoya en la deconstrucción del sentido del discurso, un desglose de los contenidos explícitos transmitidos en el mensaje y del elenco de contenidos implícitos manejado por los interlocutores (*topoi*<sup>6</sup>, conocimientos y experiencias previas, etc.). Analizaremos estos y otros mecanismos que originan el absurdo en los siguientes capítulos de la investigación.

El éxito comunicativo del absurdo apoya sus cimientos en el desmontaje intelectual de situaciones carentes de sentido. El desglose de la realidad permite mostrar el disparate de lo cotidiano en clave humorística de diversa índole, desde la más evidente contradicción hasta la aparente corrección que esconde falsedad (uso de falacias). Quizás lo más significativo de la argumentación absurda es su objetivo: querer convencer de una postura mediante el sinsentido. Después de analizar los mecanismos que intervienen en la argumentación absurda se nos antojan importantes similitudes con

---

<sup>6</sup> Garante argumentativo utilizado en una conversación para reforzar una postura discursiva mediante el apoyo de la comunidad hablante. Cumple una función primordial en la relación entre situación y argumentación. Un *topos* es una creencia característica de un grupo social, un premarco argumentativo sobre el que se apoya la cosmovisión de ese conjunto de personas.

la psicología inversa, que el propio protagonista intenta utilizar. La exitosa manipulación del contexto comunicativo que lleva a cabo el protagonista de nuestro *corpus* se basa en la tergiversación de la realidad mediante una óptica diferente que a ojos de los demás resulta incoherente y chocante. Sin embargo, en lugar de ofrecer críticas directas que hagan mella en el asunto criticable, con frecuencia se apoyan o se exponen con asombrosa positividad para aumentar la dura realidad subyacente mediante la ironía al público.

*“El mundo es un absurdo animado que rueda en el vacío para asombro de sus habitantes”* (Gustavo A. Bécquer).

Lo absurdo (la ininterpretabilidad, el sinsentido) es una cualidad aplicable al discurso (enunciativo, argumentativo, etc.) o las circunstancias o situación en las que se produce la emisión. Al hablar de situación nos referimos al conjunto de factores o circunstancias que afectan a alguien o algo en un determinado momento<sup>7</sup>, un cúmulo de elementos que en su mayoría son independientes e incontrolables por los interlocutores. Una situación absurda es aquella que carece de sentido para la persona que la vive. La composición de la situación comunicativa no se rige por uno o varios patrones cognitivos fijos, sino que depende de los criterios atencionales del emisor, del marco comunicativo inserto en la situación, de los *topoi* intervinientes en la dotación de sentido, etc. Alcanzar el sentido comunicativo de una situación significa ser capaz de establecer las relaciones oportunas que doten de coherencia a las circunstancias que rodean al acto comunicativo y que las hagan comprensibles e integrables.

En la composición de una situación coherente, en un guión por ejemplo, se tienen en cuenta las posibles relaciones que el receptor va a establecer entre los elementos dispuestos en ella. Indicadores como la frecuencia o la posibilidad de aparición en la realidad son significativos en el diseño de una situación ficticia. Si analizamos textos elaborados y no situaciones reales e improvisadas debemos advertir el ejercicio de simulación que lleva a cabo el autor. Los escenarios en los que desarrolla la acción (y los actos comunicativos) pueden ser realistas o fantásticos. Al hablar de escenarios realistas nos referimos a situaciones verosímiles, creíbles, sean reales o no. Los escenarios fantásticos, por su parte, son aquellos que exceden de algún modo los límites de la credibilidad, introduciendo cualquier elemento discordante en lo esperable.

---

<sup>7</sup> Cfr. situación. <http://lema.rae.es/drae/?val=situaci%C3%B3n> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de lengua española [en línea]. < <http://www.rae.es> >.



TV: Hombre Abeja: Un beso es un beso // (se besa con un burro) ¡Ay / ay / ay / ay / un burro amoroso!

Homer: No te hagas ideas raras / ¿eh? (refiriéndose al cerdo que tiene sentado en el sofá junto a él. Ríe y se tira al suelo)

Cerdo: Oigg

Homer: *Quizás deberíamos besarnos y acabar con esta tensión*

[LM 21:09 – 21:23]

En el ejemplo anterior el guionista de la serie que estudiamos (*Los Simpson*) construye una escena cómica basada en el absurdo situacional y conversacional. El protagonista, un varón de mediana edad y padre de familia, está sentado en el sofá viendo la televisión con un cerdo a su lado. El sinsentido de no compartir la programación con su esposa, con sus hijos o con sus amigos y escoger de mascota un cerdo ya parece extravagante, mucho más sentarlo en el sofá y atribuirle entendimiento complejo. La acción se inicia al ver en la televisión a un humorista vestido de abeja besar a un burro. El humorismo absurdo de este ejemplo se basa en la situación embarazosa que experimenta el protagonista al establecer una analogía entre el programa que ve en televisión y su vida. El espectador observa la relación “burro es a cerdo, lo que Hombre Abeja es a Homer” y comprende rápidamente el apuro que el protagonista siente ante la posibilidad de un beso inminente. La situación absurda sobreviene más allá de cualquier acto argumentativo (explícito o implícito), es un constructo complejo que fuerza al receptor a buscar una interpretación viable que resuelva el sinsentido.

La incoherencia propia del absurdo a veces es fruto de la propia incomprensión de un acto, de no saber explicar por qué se hace algo como podemos ver en el siguiente ejemplo. A lo largo de nuestra investigación profundizaremos en la cuestión de las expectativas que un discurso puede originar y cómo el mismo discurso puede romperlas al no continuar con el patrón esperado para ese mensaje. Un caso significativo es el hecho de responder a una pregunta con una respuesta ilógica (contradictoria) que conduce al absurdo y por lo tanto a la incomprensión humorística. En el caso que mostramos a continuación se le pregunta al protagonista qué está haciendo y este responde diciendo que arriesga su vida para salvar a personas a las que odia por razones que no acaba de entender. La decisión de arriesgar la vida, sabiendo que puede morir,

lleva aparejada consigo al menos una razón de peso por la que correr ese riesgo. Sin embargo, el protagonista de nuestro *corpus* deja descolocado al auditorio diciendo que no sabe siquiera por qué lo hace, por personas a las que odia. Es relevante prestar atención a la inteligente construcción de la antítesis. Se arriesga la vida por amor, no por odio. Este es el conocimiento compartido o la regla de paso que legitimaría la argumentación. Sin embargo, el marco cognitivo básico de la comunicación se subvierte, llegando de este modo al absurdo. Se arriesga la vida al estar convencido de una idea que te lleva a esa decisión, no por no entender un impulso. Parte de la personalidad de Homer constituye el filón absurdo que la serie explota a partir de su impulsividad, su irracionalidad y sus razonamientos hiperbólicos y deformes.

Abraham Simpson: Homer / ¿qué córcholis haces ahora?

Homer: *Arriesgar mi vida para salvar a personas a las que odio por razones que no acabo de entender* // Te dejo

[LM 1:07:53 – 1:08:03]

La situación absurda forma parte del contexto sin sentido en el que se inserta el acto comunicativo, mientras que la argumentación absurda es el intento de convicción mediante argumentos para probar o negar algo. La conversación puede estar situada en una situación completamente normal (coherente y verosímil) y uno o más interlocutores pueden argüir de forma irracional y disparatada. Realmente si decidimos hablar de situaciones absurdas (en la vida real) deberíamos aclarar que se trata de situaciones incomprendidas por las personas que la experimentan. El absurdo puede aparecer en la argumentación, en la situación, en las conclusiones de un razonamiento e incluso en la composición mental que uno de los interlocutores hace del mensaje que recibe. Sin embargo la argumentación y la situación guardan una relación no siempre unidireccional en la conversación. La situación puede influir en la argumentación y viceversa, la argumentación puede influir en la percepción de la situación. Los acontecimientos (marco situacional) entre los que se enmarca produce la argumentación pueden ser decisivos a la hora de ubicar el punto de partida de esta. De igual modo la argumentación absurda conduce la conversación y puede transformar la situación en un marco interpretativo sin sentido, de modo que la percepción de la situación se encuentra mediada por el contenido discursivo, ya que este tiene la capacidad de ubicar o

desubicar a los interlocutores en relación con el sentido habitual o esperable de un contexto.

### 2.1.2 – La adecuación al registro lingüístico y el absurdo.

El absurdo puede manifestarse a través de diversos mecanismos, utilizar distintas estructuras y situarse tanto en el discurso como en la situación. Precisamente por esta razón es interesante analizar la adecuación del registro a la situación comunicativa en que se produce. Habitualmente distinguimos dos tipos de registros: el registro coloquial y el registro formal, dos variedades lingüísticas entendidas como un *continuum* que deben ser concebidas como un hecho global (los cambios situacionales afectarán al conjunto de variables y al conjunto de las variedades), escalar (modalidad será más o menos coloquial/formal) y jerárquico (la situación y los registros que esta favorece determinan el grado de variedad sociolectal y dialectal). Nos referimos a un eje en el que una visión estática traicionaría a la realidad, necesitándose por esto una visión contextualizada y dinámica. Briz (2011: 131) y el grupo Val.Es.Co. al analizar los registros coloquial y formal establecen los siguientes rasgos significativos:

<b>Rasgos coloquializadores.</b>	<b>Rasgos de formalidad.</b>
<i>Mayor relación social o funcional de igualdad</i> entre los interlocutores: acercamiento social o de los papeles comunicativos en un momento dado.	<i>Menor relación social o funcional de igualdad</i> entre los interlocutores: acercamiento social o de los papeles comunicativos en un momento dado.
<i>Mayor relación vivencial de proximidad</i> entre estos: saberes, experiencias y contextos compartidos.	<i>Menor relación vivencial de proximidad</i> entre estos: saberes, experiencias y contextos compartidos.
<i>Marco interaccional familiar mayor:</i> relación de cotidianidad de los participantes con el marco espacial en el que se sitúa la interacción.	<i>Marco interaccional familiar menor:</i> relación de cotidianidad de los participantes con el marco espacial en el que se sitúa la interacción.
<i>Mayor cotidianidad temática</i> de la interacción: temas de la vida cotidiana, no	<i>Menor cotidianidad temática</i> de la interacción: temas de la vida cotidiana, no

especializados.	especializados.
<i>Mayor planificación sobre la marcha.</i>	<i>Menor planificación sobre la marcha.</i>
<i>Fin interpersonal más destacado:</i> comunicativo socializador.	<i>Fin interpersonal menos destacado:</i> comunicativo socializador.
<i>Tono más informal.</i>	<i>Tono menos informal.</i>
<i>Menor control de lo producido.</i>	<i>Mayor control de lo producido.</i>
<i>Tratamiento familiar, cercano.</i>	<i>Tratamiento distante.</i>
<i>Menos cuidado en la estructuración sintáctica.</i>	<i>Más cuidado en la estructuración sintáctica.</i>

Al hablar de adecuación del registro a la situación nos referimos a la mayor o menor pertinencia del registro utilizado con el interlocutor dependiendo de la relación que se guarde con este (estatus, relaciones laborales, relaciones familiares, edad, etc.), del lugar y del momento en el que se produzca el acto de habla. En la actualidad muchos investigadores analizan la cortesía y la descortesía (fórmulas protocolarias de tratamiento, idoneidad del registro utilizado, etc.) como fenómenos reveladores de las relaciones interpersonales. En nuestro caso nos interesamos por la inadecuación del registro como causante del absurdo en la conversación.

El registro lingüístico es el modo de expresión adoptado en función de las circunstancias. Cuando iniciamos una conversación debemos tener en cuenta las relaciones existentes entre la otra persona y nosotros, el lugar en el que tiene lugar la conversación y el momento elegido para transmitir o intercambiar ideas. Este proceso dinámico no se apoya en estructuras rígidas y requiere de experiencia ya que deberemos considerar en poco tiempo los factores citados anteriormente y estar al tanto, durante la conversación, de los cambios que pudieran producirse (cambios de ánimo, oportunidad o inoportunidad del siguiente enunciado, advertencias implícitas en las palabras del interlocutor, etc.). La inadecuación del registro puede generar situaciones absurdas ocasionadas a partir de:

- Una fractura protocolaria.
- El incumplimiento de las expectativas sociales y discursivas que demuestran afecto, respeto, subordinación, etc.

- El hecho de hacer caso omiso a la información paraverbal presentada como advertencia (gestos, miradas o golpes que intentan avisar de que la conversación puede ser sensible).

Marge: Odio llegar tarde

Homer: Pues yo odio llegar // ¿Por qué no puedo venerar a Dios a mi manera y rezar solo cuando vaya a palmar?

Marge: ¡Homer / te va a oír la gente que está dentro!

Homer: Tranquila / esos meapilas de pacotilla están demasiado enfrascados hablando con su Dios de pacotilla // (entran en la iglesia en total silencio) (3s) ¿Qué tal? La paz sea contigo // Alabado sea el niño José

[LM 04:04 – 04:34]

Analicemos la comicidad del absurdo al servicio de herramientas de cohesión social como la hipocresía protocolaria. En el ejemplo que acabamos de leer el protagonista llega discutiendo con su esposa a la iglesia por no querer asistir a misa. La insistencia de Marge hace que Homer asista a la ceremonia, aunque sea sin querer. Sin embargo, deja translucir sus verdaderos pensamientos en voz alta: “*¿Por qué no puedo venerar a Dios a mi manera y rezar solo cuando vaya a palmar? [...] esos meapilas de pacotilla están demasiado enfrascados hablando con su Dios de pacotilla*”. La rectificación social (hipócrita) muestra el absurdo de asumir costumbres, credos, etc, para mantener el equilibrio de las normas de convivencia (marco cognitivo) de la comunidad hablante. En el ejemplo que nos ocupa podemos observar cómo las ideas de una comunidad hablante (*topoi*), en este caso una creencia, fuerzan al protagonista a dar marcha atrás aun cuando su ignorancia (“*alabado sea el niño José*”, en lugar de Jesús) lo delata. El uso de un registro coloquial que alcanza la vulgaridad (“*meapilas de pacotilla*”) a la hora de calificar a los creyentes que están rezando en la iglesia (escenario institucional y ritualista que requiere un registro formal y comedido por respeto al dogma de esa religión) choca frontalmente con el esperado en dicha situación.

En otras ocasiones la elección errónea del registro va acompañada de los riesgos propios de la improvisación (respuestas inoportunas o sin conexión que no responden a una pregunta anteriormente formulada, vacilación en momentos que se requiere seguridad,

etc.) como observamos en el siguiente ejemplo. Cuando el jefe de la central nuclear pregunta al protagonista por buenas ideas para el futuro (esperando iniciativas que aumenten el rendimiento o la rentabilidad de la empresa), este responde que la máquina de chocolatina no debería ser tan quisquillosa. El registro utilizado obedece a una mayor relación de igualdad (no pertinente en una entrevista de trabajo entre superior y subordinado) y a una propuesta de temática familiar con mayor relación vivencial que la requerida que no se adecua a las expectativas laborales.

Jefe alemán de la central: Ha sido inspector de seguridad estos dos últimos años / ¿qué iniciativas ha encabezado durante este periodo?

Homer: Mmmmm / ¿todas?

Jefe alemán de la central: /// Entiendo // Entonces también tendrá buenas ideas para el futuro / ¿verdad?

Homer: Desde lueeeego (1s↓).

Jefe alemán de la central 2: (6s) ¿por / ejemplo?

Homer: Bueno / la máquina de las chocolatinas no debería ser tan quisquillosa con los billetes gastados / porque / hay empleados que / son muy golosos

Jefe alemán de la central: Le comprendemos Homer / nosotros venimos del país de la chocolata.

[T3C11-2]

La inadecuación del registro y del contenido en relación al momento, no solo con el escenario, también da lugar a situaciones absurdas. Los actos institucionales, las celebraciones religiosas, las situaciones relacionadas con la muerte, los actos políticos, etc., conforman una serie de eventos en los que el uso de un registro coloquial (o vulgar en el caso de nuestro protagonista) descuadra la interpretación de su comunicación al considerarse por el resto de los interlocutores (y por los espectadores) como una intervención fuera de lugar y sin sentido. La siguiente intervención ocurre en el escenario de un supuesto crimen, un lugar y un momento crítico que socialmente requiere de mesura en las palabras y prudencia en los actos. Aquellos que estén familiarizados con la serie sabrán que Ned Flanders es el vecino de nuestro protagonista, un individuo respetuoso, muy religioso (cristiano), que ama a su esposa y que nunca le haría daño. El absurdo vinculado a la mala elección del registro lo

detectamos al argumentar que no entiende por qué la ha matado con la “*pinta de zorrita*” que tenía. Aquí observamos en la misma expresión cómo se utiliza el aspecto de la mujer de Flanders como argumento para no matarla, un rasgo a favor que la salvaría, en lugar de escandalizarse por la muerte de una persona (fuera como fuese). Por una parte, la ofensa que Marge reprocha con una mirada, por otra el deseo oculto que el protagonista siente por la mujer del vecino que utiliza como argumento en contra de su muerte. La escena absurda se cierra con la voluntad de querer cambiar rápidamente de tema al percatarse de su error, no dándole importancia a la intervención ofensiva que acaba de hacer.

Bart: ¡Oíd! Ned Flanders ha matado a su mujer

Homer: ¿Por qué? *Con esa pinta de zorrita* – ep / (Marge lo mira mal) Digo / ¿qué ponen hoy en la tele?

[T6C1-1]

### 2.1.3 - El absurdo metalingüístico: términos y significados inventados.

El léxico juega un papel fundamental en la construcción del sentido discursivo. Las palabras son segmentos del discurso unificados habitualmente por el acento, el significado y pausas potenciales inicial y final<sup>8</sup>. Son unidades semánticas con las que construimos las oraciones que constituyen el discurso. La interpretación de una palabra depende de su significado y del sentido que adquiera en el contexto en que ha sido insertada en el mensaje. El absurdo puede originarse a través de la invención de un nuevo concepto (neologismo no reconocido por la comunidad hablante) o mediante la definición sin sentido de términos ya existentes.

¿Qué ocurre cuándo nos inventamos la definición de un término conocido por nuestros interlocutores? Esencialmente, creamos una confusión que impide la interpretación del concepto utilizado al chocar el significado aceptado (contenido semántico de la palabra según la registramos en el diccionario) y el nuevo significado. La invención de un nuevo término o la redefinición de una palabra ya existente no originan

---

<sup>8</sup> Cfr. palabra. <http://lema.rae.es/drae/?val=palabra> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de lengua española [en línea]. < <http://www.rae.es> >.

obligatoriamente la pérdida del sentido en la oración. Esto sucede cuando la palabra inventada o la nueva definición no guardan una cercanía aceptable con el uso correcto. Los límites de la aceptabilidad de la innovación o la deformación de un término son relativos a la capacidad del receptor a la hora de encontrar el vínculo entre lo inventado y lo aceptado por la comunidad hablante.

Como hemos comentado anteriormente, el absurdo puede conducir al humor siempre y cuando no anule la posibilidad de establecer una relación entre lo dicho y lo sugerido (mediante un juego de palabras, a través de una interpretación oblicua del mensaje, etc.). Los elementos no lingüísticos que intervienen en la formación de estos conceptos pueden ser la ingeniosa combinación entre ignorancia e imaginación, la necesidad imperiosa de ofrecer una respuesta a una pregunta directa, la confusión entre términos parónimos o sencillamente la recepción de imágenes surgidas de la sociedad.

Veamos algunos ejemplos en los que el absurdo se construye a partir de variaciones que afectan a los niveles semántico y metalingüístico. En el primer caso el protagonista utiliza un término y una definición que no se corresponden.

Homer: ¡Escuchadme todos! / lo que pasó ayer sirvió para abrirme los ojos // Tenemos que intentar ser una familia mejor // Desde hoy se acabó atiborrarnos cada uno por su lado mientras vemos la televisión // Desde hoy vamos a cenar en el comedor como hacen las familias normales

Lisa: ¿Ya estás contento?

Homer: Sí §

Lisa: § Pues que empiece la zampa (toda la familia come apresuradamente)

Homer: NOOO // Primero hay que bendecir la mesa

Bart: De acuerdo // Ras cataplán / gracias por el pan ↑ §

Homer: § ¡Nooo! Perdónalos señor

// Cerrad el pico y bajad la cabeza // Gracias señor por estos dones calentados al microondas de los que no somos merecedores // A veces / nuestros hijos son tan hostiles (1s↓) y perdona la expresión / son tan salvajes (2s↓) ¿Los visteis ayer en el picnic? // Pues claro tú estás en todas partes ↓ / señor // Eres *omnívoro* // ¿¿Por qué me has hecho cargar con esta familia?!

[T1C4 -2]



El protagonista al referirse a Dios lo califica como omnívoro. La palabra “*omnívoro*” es un adjetivo especificativo que indica que un animal se alimenta cualquier sustancia orgánica. Es absurdo utilizar “*omnívoro*” para referirse a la capacidad de estar en todas partes y alcanzar todo el conocimiento (¿Los viste ayer en el picnic? Pues claro tú estás en todas partes), ya que los adjetivos correctos serían ubicuo y omnisciente, respectivamente. Si el espectador quisiera interpretar literalmente el mensaje no podría ya que el adjetivo “*omnívoro*” no guarda relación alguna con el contexto en el que se ha utilizado. Se trata de un término culto que no todo el público conoce y que Homer, evidentemente, usa mal. Otras veces se alcanza el absurdo, como ocurre en los dos ejemplos siguientes, definiéndose un concepto mediante diversos medios.

Bart: ¿Qué es la menopausia?

Homer: Hijo / *la menopausia es cuando a la cigüeña que trae a los niños le pega un tiro un cazador borracho*

[T16C12 -1]

Homer: (leyendo) Nuestro diccionario sin inhibiciones nos define *el DIU como el muelle interno del amor* (ríe a carcajadas) // no lo cojo

[T4C3-4]

En el primer ejemplo el protagonista ofrece a los espectadores una lectura metafórica y fabulista del proceso biológico, lo que descuadra al interlocutor y al espectador provocándole la risa. Este modo de explicar el climaterio femenino hace mención a la explicación infantil de la cigüeña portadora de bebés y a su muerte a manos de un cazador que no sabe lo que hace porque está bajo los efectos del alcohol. El motivo que conducía a los padres de antaño a utilizar explicaciones fabulistas como que la cigüeña trae a los recién nacidos no era otro que conservar la inocencia de la infancia (carente de violencia y sexo). No tiene sentido infantilizar la explicación de un término para adaptarlo al mundo de un niño de diez años y terminar la oración refiriéndose a una conducta temeraria causada por la borrachera.

En el segundo caso, el absurdo se construye a partir de un ingenioso eufemismo que el protagonista no comprende, pero que paradójicamente le hace reír. Define el dispositivo intrauterino que impide la concepción<sup>9</sup> como “*el muelle interno del amor*”. La definición es chistosa ya que lo define como un “muelle” que hace rebotar las posibilidades de concepción, “interno” al estar instalado en cuello uterino y “del amor” por referirse al acto sexual como resultado de una relación amorosa. Sin embargo, el absurdo en este caso no se ocasiona por el término redefinido sino por el sinsentido de reír sin que le haya hecho gracia (ya que admitimos que la risa en este caso sería la expresión lógica de haberlo entendido).

En el siguiente ejemplo el protagonista no define ningún término pero sí que atribuye una taxonomía biológica incorrecta, es corregido por su hija y aun así le devuelve una burla atenuada apostillando su postura y negando la contraria. Es absurdo corregir a alguien que lleva la razón (quedando en evidencia), pero más absurdo es compadecerse de quien osa corregirte (correctamente) creyendo que no lleva la razón. Este caso pone en juego cuatro palabras organizadas por espécimen y taxonomía del siguiente modo: elefante – paquidermo, gato – felino. El protagonista en la primera intervención afirma “*y todo se lo debo a este valeroso felino*” refiriéndose a un elefante que tienen por mascota. Su hija le aclara que un elefante no es un felino, que los felinos son los gatos. El protagonista en su segunda intervención hace una interpretación disparatada del comentario (entendiendo la asociación de palabras referidas anteriormente de manera incorrecta para defender su afirmación) y le corrige como si su hija no supiera diferenciar un gato de un elefante.

Homer: ¡Estoy vivo / estoy vivo! *Y todo se lo debo a este valeroso felino*

Lisa: Papá / felino es un gato

Homer: Elefante / cariño / elefante

[T5C17-3]

Por último analizaremos el uso de términos inventados *ad hoc* que son utilizados en una argumentación insostenible. Si utilizamos un término inventado con la intención de

<sup>9</sup> Cfr. diu. lema.rae.es/drae/?val=diu REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de lengua española [en línea]. <  
<http://www.rae.es>>.

argumentar a favor de una idea disparatada estamos potenciando el sinsentido al intentar reforzar nuestra posición mediante un término que no acepta la comunidad hablante. Veamos dos ejemplos:

Bart: Anímate Homer

Homer: No puedo ↓

Bart: ¡Vale!

Marge: ¿Y si haces como si el sofá es un bar? // Pasarás las noches con nosotros / ¿eh?

Homer: Pasaré por alto esa impertinente pregunta

Lisa: Mira el lado positivo: / ¿sabías que los chinos emplean la misma palabra para decir “crisis” que para decir “oportunidad”?

Homer: ¡Siiiií! *Crisistunidad* // ¡Pues claro! He estado perdiendo el tiempo en ese antro durante muchos años // Ya sé / ahora mismo voy a buscar otro bar y me voy a emborrachar como no me he emborrachado en mi vida ↑

[T6C11-1]

En este primer caso, el protagonista utiliza el término “*crisistunidad*”, una idea sugerida por su hija para que viera la parte positiva de una crisis como la oportunidad de un cambio para mejor. A partir de esta idea crea un acrónimo (vocablo formado por la unión de elementos de dos o más palabras, constituido por el principio de la primera y el final de la última) al que otorga una carga semántica bastante alejada de la idea original propuesta por su hija al entender la “*crisistunidad*”. La interpretación que el espectador (y la comunidad hablante, interpretación considerada “normal”) hace de “¿sabías que los chinos emplean la misma palabra para decir “crisis” que para decir “oportunidad”?” es que Homer tiene la posibilidad de dejar de acudir al bar y disfrutar en casa de su familia. Sin embargo, el protagonista infiere de la sugerencia de su hija la oportunidad de cambiar de bar y emborracharse como no lo habría hecho nunca, razonamiento sin sentido que aporta la comicidad a la escena. El absurdo se alcanza al producirse una inferencia distinta a la esperada al no compartir el mismo contexto.

“*Telemendicidad*” es la palabra con la que termina la siguiente intervención, un concepto inventado por el protagonista a partir del prefijo *tele-* (elemento compositivo

que significa “a distancia”<sup>10</sup>) y el sustantivo mendicidad (estado y situación de mendigo<sup>11</sup>). Analizando la intervención observamos que la esposa del protagonista intenta explicarle a este que molestar a todos los vecinos del pueblo llamándoles con un contestador automático es un acto de mendicidad (innecesario y fraudulento). La única respuesta, concluyente a ojos del protagonista, es “tele mendicidad” haciendo referencia implícita al mayor caché o clase de estafa al hacerse a través de un medio telemático y no cara a cara. La deformación semántica del concepto inventado genera una argumentación breve pero con gran carga implícita. Este caso es un buen ejemplo para diferenciar comunicación absurda y humor sin absurdo. El término “telemendicidad”, aunque es inventado, no está en desacuerdo con la comunidad hablante ni es incongruente con el resto de la conversación, dando lugar a una situación humorística con sentido.

Marge: ¿Un marcador automático? ¿Es legal? ¡A ver si van a detenerte!

Homer: ¡Qué va!

Marge: Y no estafes a nuestros vecinos

Homer: (3s) Te mostraré cómo funciona // Este marcador tiene programados todos los teléfonos del pueblo / los marca automáticamente uno a uno y reproduce el mensaje / ¡escucha!

Sr. Burns: ¿Sí / dígame?

Mensaje automático: Saludos amigo / ¿desea ser tan feliz como yo? Pues ahora tiene la oportunidad de hacerlo / aprovéchela y envíe un dólar a “Hombre feliz” / calle Evergreen Terrace 742 Springfield / Dese prisa / la felicidad eterna está solo a un dólar de distancia

Sr. Burns: Mmmm (1s↓) un dólar a cambio de la felicidad eterna // soy más feliz con el dólar

Homer: (ríe) Ahora nos sentamos junto al buzón y a esperar el dinero

Marge: Pero tendrás que molestar a miles de personas y al final para unos míseros dólares // Eso se llama mendicidad

Homer: ¡*Tele / mendicidad!*

[T8C7-1]

<sup>10</sup> Cfr. tele. lema.rae.es/drae/?val=tele REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de lengua española [en línea]. <<http://www.rae.es>>.

<sup>11</sup> Cfr. mendicidad. lema.rae.es/drae/?val=mendicidad REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de lengua española [en línea]. <<http://www.rae.es>>.

### 2.1.4 – Otras causas del absurdo situacional y conversacional.

El atractivo del absurdo reside en la transformación de escena, en la privación provisional del sentido (a nivel explícito) y la capacidad de generar situaciones ostensivas que inviten al receptor a reinterpretar el mensaje. Hasta ahora hemos analizado la distinción entre situación y argumentación absurdas, la importancia de la inadecuación del registro lingüístico en relación al absurdo y el rol que desempeñan los términos y los significados inventados en el discurso absurdo. A continuación estudiaremos cinco causas que originan el absurdo conversacional o situacional y que tienen cierto potencial humorístico: monólogos paralelos, desconexión de supuesto objetivo conversacional, no coincidencia del referente, irrelevancia absoluta del discurso y errores de enunciación.

- Monólogos paralelos. Existen intercambios lingüísticos entre dos personas que realmente no conforman un diálogo ya que una conversación es la plática entre dos o más personas que alternativamente manifiestan sus ideas o afectos. El llamado “diálogo de besugo” consiste en dos o más personas que hablan en paralelo sin escucharse mutuamente, sin comprender efectivamente ni responder a las ideas presentadas por su interlocutor. En estos casos no podemos hablar de comunicación interactiva sino más bien de monólogos que los hablantes (no interlocutores) expenden a su auditorio sin necesidad de respuesta. La alternancia de discursos sin que sean escuchados por la otra persona está basada en la indiferencia y falta de interés por las palabras ajenas. Cuando esto sucede y uno de los hablantes pretende tener una conversación real (intercambio efectivo de información) experimenta el encuentro con lo absurdo. Lo normal sería que las dos personas que intervienen hablaran estableciendo un diálogo, pero en este caso uno de ellos no entra en la conversación y continúa con su monólogo. No encontramos en estas situaciones un par adyacente al no haber un tópico común, no hay relación entre las dos intervenciones ni coherencia por tanto.

Marge: Homer / debes animar a Lisa para el concurso de ciencias

Homer: (mientras prepara las tortitas para el desayuno) Sí / mejor con chocolate y con nata

[T4C16-1]

En el siguiente ejemplo la incoherencia se apodera del intercambio comunicativo debido a la falta de interpretación de las palabras del otro. Nos encontramos ante una situación absurda en la que el protagonista buscando el apoyo y la confianza de su esposa hace caso omiso a las respuestas de esta, contestándole como si hubiera obtenido lo que perseguía. Las intervenciones del protagonista pudieran tener sentido en otra situación comunicativa concreta pero insertas en este contexto carecen de él, tanto para su interlocutor como para el espectador / lector que se acerca al discurso.

Homer: Oh Marge / nunca me había sentido tan solo / no hay nadie que me crea ↓ // em / ¡ahora es cuando tú tienes que decir “yo te creo Homer” §  
Marge: § *Yo no te creo Homer*  
Homer: ¡Oh / qué bueno Marge / creyéndome me haces tan feliz!  
Marge: ¡No me escuchas / solo oyes lo que quieres oír!  
Homer: Gracias / me encantaría una tortilla francesa ahora

[T8C10-2]

Homer: (pinta en su mano izquierda “939”) Odio el nuevo prefijo / uno ya tiene bastantes cosas en la cabeza (lee en su mano derecha “Lenny = Blanco / Carl = Negro”)  
Lenny: ¿Seguro?  
Homer: ¿No añoras el prefijo 636? ¿Em / Carl?  
Carl: No tengo claro cuál es mejor // El seis es más próximo al tres con lo que resulta más cómodo pero el nueve tiene menos que ver con Satanás y es una ventaja en el mundo en el que vivimos  
Homer: ¡Lo que realmente me mata es que ni siquiera nos han avisado!  
Carl: ¿Cómo que no? Hicieron una campaña publicitaria en la tele y luego en la radio  
Lenny: Lanzaron folletos desde el transbordador espacial y pasamos dos semanas en el campamento del prefijo  
Homer: *Ni siquiera nos han avisado* ↓

[T12C2 -2]

En la anterior situación absurda el protagonista no asume como aviso municipal de cambio del prefijo telefónico la difusión de campañas publicitarias por televisión y

radio, el lanzamiento de folletos desde el transbordador espacial y la estancia en un campamento explicativo. Frente a la postura de sus interlocutores, que entienden como válidos los esfuerzos de concienciación sobre el cambio de prefijo por parte del ayuntamiento, insiste en la falta de advertencia sobre el cambio. Haciendo un ejercicio interpretativo podemos sobreentender (para devolver el sentido a la última intervención) que no utiliza con el mismo sentido la expresión “*ni siquiera nos han avisado*” que sus interlocutores, quizás entendiéndola como una llamada telefónica o una visita particular.

- Desconexión del supuesto objetivo conversacional. Ninguna conversación carece de intención, el lenguaje no es gratuito y cuando hablamos siempre lo hacemos con una serie de premisas acordadas de manera tácita. Se espera que los interlocutores de una conversación cooperen en el intercambio informativo y que avancen hacia objetivos conversacionales (finalidad e intencionalidad discursiva del o de los hablantes). Hablamos de “puntos absurdos” en una conversación cuando se llega a la falta de correlación entre el contenido semántico del intercambio y el supuesto objetivo al que se pretendía llegar. Expresiones coloquiales como “no viene al caso” reflejan el hallazgo de lo absurdo a partir de la desconexión conversacional, un diálogo sin rumbo en el que la divagación se apodera del hilo discursivo.

Ned Flanders: Oiga / verá Simpson / tengo unas pastillas que acabarían con las malas hierbas de su jardín en menos de uuuuun periquete

Homer: Malas hierbas /¿dónde hay *malas hierbas* aquí? ↑ // A ver (1s↓)

Ned Flanders: Ahí / ahí y / y mire / mire ese corrillo de ahí

Homer: Las malas hierbas no son malas / lo que pasa es que les pierde su nombre // A todos nos encantarían si se llamaran / e / e hierbas / simpáticas

[T2C6-1]

En el caso anterior el protagonista desvía la conversación iniciada por su vecino al señalarle unas hierbas crecidas en lugar inapropiado con el objetivo de rechazar su ayuda y despreciarlo. Para ello desacredita el uso de la expresión “*mala hierba*” desautomatizando su significado y dándole un nuevo sentido.

En el siguiente ejemplo somos testigos de un razonamiento deductivo que termina convirtiéndose en una divagación tangente al tema principal de la conversación. El hijo del protagonista se siente muy angustiado al haber regalado los dos perros que tenía (Lady, un perro adiestrado, y el Pequeño Ayudante de Santa Claus, su perro de siempre). Por este motivo comienza a llorar y Homer argumenta del siguiente modo: *“porque llores no va a volver / a no ser que tus lágrimas huelan a comida de perro // Así que puedes quedarte ahí llorando y comiendo latas y latas de comida de perro hasta que tus lágrimas huelan a comida de perro y lo hagan volver o puedes salir a la calle y buscarlo de verdad”*. El razonamiento deductivo que utiliza parte de una hipótesis absurda: “tu perro volverá al oler tus lágrimas si estas huelen a comida de perro”. A continuación refuerza la hipótesis proponiendo el supuesto modo de que eso ocurra: “Así que puedes quedarte ahí llorando y comiendo latas y latas de comida de perro hasta que tus lágrimas huelan a comida de perro y lo hagan volver”. El espectador queda estupefacto al descubrir el disparate que el padre propone al hijo como solución, sabiendo que el olor de un alimento no se transfiere a las lágrimas del que lo ingiere. Por último, por si no fuera suficientemente absurda la escena, propone como alternativa, por si no funciona la primera propuesta, ir a buscarlo de verdad por la calle.

Homer: ¿Lady?

Bart: Papá / Lady no va a venir / acabo de regalarlo

Marge: ¿Y por qué Bart / si estabas encantado con él?

Bart: No creo que fuera el perro ideal para mí / será mucho más feliz siendo perro policía

Homer: Espero que sepa tener el morro cerrado (tono enfadado)

Marge: Bueno / si crees que es mejor así iremos a la perrera a reclamar al Pequeño Ayudante de Santa Claus

Bart: Veraaas / no puede seer / no está en una perrera / también lo regalé y no puedo saber dónde está

Homer: ¡¿QUE HAS REGALADO LOS DOS PERROS?! Y sabiendo lo que opino yo de los regalos

Bart: Lo siento / sé que lo hice mal / metí la pata y (llorando) ahora me he quedado sin ningún perro

Homer: Niño / hijo / ¿vas a llorar? Te compraremos otro peerro



Bart: ¡Yo no quiero otro perro / yo quiero al Pequeño Ayudante!

Homer: *Pero porque llores no va a volver / a no ser que tus lágrimas huelan a comida de perro // Así que puedes quedarte ahí llorando y comiendo latas y latas de comida de perro hasta que tus lágrimas huelan a comida de perro y lo hagan volver o puedes salir a la calle y buscarlo de verdad*

[T8C20-1]

- No coincidencia del referente. El humor se nutre principalmente de los malentendidos, ya citados con anterioridad en el trabajo, situaciones en las que no se lleva a cabo la comprensión de la situación o del contenido proposicional desde el mismo contexto, con los mismos conocimientos sobre lo acontecido o interpretado desde otro punto de vista (posible pero no igual que el original). El referente es el ser u objeto de la realidad extralingüística a los que remite el signo. En situaciones reales y de manera espontánea o simulado en guiones de series tintadas de humor tienen lugar intercambios comunicativos en los que un personaje se incorpora a una conversación previa y se produce una coincidencia léxica (usa palabras de la conversación anterior en la que no participaba) que es interpretada por analogía sin que coincida el referente de ambas. Otros casos son conversaciones en las que los interlocutores parecen compartir un hilo conductor del diálogo sin que realmente ocurra, bien por motivos de ignorancia, por falta de comprensión o por cualquier otro factor que no permita compartir la misma idea.

Homer: (leyendo) Lisa se niega a jugar a balón prisionero porque está triste // A mí no me parece triste / no veo lágrimas en sus ojos

Lisa: No es ese tipo de *tristeza* / perdona papá / tú no lo comprenderías ↓

Homer: Oh / claro que sí princesa / *yo también tengo sentimientos // También a mí a veces me duele el estómago o me vuelvo loco / ¿por qué no te sientas en las rodillas de papaíto y se lo cuentas todo?*

[T1C6-1]

El referente es el ser u objeto de la realidad extralingüística a los que remite el signo. En el ejemplo que acabamos de ver los interlocutores atribuyen referentes diferentes a la palabra triste. El protagonista confunde estar afligido, apesadumbrado o melancólico (que no requiere *a fortiori* el llanto) con el llanto causado por un dolor físico. En segundo lugar y tras la aclaración de su hija una bajo el mismo contexto los sentimientos, el dolor físico y el desequilibrio emocional o psicológico. Por último, cuando el protagonista pide a su interlocutor que se lo cuente “todo” sigue refiriéndose a las causas antes citadas, no a la búsqueda de la preocupación.

Lisa: Leo algunos consejos para el viaje / beba solo agua embotellada / no suba a taxis sin licencia y *no olvide que allí es invierno cuando aquí es verano*

Homer: Espera / espera / espera / o sea ¿Que en agosto hace frío?

Lisa: Exacto

Homer: ¿Y en febrero / hace calor?

Lisa: Mmmjjj (asiente)

Homer: ¡Es el mundo al revés entonces! Los chorizos persiguen a la poli / los gatos tienen perritos (1s↓)

Lisa: No papá ↓ / solo afecta al clima

Homer: ¿Y la nieve cae hacia arriba?

Lisa: Ayyyy / sí

Homer: IIIUUUUUUUUUUUU

[T13C15 -1]

En este ejemplo la extracción de una supuesta consecuencia lógica a partir de la información recibida de su interlocutor lleva al protagonista a extrapolar ideas disparatadas. Las inferencias inadecuadas que extrae el protagonista aluden a un contexto ficticio (solo existen para el hablante y por tanto no son compartidas). A partir de la oración “*no olvide que allí es invierno cuando aquí es verano*” deduce adecuadamente que en agosto hace frío y que en verano hace calor, hasta ahí correcto. Sin embargo, aplica de forma ilógica y generalizada su razonamiento hasta el momento válido y contrastado. El referente de la advertencia “*no olvide que allí es invierno cuando aquí es verano*” es el cambio estacional y por tanto no es aplicable a las relaciones entre la autoridad y los ladrones o al apareo entre razas animales diferentes.

El momento estrella de la intervención llega con la corrección “no papá ↓ / solo afecta al clima”, cuando aprovecha la falta de propiedad en el uso del sustantivo clima (queriéndose referir su interlocutor al cambio estacional por la diferente latitud geográfica) y aplicar de nuevo la inversión a la dirección de las nevadas.

- Irrelevancia absoluta. Sperber y Wilson (1986: 158) plantearon la conocida Teoría de Relevancia haciéndose eco de las aportaciones griceanas y sus máximas. “Todo acto de comunicación ostensiva comunica la presunción de su propia relevancia óptima”. Entendiendo la comunicación desde el modelo ostensivo-inferencial que proponían estos autores debemos entender la relevancia no como una categoría sino como una propiedad que surge entre el enunciado y el contexto. E. Montolío (1988) aclaraba que “la teoría de la Relevancia no constituye una disciplina dentro de la pragmática lingüística, sino que se presenta como una teoría sobre el funcionamiento de la comunicación humana”, un “procedimiento de ahorro” que debe cumplir con unos mínimos (cantidad, cualidad, manera y, especialmente, relevancia). La completa carencia de pertinencia genera mensajes absurdos e irresolubles desde el punto de vista cognitivo. A veces la irrelevancia de la respuesta se debe a la mala comprensión de la situación, del mensaje recibido previamente o a la extracción de conclusiones impertinentes.

Homer: (encerrado en la Torre de Londres acusado de atropellar a la reina) Oh Marge / ¡cuánto lo siento! ↓ // Debí escuchar lo que fuera que me estuvieras diciendo

Marge: Yo también tengo parte de culpa / te he regañado tanto durante este viaje que ya no sabías en qué regañina centrarte

Homer: Bueno Marge / si muero aquí quiero que recuerdes algo // *¡no compres cintas de video en Inglaterra / no funcionarán en nuestro reproductor!* (llora abrazado a los barrotes)

[T15C4 -1]

La pertinencia del enunciado “*¡no compres cintas de video en Inglaterra / no funcionarán en nuestro reproductor!*” es nula y resulta totalmente irrelevante en el contexto en que se produce. El espectador infiere el disparate de la escena a partir de la ruptura de expectativas y la sorpresa humorística que produce el llanto del protagonista.

Un llanto ambiguo al no quedar claro si llora por la condena o por la incompatibilidad de los formatos de video.

- Errores de enunciación. El absurdo también puede generarse a partir de un error de construcción del enunciado y de la interpretación de este. Sabemos que desordenar una oración no tiene obligatoriamente que hacer desaparecer su sentido, pero también es cierto que hacer una selección aleatoria de elementos discursivos de nuestro interlocutor puede dar como resultado un enunciado absurdo. La mezcla de palabras (que naturalmente enuncian ideas) obedece generalmente a un criterio interesado que refleja preferencias del emisor. Comúnmente solemos decir que “se oye lo que se quiere oír”. Veamos un ejemplo de comunicación absurda ocasionado por un error de enunciación.

(Los médicos descubren gracias a una radiografía que Homer tiene un lápiz de colorear instalado en el cerebro desde que era niño cuando jugaba a introducirselos por la nariz)

Doctor: Señor Simpson / puede que sea responsable de su inteligencia subnormal

Homer: ¡Eh / vengo a que me droguen / electrocuten y sonden / no a que me insulten!

Doctora: Si se le extirpa el lápiz se podría producir un incremento de su capacidad mental aunque también matarlo

Homer: Mmmm (1s↓) ¿incrementar mi capacidad de matar? // ¡Vamos a ello!

[T12C9 -2]

En el ejemplo, el protagonista de nuestro *corpus* conversa con dos doctores en la consulta médica. Tras descubrir los doctores gracias a una radiografía que tiene un lápiz instalado en el cerebro, le advierten que la extracción de dicho lápiz podría incrementar su capacidad mental (si sale bien la operación) o matarlo (si sale mal). Cuando a un paciente se le informa de los riesgos de una operación suele reflexionar sobre ellos y preguntar al médico, si no ha entendido algo. Sin embargo, Homer conjuga parte de las dos posibilidades expuestas construyendo un enunciado erróneo (“¿incrementar mi capacidad de matar?”) que utiliza como conclusión y argumento a favor de la operación (“¡Vamos a ello!”). El resultado comunicativo de este error enunciativo es la deformación total del sentido de la advertencia recibida.

Los ejemplos que presentamos son susceptibles de ser clasificados bajo uno o varios indicadores de los expuestos, ya que lo absurdo supone la dislocación del sentido habitual a partir de múltiples mecanismos.

### **2.1.5 – El sentido del absurdo y la arquitectura del humor.**

Desde el comienzo de nuestro análisis de la comunicación absurda hemos contrapuesto los términos “sentido” y “absurdo”. El absurdo es por definición aquello que no tiene sentido, es lo ininterpretable. Sin embargo, ayudándonos de un juego de palabras podemos decir que el absurdo comunicativo concede nuevos sentidos al discurso, ya que obliga al receptor (que tiene voluntad y desea comprender el mensaje que ha recibido) a buscar nuevas interpretaciones. El absurdo permite decir cosas que en serio no podríamos y ofrece un nuevo formato de comunicación basada en la contradicción (ya que está basado en la incoherencia y en la incomprensión). Para esclarecer este asunto repararemos en primer lugar en la doble estructura discursiva que definió Lázaro Carreter (1980: 149-171). Distinguía entre “lo literal” (lenguaje empleado en comunicaciones que deben ser descifradas en sus propios términos, y que así deben conservarse) y “lo no literal”, el sentido extraído directamente a partir del significado de las palabras utilizadas en el discurso y el sentido (implícito, siguiendo nuestra investigación) oculto más allá de lo literal. Nuestro interés por las relaciones inferenciales y especialmente por la abducción se apoya en la necesidad de manejar dos tipos de contenidos, implícito y explícito. “Una de las condiciones básicas del humor, señalada por los autores que se han ocupado de este fenómeno expresivo, es que en todo mensaje humorístico existe un doble o múltiple plano de significación”, Aladro (2002: 318).

El humor es la jovialidad, la agudeza, el genio, la índole, la condición<sup>12</sup>, la cualidad consistente en descubrir o mostrar mediante lo que se dice, se escribe, se dibuja, etc., lo que hay de cómico o ridículo en las cosas o en las personas con o sin malevolencia<sup>13</sup>. Dicen los cómicos de todo el mundo, especialmente los británicos, que solo el intento de definir el humor ya lo deforma hasta destruirlo. No obstante, con la intención de arrojar luz sobre el fenómeno humorístico, que distinguimos del “humorismo” como

---

<sup>12</sup> Cfr. humor. <http://lema.rae.es/drae/?val=humor> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de lengua española [en línea]. <  
<http://www.rae.es>>.

<sup>13</sup> Cfr. humor. Diccionario de uso del español María Moliner.

“estilo literario en el que se hermanan la gracia con la ironía y lo alegre con lo triste<sup>14</sup>”, revisaremos algunas aportaciones interesantes que han intentado mostrar cómo funciona el humor desde su estructura comunicativa. Quizás una de las obras más influyentes sobre el humor desde el punto de vista lingüístico sea la de Attardo (1994), seguida de las tesis doctorales de Martínez (2004) y Carbelo (2005) que ofrecen dos interesantes perspectivas de estudio del humor desde la traducción y la psicopedagogía. En la introducción de *Linguistic theories of humor* Attardo insiste en que la clave de todo humor se halla en la competencia entendida como acuerdo tácito (siguiendo el planteamiento chomskiano). Este autor distingue tres teorías acerca del humor:

- Teorías de la superioridad (que defienden que toda experiencia humorística surge como manifestación del sentimiento de superioridad del hombre hacia el hombre).
- Teorías de descarga (que entienden el humor como efecto de una descarga de energía física acumulada).
- Teorías de la incongruencia (que interpretan que el humor se basa en el descubrimiento de una realidad incongruente frente a lo esperado).

Attardo analiza los “puns” (juegos de palabras), revisa la semiótica y las teorías del texto en relación al humor – Milner (1972), Manetti (1976) y Dorfles (1968) –, estudia el humor basado en el registro, los textos humorísticos que no son chistes, la naturaleza cooperativa del humor y en el penúltimo capítulo del libro se centra en “el humor en el contexto”. El autor indaga sobre la relación entre los chistes, los juegos de palabras y los contextos en que ocurren, reconociendo dentro del proceso conversacional “puns” inconscientes frente a “puns” conscientes en la propia conversación. Otra obra más reciente dedicada al humor es el trabajo de Goatly (2012). Este libro presenta y critica una amplia gama de teorías semánticas y pragmáticas en relación con el humor, como la lingüística sistémica funcional, los actos de habla, la cortesía y la teoría de la relevancia, destacando significados no solo conceptuales sino también interpersonales y textuales. A lo largo de nuestra investigación analizaremos los diversos mecanismos inferenciales que producen situaciones comunicativas absurdas, parte de ellas humorísticas. Pero, ¿qué es entonces el humor?

---

<sup>14</sup> Casares, J. (2002: 170).

*“[...] el humor es una forma de relación entre el sujeto y la vida que se ve desde su lado divertido, poder reír ante los acontecimientos adversos, y en el campo de la investigación debe entenderse en un sentido amplio, teniendo en cuenta que describe un estado emocional y una predisposición más o menos lúdica matizada por vivencias y experiencias en la vida. Así, una persona que recibe un estímulo divertido lo procesa y la interacción del estímulo percibido con la estructura interna del individuo, determinantes de conducta, personalidad, motivación, experiencias, etc. y la influencia de lo externo, cultura, grupo y clase social, determinan si la situación es divertida o no para el receptor”.* [Carbelo (2005: 80)].

Aladro (2002) explica que nuestra capacidad proyectiva para construir y evocar esquemas y formalizaciones completas a partir de señales breves es tal, que podemos simultanear dos proyecciones cognitivas a la vez, hacer salir una de otra repentinamente o reformar retrospectiva y rápidamente un complejo contexto de situación. El humor juega entre sentidos deformados de la realidad y los topos<sup>15</sup> utilizados como referencia. Siempre tiene lugar un sistema ambivalente que oscila entre la reflexión y la percepción a lo largo de un proceso, no solo en un orden determinado. Al crear contextos explicativos asociamos a modo de cuadro sinóptico el significado completo y los sentidos extraíbles de dicha situación comunicativa. En el humor es vital la esquematización ya que al formar esquemas cognitivos asociando o integrando las estructuras sensoriales y situacionales observamos con distancia el carácter tópico o convencional de situaciones o temas que normalmente no son puestos en esa tesitura.

Estos esquemas cognitivos y los sociogramas que manejamos a la hora de establecer a gran velocidad las relaciones entre los contenidos que se dan en la situación y/o discurso humorístico forman parte del contexto comunicativo interviniente en el humor. El contexto comunicativo como el conjunto de circunstancias que se producen durante la comunicación (el entorno lingüístico del cual depende el sentido y el valor de una palabra, frase o fragmento considerados) es marco interpretativo que concita la estructura cognitiva-emocional del individuo y el conjunto de condiciones y relaciones externas en las que se produce el discurso. El papel del contexto es fundamental en el humor ya que

---

<sup>15</sup> Topos: garante que permite el encadenamiento de los argumentos a la conclusión, una creencia admitida por la comunidad a la que pertenecen los interlocutores. Cfr. Ducrot (1983) y Anscombe –Ducrot (1994).

*“Las escenas de humor en las que la identidad está implicada juegan básicamente con dos posiciones, exotópica y endotópica, en las que el individuo aprecia una situación en dos formas muy diferentes. Cualquier signo, gesto, o elemento que representa tiende a producir un contexto semántico cambiante constantemente con las circunstancias vitales y cualquier nuevo elemento reconfigura un esquema anterior”.* [Aladro (2002: 319)].

“El humor, como destrucción de lo sublime, no hace desaparecer lo individual, sino lo finito en su contraste con la idea”, (Richter 2002: 55). El humor mediante diversos mecanismos (parte de ellos basados en relaciones inferenciales) convierte una situación cualquiera mediante el ridículo o la exageración en un manifiesto estrambótico, aparentemente arbitrario e ilógico que resalta información oculta de otra manera. Aladro, siguiendo la máxima de Root-Bernstein (2000), afirma que la creatividad humana es la capacidad para utilizar lo conocido de un modo que arroje nueva luz sobre lo desconocido y que el humor invierte esa operación, se sirve de la invención y de la creatividad para arrojar luz sobre lo común y cotidiano.

*“La recepción de un chiste o de un juego humorístico implica una capacidad para detectar pautas o modelos, esquematizaciones cognitivas, asociadas a la interacción comunicativa en un caso determinado. En un segundo término, implica la agilidad intelectual precisa para captar las proyecciones inesperadas o abruptas, implícitas en todo el relato, que surgen en un momento dado y constituyen el segundo sentido o el gancho del chiste. Pero lejos de constituir un desafío constante a esa capacidad humana de captación de significados potenciales, el humor más conseguido introduce esa actividad cognitiva de una manera suave y cómoda, sin forzarla en absoluto. La creatividad radica en saber indicar la vía más rápida y cómoda hacia el descubrir una ritualización expresiva desconocida como tal hasta ese instante”.* [Aladro (2002: 324)].

Ross (1998: 7) afirma que el contexto es fundamental en el humor para determinar si una persona encuentra algo divertido o no. Afirma que el humor se crea a partir de un conflicto entre lo que se espera y lo que realmente ocurre en la broma. Esto explica la característica más obvia del humor: una ambigüedad o doble sentido, que engaña deliberadamente al público, seguido de un remate.



Formas de hacer reír hay muchas, todas relacionadas como hemos visto con el humor. Generalmente hablamos de distintos tipos de humor: el humor blanco (inocente y desprovisto de connotaciones negativas, está basado en el factor sorpresa. Es el utilizado en reuniones en las que se debe tener prudencia para no ofender sensibilidades. También es el destinado a los niños por no ejercer un ataque directo contra personas, ideas o valores), el humor negro (referido a los temas más dolorosos y oscuros de la humanidad como la muerte, la discapacidad, la enfermedad, la moralidad, etc.), el humor verde (relacionado con los chistes de prácticas sexuales, los tabúes sociales asociados al sexo y los genitales, etc.), el humor gráfico (concebido ya por muchos como un subgénero periodístico de entretenimiento y opinión que ridiculiza personajes y situaciones sociales), el humor hacker (bastante difundido entre expertos en informática con el objetivo de hacer críticas sátiras sobre lenguajes de programación), el humor absurdo, etc.

¿Qué es el humor absurdo? Retomando las ideas de Attardo cuando hablaba de las teorías de la incongruencia, podemos hacer una aproximación a la idea que estudiamos. El humor absurdo se apoya principalmente en el descubrimiento de una realidad incongruente frente a lo esperado. La incongruencia y el disparate del discurso y las situaciones absurdas nos sumergen en un escenario paradójico que nos acerca a la esencia de la realidad alejándonos de ella. La confluencia de elementos procedentes de diferentes niveles de realidad tuvo como resultado una eclosión artística vinculada a la investigación del inconsciente y la transmisión de información a nivel subliminal e implícito. La potencialidad del absurdo en el humor consiste en la proposición de contrastes ilógicos que tienen como objetivo llevar a la risa a un receptor que lo dota de sentido. La asunción de dichas situaciones supone la encarnación en primera persona del contexto dado, la trascendencia y la comparación biográfica que nos lleva a emular la vivencia, sorprendiéndonos y riendo al solucionar el sinsentido. La irracionalidad puesta al servicio de la comicidad que recibe también el nombre de humor surrealista. Lo absurdo somos nosotros, como expresaba Cadena (2005), la situación o la proposición absurda no es más que un enigma que debe ser desvelado, un método indirecto a partir del cual podemos acceder a contenidos implícitos.

El humor absurdo, entendido como uno de los más inteligentes y elaborados, juega con situaciones reales y cotidianas llevadas al extremo para crear el sinsentido. El esfuerzo que requiere la comprensión del absurdo lo expone al fracaso comunicativo, no ser

capaz de darle sentido bien por falta de conocimientos o por una inadecuada interpretación. Su composición está basada en la ostensión de contextos y/o proposiciones chocantes, contradictorias, disparatadas, arbitrarias y, en definitiva, irracionales. La alternancia de *gags*<sup>16</sup> y silencios conforman la estructura idónea para que se produzca el proceso inferencial al servicio del humor. El absurdo es un acto de habla que carece de garante, un discurso en el que no encontramos ningún sistema cognitivo legítimo. ¿Es el encadenamiento inadecuado el que produce el humor? Hemos ido viendo que la relación entre un tema serio y los recursos correlacionados con temas o contextos ridiculizantes ocasionan situaciones absurdas humorísticas. Podríamos hablar de un proceso de desautomatización o ruptura de relaciones estándares como generador de la risa.

La inferencia humorística es la que tiene como referente una grieta de expectativa que sorprende mediante el sinsentido. La risa resultante de lo absurdo es, en palabras de Casares (2002: 182), “un síntoma instantáneo de la percepción de lo cómico, [...], una manifestación tan automática e incoercible que frecuentemente nos dolemos de haber reído cuando la ocasión no lo permitía”.

Bajo el absurdo y las risas que arranca al auditorio podemos estudiar un conjunto de recursos bien conocidos por la retórica que, con el paso del tiempo, se han puesto al servicio del humor. Nos servirá de gran ayuda para entender el funcionamiento del absurdo el análisis de las figuras retóricas y literarias que dan lugar a la oblicuidad del lenguaje, a la lectura entre líneas y a la inferencia discursiva, por lo que antes de abordar el estudio del contexto en la comunicación absurda, al que dedicamos el siguiente capítulo de la investigación, explicaremos el uso de los tropos en el absurdo.

Tradicionalmente los tratados de oratoria distinguían “*inventio*” (contenido), “*dispositio*” (estructura) y “*elocutio*” (estilo). Dentro de la ornamentación retórica destaca el uso de tropos (sustitución de una expresión por otra cuyo sentido es figurado) como la metonimia, la metáfora, la hipérbole, la antonomasia, la ironía, la sinécdoque, etc. Los tropos producen cambios semánticos en el sentido del mensaje y requieren por tanto una lectura inferencial atendiendo a los mecanismos de transformación de cada figura. Estas figuras literarias que alteran el significado de las proposiciones son los conocidos recursos estilísticos semánticos:

---

<sup>16</sup> Efecto cómico rápido e inesperado en un filme o, por ext., en otro tipo de espectáculo. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de lengua española [en línea]. <<http://www.rae.es>>.

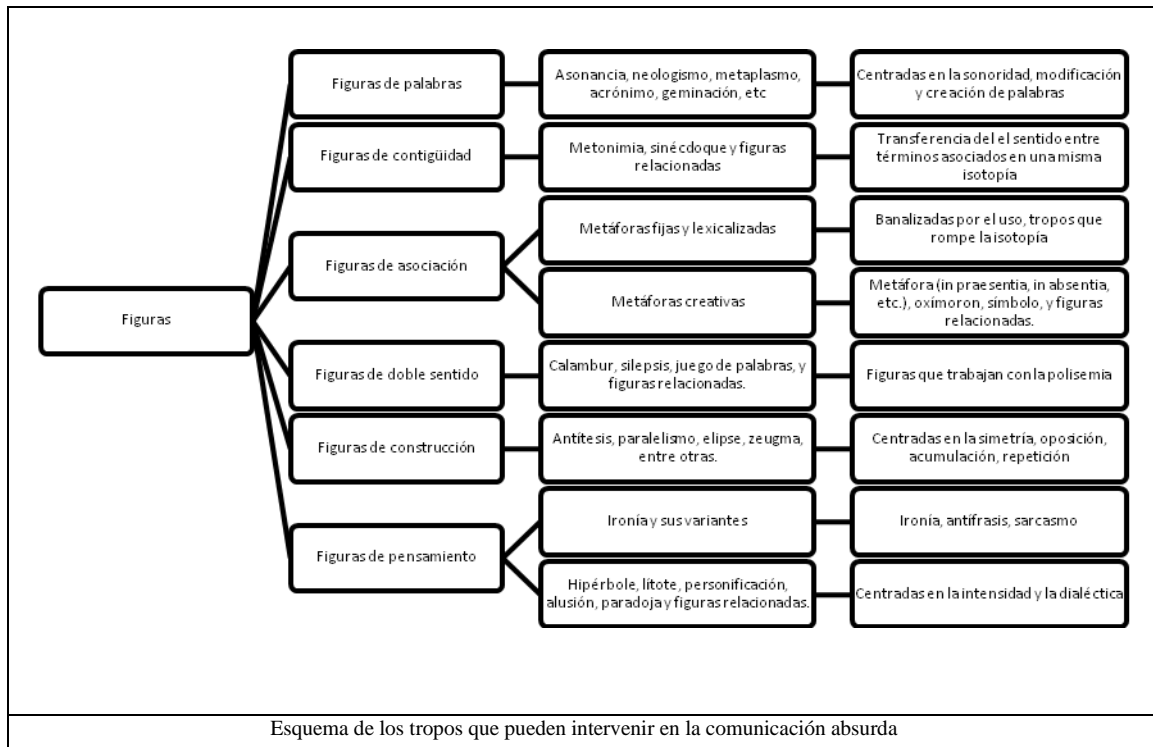
Adínaton, alegoría, alusión, amplificación, anacoenosis, anfibología, anticlímax, antilogía, antítesis, antonomasia, apóstrofe, architextualidad, asteísmo, atanaclasis, braquilogía, concesión, contrapunto, datismo, desinformación, deprecación, disfemismo, dissimulatio o ilussio, dubitación, elusión, epanortosis, epifonema, epifora, epímone, epíteto, eufemismo, eutrapelia, esticomitia, exclamación, expolición, extratextualidad, flash-back, glosolalia, gradatio, humorismo, hipérbole, hipertextualidad, hipotiposis, histerología, interdiscursividad, intratextualidad, intertextualidad, idolopeya, interrogación retórica, ironía, isotopía, jitanjáfora, litotes, meiosis, metáfora o traslación, metagoge, metalepsis, metatextualidad, metonimia, monólogo interior, optación, oxímoron, paígnion, parábola, paradoja, paráfrasis, paralelismo semántico, parastasis, paratextualidad, parodia, parresia, perífrasis o circunloquio, personificación o prosopopeya, pleonismo, recapitulación, sentencia, sermocinación, símil, sinécdoque, sinestesia, sínquisis o mixtura verborum, sorites, transtextualidad, yuxtaposición y superposición temporal<sup>17</sup>.

La construcción del absurdo es un arte basado en la emulación de situaciones carentes de sentido al servicio de diferentes propósitos. En primer lugar abordaremos el esfuerzo cognitivo supuesto en el interlocutor a la hora de producir situaciones comunicativas absurdas. Pedrazzini (2010) al analizar el uso de la sátira repara en la verosimilitud de la forma y la inverosimilitud del contenido en el absurdo. Anteriormente exponíamos algunos casos en los que el absurdo se apodera de la relación comunicativa. El uso de figuras de palabras, de contigüidad, de asociación, de doble sentido, de construcción y especialmente de pensamiento hace posible la simulación del absurdo. Estos recursos lingüísticos centrados en la intensidad, en la dialéctica, en la simetría, la oposición, la acumulación, la repetición, la polisemia, en la ruptura de la isotopía (agrupación de campos semánticos con el objetivo de homogeneizar el significado de la proposición), en la sonoridad, la modificación o la creación de palabras pueden ocasionar deformaciones suficientemente notables como para producir sinsentidos<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Cfr. Azaustre y Casas (2004).

<sup>18</sup> Cfr. Pedrazzini (2010: 6). Perelman, C. y Olbrechts-Tyteca, L. (1958), Lausberg, H. (1966-68), Marchese, Á. y Forradellas, J. (1986), Beristáin, H. (1988), Plebe, A. y Emanuele, P. (1988), Azaústre, A. y Casas, J. (2004), Beth, A. y Marpeau, E. (2005), Guillén (2005) y Laborda, X. (2012).



Un tropo consiste en el empleo de las palabras en sentido distinto del que propiamente les corresponde, pero que tiene con este alguna conexión, correspondencia o semejanza. Estos recursos pueden ser usados para argumentar y para generar situaciones absurdas. La frontera entre el discurso absurdo (humorístico) y el humor no absurdo se dibuja en la coherencia del mensaje en relación con el contexto y con el resto de la conversación. Las figuras que aparecen en el esquema anterior son recursos habitualmente utilizados en composiciones líricas, poemas o textos en prosa que expresan sentimientos y emociones de forma lógica y compartida. Sin embargo, el uso de los tropos para construir el absurdo está basado en la búsqueda de la incoherencia, del choque contextual, de la incomprensión o en la oferta de una perspectiva inesperada o inapropiada. Los tropos pueden funcionar como mecanismos que producen situaciones cómicas basadas en el absurdo. Analicemos estos recursos sobre el *corpus*:

Tony el Gordo: Oigan / tengo que estar muy bien para mi Gumar

Marge: ¡Ahhh! ¿Gumar? En su lenguaje significa amante. Tony el Gordo tiene una amante ↑

Homer: ¿Está engañando a Selma? ¡Qué locura! ¿Qué sentido tiene salir a por una

*hamburguesa teniendo carne rancia en casa?*

[T22C19 -2]

La ironía es una figura de pensamiento consistente en dar a entender lo contrario de lo que se dice. En sus nueve variantes<sup>19</sup>, la ironía establece una contrariedad entre lo sugerido (ostensión discursiva) y lo dicho, propiciando situaciones absurdas si solo se atiende al nivel explícito del mensaje. En el ejemplo anterior el protagonista y su esposa están espiando a un mafioso de la ciudad, novio de su cuñada en ese momento. A partir del rechazo que siente hacia la hermana de su mujer se plantea “*¿qué sentido tiene salir a por una hamburguesa teniendo carne rancia en casa?*”. La ironía se convierte en sarcasmo (en un redondo aunque indirecto insulto) cuando el espectador descubre que Homer invierte la pregunta lógica. Si comparamos una hamburguesa (recién hecha) con carne rancia, la hamburguesa es la opción más deseable para un almuerzo. La situación absurda se completa cuando reparamos en su exclamación “*¡Qué locura!*”. Homer no entiende por qué Tony se ha enamorado de Selma, por lo que deducimos que contempla como razonable el hecho de buscarse un amante. Sin embargo, con la aparente intención de no ofender (y evitar un enfrentamiento con su esposa) y expresar a un tiempo su parecer, formula la preferencia obvia sobre la amante (hamburguesa) como una opción dudosa frente a la carne rancia (su cuñada Selma). El disparate discursivo y situacional se alcanza precisamente con la reconstrucción de la reacción lógica que tendría la comunidad hablante que actúa con sentido común, raramente recurrida por él.

La comunicación absurda (y su consecuente vertiente humorística) puede construirse a partir de tropos que formen discursos oblicuos, que den lugar a sentidos interpretativos alternativos a la lectura literal del mensaje. La réplica que ofrece el protagonista a su esposa explicándole el motivo de su insomnio en el siguiente caso es un ejemplo del uso de la antítesis como mecanismo dislocador del sentido discursivo.

Homer: ¡Ohhh! Estoy perdido ↓

Marge: Homer / ¿por qué no te acuestas?

Homer: Me van a despedir / lo presiento ↓

<sup>19</sup> Antífrasis, asteísmo, carientismo, clenasma, díasirno, mimesis, sarcasmo, meoisis, auxesis y tapínosis.

Marge: No te apuures / pase lo que pase pagaremos las facturas / como sea  
Homer: Marge / no es por el dinero // *Mi trabajo es mi identidad / si no soy un como se llame de seguridad no soy nada*  
Marge: Bueno / si no puedes dormir / ¿por qué no haces algo que nos divierta?  
[T3C11-1]

Nos detenemos en este ejemplo para comprender el funcionamiento de las figuras de construcción en la comunicación absurda. Son tropos centrados en la simetría, la oposición, la acumulación o la repetición. En particular detectamos en el ejemplo anterior el uso de la antítesis, una figura de construcción basada en la contraposición de una frase o una palabra a otra de significación contraria. El protagonista intenta explicar a su esposa que el motivo de su insomnio es el riesgo que corre de perder su puesto de trabajo. El enunciado “*mi trabajo es mi identidad / si no soy un como se llame de seguridad no soy nada*” sitúa al espectador en una situación de total desconcierto interpretativo. Decir “yo soy mi trabajo (mi trabajo es mi identidad)” y añadir “no sé cuál es mi trabajo (si no soy un como se llame de seguridad)” constituye una antítesis, ya que la identificación  $A=B$  y  $B=C$  nos lleva a  $A=C$ , por lo que si  $A=C$  y no conozco  $C$ , no conozco  $A$ .

$$[(A=B) \wedge (B=C) \rightarrow (A=C)] \mid \neg C \mid \text{¿}A=C?$$

Es absurdo afirmar “mi trabajo es mi identidad / si no soy un como se llame de seguridad no soy nada” debido a que al no definir exactamente el oficio no se define la identidad del individuo. Como razonamiento carece de lógica y como argumento es totalmente inútil al no reforzar la postura del emisor en ningún aspecto. El humor absurdo reside en la incapacidad del protagonista de definir la razón que le mantiene despierto, ya que la causa de su insomnio es un oficio indefinido.

Otro grupo de tropos es el de las figuras de doble sentido. Se trata de figuras retóricas que trabajan el sentido del mensaje a partir de la polisemia. El humor absurdo se ayuda frecuentemente de estas figuras al prestarse a juegos de palabras que fácilmente descolocan al receptor.

Homer: Así que dicen que tengo un problema // ¡je!  
Marge: Homey (leyendo un cuestionario para alcohólicos) ¿bebes a solas alguna vez?  
Homer: ¿Va incluido Dios en esa pregunta?  
Marge: No  
Homer: Entonces sí  
Marge: (sigue leyendo) ¿Necesitas un trago para dormirte?  
Homer: Gracias / muy amable  
Marge: ¿Escondes cervezas por la casa?  
Homer: Mira qué ocurrencia (abre la cisterna del váter y saca una cerveza de esta)  
Marge: ¿Bebes alguna vez para evadirte de la realidad?  
Homer: (se mira en el espejo, se ve con un torso musculoso y esculpido y canta)  
Marge: Homey / ¿serías capaz de hacer una cosa por mí?  
Homer: ¡Que pida esa boquita!  
Marge: *Quiero que renuncies a la cerveza durante un mes*  
Homer: *¡Dalo por hecho! Ni una cereza en un mes*  
Marge: ¿Has dicho cereza o cerveza?  
Homer: Cereza

[T4C16-3]

La situación absurda del anterior ejemplo se plantea en el transcurso de la construcción de una promesa. Al final de la intervención podemos ver el uso del juego de palabras, una figura de doble sentido que en este ejemplo en concreto se hace visible mediante el uso de parónimos: “*Quiero que renuncies a la cerveza durante un mes / ¡Dalo por hecho! Ni una cereza en un mes*”. El protagonista utiliza la palabra “cereza” en lugar de “cerveza” al formular su promesa. La semejanza de forma y sonido de las dos palabras camufla un falso compromiso que si hubiera pasado desapercibido habría invalidado la promesa y haría de la conversación un diálogo absurdo.

Los tropos de asociación conforman un grupo de figuras retóricas que establecen asociaciones entre palabras y significados. Analizamos dos casos en los que la metáfora creativa constituye la base del absurdo situacional. La metáfora es un tropo perteneciente a las figuras de asociación que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita. En el próximo ejemplo que presentamos se llega al absurdo a través de la desautomatización de la metáfora que

utiliza la esposa del protagonista. La expresión “*comer con los ojos*” tiene dos significados metafóricos: un significado vinculado al hecho de mirar con deseo (que utiliza la esposa) y otro relacionado con la decisión de comer o no dependiendo del aspecto visual de los alimentos.

Marge: Quiero que seas el único hombre *que me coma con los ojos*

Homer: Voy a hacer algo más que comerte con los ojos // ¡Vamos a comer pollo fritoooooo!

[T14C5 -1]

La conversación se vuelve absurda cuando el protagonista mezcla el sentido desiderativo de la expresión “*comer con los ojos*” con el acto de alimentarse, pasando el diálogo de un nivel íntimo a banalizarse y manifestar la alegría de comer pollo frito. Hablamos de la desarticulación de la metáfora que le hace perder el sentido a la expresión y al intercambio comunicativo, así como del cambio en la jerarquía de argumentos. El mismo procedimiento de construcción del absurdo lo observamos en el siguiente ejemplo. Esta vez nuestro protagonista porta bajo su jersey un grabador sujeto al pecho con un cinturón. Contextualicemos la escena para comprenderla mejor: el protagonista accede a hacer unas grabaciones secretas a favor del gobierno para salvarse de unas deudas con Hacienda, para este cometido se coloca bajo el pecho una grabadora. Tras colocarle su hijo la grabadora ajustada al pecho, Homer pregunta “*¿me hace parecer gordo?*” (pregunta totalmente irrelevante en esa situación). Su hija le contesta que no le hace parecer gordo, pero sí “*un instrumento de opresión estatal*”. El hecho de que Lisa lo compare con una herramienta del Estado, con un utensilio sin voluntad que oprime a los ciudadanos, tinta la conversación de moralidad, esperando la comunidad hablante el posicionamiento definitivo del protagonista ante la decisión que ha tomado. La metáfora creativa “*instrumento de opresión estatal*” recibe caso omiso, reduciéndose de este modo a una comparación sin importancia. La complejidad de algunos tropos o la excesiva simpleza de los razonamientos del protagonista invalida la comunicación, lo que sitúa al espectador ante una situación absurda que no presenta correlación lógica entre las intervenciones que componen el discurso.



Bart: Ya está / ¡chivato! (Bart le aprieta un cinturón con grabador a Homer).

Homer: *¿Me hace parecer gordo?*

Lisa: *No / te hace parecer un instrumento de opresión estatal*

Homer: Pero no gordo

[T9C20 – 1]

Un quinto grupo de tropos lo forman las figuras de contigüidad, recursos que transfieren el sentido entre términos asociados a una misma isotopía. Veamos un caso en el que una sinécdoque forma parte del discurso absurdo:

Homer: Cueerpoov / ¿te apetece un poco de chacachaca esta nochee?

Marge: No lo sé / aun estoy disgustada contigo // ¿De verdad piensas que las mujeres somos mentalmente inferiores?!

Homer: Pueess eeee cielo / *tú eres tan lista como un hombre* // *A veces cuando estoy contigo me parece estar haciéndolo con un tío*

[T17C19 -2]

En este caso podemos ver el mal uso de la sinécdoque, un tropo que consiste en extender, restringir o alterar de algún modo la significación de las palabras, para designar un todo con el nombre de una de sus partes, o viceversa; un género con el de una especie, o al contrario; una cosa con el de la materia de que está formada, etc<sup>20</sup>. Al utilizar la expresión “*tú eres tan lista como un hombre*” extiende la significación del enunciado hasta deformarla y establecer un vínculo entre las facultades mentales de los varones (sentido que comparte con su interlocutor) y el aspecto varonil que aprecia en su mujer mientras practica sexo con ella. La deformabilidad de una expresión alcanza su límite cuando modifica totalmente o anula el sentido del mensaje. El resultado conversacional inclina negativamente hacia el protagonista aun más la balanza que intentaba justificar su postura machista (las mujeres son mentalmente inferiores). Sin duda resulta vergonzoso contemplar la metida de pata que supone decir, con teórica

<sup>20</sup> Cfr. sinécdoque. <http://lema.rae.es/drae/?val=sin%C3%A9cdoque> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de lengua española [en línea]. <<http://www.rae.es>>.

buena intención, “*a veces cuando estoy contigo me parece estar haciéndolo con un tío*”. La sinécdoque es utilizada mal por el protagonista, ya que reducir diferencias físicas entre su esposa y los otros varones no disminuye la ofensa de la inferioridad psíquica.

Por último veremos dos ejemplos de figuras de palabras al servicio del humor absurdo. Las figuras de palabras son tropos centrados en la sonoridad, la modificación o la creación de palabras. Los casos que analizamos son neologismos: vocablos, acepciones o giros nuevos en una lengua. Las autoridades académicas estudian su incorporación a los diccionarios atendiendo a su uso y sus acepciones en la lengua.

Homer: ¡Atención musulmanes / cristianos y judíos! He venido para congregaros en torno a una nueva fe // A partir de ahora seréis *Crismusuldíos* // Porque si lo pensamos / ¿no son todas las religiones iguales? Te dicen qué comer / cuándo rezar (1s↓) // que este imperfecto trozo de barro llamado hombre puede moldearse a semejanza de la divinidad pero jamás podremos alcanzar la gracia mientras haya odio en nuestros corazones

Ned Flanders: Conseguí atravesar sus barreras

Homer: Celebremos cuánto tenemos en común // Unos no comen cerdo / otros no comen marisco // ¡pero a todos nos encanta el pollo!

[T21C16 -2]

En el ejemplo anterior el protagonista acuña el término “*crismusuldíos*”, una mezcla de acrónimo y composición formado por las palabras “cristianos”, “musulmanes” y “judíos”. La situación previa al fragmento que analizamos es una discusión entre creyentes de las tres religiones citadas. Homer, intentando buscar una solución al inminente conflicto que se estaba formando, ofrece una imagen simplista de las religiones agrupando sus nombres en un nuevo término. De este modo expresa de una manera sencilla un denominador común que justificase la reconciliación de las partes (la ingesta de pollo). El debate que origina (en Tierra Santa) la turba en el templo giraba en torno a cuestiones trascendentales y espirituales. En este caso la comicidad de la intervención surge de la combinación del neologismo acuñado sobre la marcha y la simplificación nada espiritual de los rituales religiosos de los tres credos. La escena se

resuelve con el fin de la disputa y con la aceptación del pollo como nexo de unión entre culturas por encima de sus irreconciliables divergencias espirituales.

En conclusión, el absurdo comunicativo puede generarse efectivamente a partir del uso de tropos que lleven a situaciones incoherentes y/o a discursos contradictorios o inesperados; mediante la inadecuación del registro lingüístico a la situación comunicativa, a través de la invención de conceptos, deformando los significados que repercuten sobre el sentido global del mensaje, utilizando monólogos paralelos, desconectando la conversación del supuesto objetivo conversacional, a partir de discursos que carezcan de coincidencia con el referente, por falta de relevancia en relación a la conversación o al contexto y mediante errores enunciativos.

## 2.2 – Inferencia, contenidos implícitos y relaciones inferenciales.

Al preguntarnos por la comunicación absurda se nos vienen a la mente múltiples maneras de abordarla (desde la modalidad, desde la función, desde el tipo de texto, desde su intención, etc.). Lo cierto es que la comunicación entendida como un flujo de información (mensaje producido por un emisor, enviado mediante un canal, codificado a través de un código específico, en un contexto determinado, para un receptor-destinatario) requiere de un esfuerzo interpretativo que la dote de sentido y reconstruya el universo mental que el emisor quiso transmitir con su discurso. Cuando nos comunicamos podemos representar a alguien o algo por medio del lenguaje, refiriendo o explicando sus distintas partes, cualidades o circunstancias<sup>21</sup>; podemos declarar, interpretar o explicar el sentido genuino de una palabra o texto que tenga varios o sea difícil de entender<sup>22</sup>; podemos enseñar a alguien el funcionamiento de algo, indicarle el modo de realización o comunicarle reglas de conductas<sup>23</sup>; podemos disputar, discutir, impugnar una opinión ajena, aducir, alegar y poner argumentos a favor o en contra de una postura<sup>24</sup>; podemos hacer partícipes a los demás de nuestros razonamientos.

La comunicación ha sido entendida durante mucho tiempo como el tráfico de información entre dos o más individuos, una relación discursiva entre el “yo” y el “tú”. Nosotros enfocamos el estudio de la comunicación hacia la comprensión de las ideas contenidas o interpretadas en el discurso. El contenido mental que el emisor trata de transmitir a su interlocutor, el contenido mental que el propio emisor maneja a la hora de generar el mensaje y el contenido mental que produce los dilemas, conforman el material que analizaremos en nuestra investigación sobre el absurdo. Los razonamientos son procesos, basados en conceptos, encaminados a demostrar algo, a persuadir o mover a oyentes o lectores<sup>25</sup>. Razonar implica gestionar la información que tenemos de nuestro entorno, de los demás y de nuestra experiencia (además del conocimiento enciclopédico). Cuando razonamos podemos hacerlo correcta o incorrectamente, motivo por el cual nos interesamos por el estudio de los tres tipos fundamentales de razonamientos lógicos (inducción, deducción y abducción) para analizar a través de ellos el absurdo comunicativo. Razonando construimos modelos explicativos,

---

<sup>21</sup> Cfr. describir. <http://lema.rae.es/drae/?val=describir> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de lengua española [en línea]. < <http://www.rae.es> >.

<sup>22</sup> Cfr. exponer. <http://lema.rae.es/drae/?val=exponer> (ídem).

<sup>23</sup> Cfr. instruir. <http://lema.rae.es/drae/?val=instruir> (ídem).

<sup>24</sup> Cfr. argumentar. <http://lema.rae.es/drae/?val=argumentar> (ídem).

<sup>25</sup> Cfr. razonamiento. <http://lema.rae.es/drae/?val=razonamiento> (ídem).

conclusiones que utilizamos como argumentos, como axiomas para futuros razonamientos o sencillamente como fundamentos de nuestra cosmovisión.

Si analizamos este ejercicio hermenéutico mediado por el lenguaje descubrimos que muchas de las situaciones absurdas están causadas por un mal razonamiento, ya que este genera contenidos implícitos que hacen ininterpretable la situación. Para realizar el estudio inferencial de la comunicación absurda en el *corpus* nos planteamos tres perspectivas o focos psicológicos:

- El protagonista de la serie (Homer Simpson).
- Los interlocutores del protagonista (los otros personajes de la serie).
- El espectador (que servirá de referente interpretativo al encarnar la posición de la comunidad hablante y hacerse eco de los *topoi*).

La complejidad del análisis se apoya en la interpretación (suposición) que hacemos como espectadores de la reacción (interpretación) de los interlocutores. Al acceder a los contenidos implícitos del discurso absurdo realizamos un doble ejercicio de interpretación que debe tener en cuenta todos los factores que rodean al acto comunicativo (el contexto en el sentido más amplio del término). Para tomar conciencia del ejercicio mental que pone en marcha el humor basado en la comunicación absurda debemos analizar en cada situación la “normalidad” con la que se compara (situación o discurso frecuente, aceptado por la comunidad hablante y dotado de sentido). Con este propósito nos documentamos sobre el concepto de inferencia y su tipología para analizar posteriormente las relaciones inferenciales (razonamientos) en la comunicación absurda.

### **2.2.1 – Inferencia: “concepto, tipología y relaciones”.**

*“La inferencia es un proceso mediante el cual un supuesto se acepta como verdadero o probablemente verdad de otros supuestos [...] el éxito inferencial humano podría atribuirse no tanto a las restricciones lógicas sobre confirmación en cuanto a las restricciones cognitivas sobre formación de hipótesis [...] tal vez no sea tanto un proceso lógico cuanto una forma de conjetura adecuadamente canalizada.”* [Sperber y Wilson (1994)].

¿Qué es inferir? Partiendo de una definición léxica, sabemos que se trata de sacar una consecuencia o deducir algo de otra cosa (Del lat. *inferre*, llevar a). Llevar consigo, ocasionar, conducir a un resultado<sup>26</sup>. Una inferencia es un proceso ilativo que hace mención a distintos tipos de razonamientos utilizados, desarrollados o descubiertos a lo largo del tiempo. El término inferencia tiene varios significados que atienden a diversos contextos: la lógica (patrones formales que convalidan los pasos ilativos de las proposiciones, el contexto lógico de inferencia), la epistemología (vías o formas de conocimiento, el contexto epistémico de inferencia) y la psicología (acceso a los sentidos implícitos transmitidos a partir de presuposiciones, inferencias trópicas, implicaturas conversacionales [generalizadas o anómalas] o no conversacionales como el sobreentendido, el contexto psicológico de inferencia).

La lógica habla de “reglas de inferencia” o relaciones semánticas que aparecen o no entre proposiciones. Las reglas de inferencia son patrones formales que convalidan los pasos ilativos de las proposiciones (entramado consecutivo). La inferencia lógica a pesar de producirse a través de la argumentación requiere del dominio formal de las reglas lógicas y del vasto elenco de procesos mentales que intervienen en el acto comunicativo. Estas reglas pueden llevarnos a dos malentendidos, a saber: considerar equivalente la propia inferencia con el concepto de consecuencia lógica y confundir las propiedades lógicas de una relación con las condiciones de un proceso discursivo (ordinario o epistémico).

- Inferencias lógicas: son estructuras lógico-formales que permiten alcanzar expresiones bien formadas (EBF) desligadas y libres, como teoremas de un sistema formal previamente definido de manera estricta por la regla de separación, tanto la formación como la transformación de fórmulas. En el siguiente ejemplo observamos este tipo de razonamiento mediante la aplicación del principio lógico de identidad ( $A = A$ ), una de las tres leyes lógicas del pensamiento clásico<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Cfr. inferir. <http://lema.rae.es/drae/?val=inferir> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de lengua española [en línea]. <<http://www.rae.es>>.

<sup>27</sup> Las tres leyes lógicas del pensamiento clásico son la ley de no contradicción, el principio de identidad y el principio de tercero excluido.

Homer: ¡Ah! El sombrero de Tom Landry / ¡autografiado! (lee) “Para tintorerías Bertman / saludos del entrenador de los Cowboys de Dallas / Tom Landry”.

Bart: ¿Por qué no lo compras?

Homer: *No puedo comprarlo / solo los tipos ejecutivos con sueldo alto como yo pueden comprar esas cosas // ¡Tipos como yo! ¡Y yo soy como yo!*

[T8C2-1]

En este caso el protagonista realiza un razonamiento, que para la comunidad hablante será automático por su sencillez, desglosando y uniendo ideas que tienen en el discurso una correlación lógica aplastante. La conversación es absurda debido a la presentación de un razonamiento innecesario y contradictorio. Comienza diciendo “*no puedo comprarlo*” y en segundo lugar argumenta que “*solo los tipos ejecutivos con sueldo alto como yo pueden comprar esas cosas*”, lo que muestra la incoherencia del razonamiento. En un tercer momento repite con énfasis la segunda premisa del razonamiento en modo exclamativo (“*¡Tipos como yo!*”), concluyendo con alegría el principio de identidad ( $A=A$ ) “*¡Y yo soy como yo!*”. Resultan absurdas la lentitud del razonamiento y la necesidad de desglosar y repetir las ideas que va teniendo para comprender verdaderamente su propia reflexión.

Si prestamos atención a las formas o vías de conocimiento que tenemos nos situamos en el contexto epistémico de inferencia. Esencialmente una inferencia es el proceso discursivo mediante el cual alguien pasa de unos conocimientos o creencias a otras presuntas creencias o conocimientos. Cualquier inferencia epistémica puede ser traducida en términos (normalizados) de argumentación y puede ser identificada mediante la imputación hecha al agente a propósito de sus acciones y pretensiones (epistémico-inferenciales). Distinguimos tres tipos de inferencias o de razonamientos cuyo incorrecto funcionamiento analizaremos detenidamente en la comunicación absurda: inducción, deducción y abducción. Estos razonamientos funcionan dentro de un marco de presuposiciones, presunciones y creencias además de estar dirigidas por un propósito en particular de un agente discursivo. Dependiendo del tipo de inferencia, las condiciones de corrección serán diferentes, es decir, la corrección del procedimiento inferencial (con el que se pretende justificar el estatuto de conocimiento de una creencia) dependerá del tipo de argumento (inductivo, deductivo o abductivo).

- Inferencias epistémicas: Estos razonamientos funcionan dentro de un marco de presuposiciones, presunciones y creencias además de estar dirigidas por un propósito en particular de un agente discursivo. Dependiendo del tipo de inferencia las condiciones de corrección serán diferentes, es decir, la inferencia con la que se pretende justificar el estatuto de conocimiento de una creencia dependerá del tipo de argumento que se utilice. La inferencia epistémica tiene lugar a partir del proceso argumentativo que cambia el modo de conocimiento mediante la extracción indirecta de información. Consiste en la transición entre un modo primero de conocer (al principio de la conversación) y un segundo modo de conocer descubierto a partir de la información inferida durante la conversación.

(Se oyen sirenas y helicópteros vigilando que no haya osos en Springfield).

Homer: Ni un oso a la vista // *La oso-patrulla funciona como por encanto*

Lisa: Especioso razonamiento ↑

Homer: Cariño / gracias

Lisa: *Por esa misma lógica yo podría afirmar que esta piedra (cogiendo una piedra cualquiera del suelo) puede ahuyentar a los tigres*

Homer: Auunn (1s↓) ¿y cómo funciona?

Lisa: No funciona

Homer: Opp

Lisa: No es más que una estúpida piedra

Homer: Opp

Lisa: Pero no veo ningún tigre por aquí / ¿y tú?

Homer: *Lisa / ¡quiero comprarte esa piedra!* (saca de la cartera un fajo de billetes)

Lisa: (Lisa hace un gesto de negativa con la mano sin hablar y a continuación le entrega la piedra a cambio del dinero)

[T7C23-2]

En el ejemplo anterior observamos cómo a partir de un razonamiento falaz (y absurdo) el protagonista cambia su opinión sobre una piedra.

$$(p \wedge \neg t) \mid \neg [p \rightarrow \neg t]$$



La hija del protagonista le explica que del hecho de que no haya “ni un solo oso a la vista” no se implica que la oso-patrulla que había montado en el barrio funcionara como por encanto. En este ejemplo analizamos la denominada falacia *cum hoc, ergo propter hoc* (efecto conjunto). Se trata de un razonamiento falaz apoyado en la creencia de que existe una relación causal entre dos elementos solo porque aparezcan juntos en el tiempo. Para explicarle que podría tratarse de una feliz coincidencia y no de los efectivos resultados de la presencia de cazadores en las calles le dice que de una piedra cualquiera (por ese mismo razonamiento) podría decirse que sirve para ahuyentar a los tigres, al no haber tigres. Más adelante en el Bloque II de nuestro estudio abordaremos con detalle el uso de falacias en la comunicación absurda.

El resultado o la acción de inferir “B” a partir de “A” es el concepto de inferencia en el contexto psicológico más habitual. Consiste en extraer consecuencias no solo en el ámbito lógico sino también en el pragmático. Inferencia es la extracción de conclusiones sin que estas se vean limitadas a las implicaciones lógicas tradicionales, se trataría del acceso a los sentidos implícitos transmitidos a partir de presuposiciones, inferencias trópicas, implicaturas conversacionales (generalizadas o anómalas) o no conversacionales como el sobreentendido. La comprensión y la previsión como competencias discursivas son puestas en juego a favor de la resolución de una situación que requiere de un razonamiento.

- Inferencias psicológicas: las inferencias extraídas desde un contexto psicológico aportan un plus informativo que va más allá de la aplicación de reglas inferenciales lógicas, acuden a conocimientos previos para aplicarlos a un contexto no resuelto. El contenido implícito (en este caso el comportamiento de la cuñada del protagonista) se desvela a partir de la falta de cooperación discursiva, un rasgo distintivo de este personaje conocido por el protagonista.

Marge: ¡Homer! (suena el teléfono)

Homer: ¿Dígame?

Patty: // ¿Marge por favor?

Homer: ¿Quién es?

Patty: ¿Puedo hablar con Marge?

Homer: ¿Eres su hermana / verdad?

Patty: ¿Está Marge?

Homer: ¿Pero quién le digo que la llama?

Patty: ¡MARGE / POR FAVOR!

Homer: // ¡Tu hermana!

[T1C1-1]

Estudiaremos los razonamientos (relaciones inferenciales) del protagonista de nuestro *corpus* para explicar la comunicación absurda y sus efectos a partir de cuatro enfoques:

- Análisis del razonamiento monologado que realiza el protagonista (opuesto al espectador y a la comunidad hablante).
- Análisis del razonamiento dialogado del protagonista con su interlocutor (el cual sostiene la misma postura que Homer). En este caso el espectador (y la comunidad hablante por tanto) se opone a los razonamientos absurdos de ambos interlocutores.
- Análisis del razonamiento dialogado del protagonista con su interlocutor (el cual adopta una postura diferente a la de Homer pero también absurda. El espectador y la comunidad hablante se opondrán y ejercerán de referente con sentido.
- Análisis del razonamiento dialogado del protagonista con su interlocutor (el cual adopta una postura contraria a Homer y coincidente con el espectador y la comunidad hablante).

### 2.2.2 – Inducción y comunicación absurda.

La comunicación absurda puede apoyarse en generalizaciones ilógicas que dan lugar a situaciones sin sentido. El protagonista de nuestro *corpus* a veces genera dinámicas disparatadas al inducir incorrectamente una conclusión a partir de las ideas que toma como premisas. El humor absurdo basado en la inducción tiene lugar a partir de varios procedimientos:

- Realizar un razonamiento inductivo incorrecto.

- Utilizar como premisas ideas absurdas para concluir mediante inducción un resultado carente de sentido.
- No inducir ante planteamientos que exigen una generalización para ser comprendidos.

La inducción es el proceso de extracción del principio general implícito a partir de determinadas observaciones o experiencias particulares. Es la relación inferencial ampliativa y no deductiva que consiste en la acreditación de la adquisición de conocimientos (sustantivos o materiales). Es un razonamiento epistemológico basado en la plausibilidad (aquello que es admisible y atendible por el hecho de ser la opción más viable entre otras muchas) en las que las premisas presentadas corroboran o apoyan la conclusión incluso aunque no se establezca como una consecuencia lógica. Este tipo de razonamiento, llamado por algunos lógicos “inducción inversa”, es lo que Peirce denomina “retroducción” (un planteamiento abductivo, como más tarde veremos).

Desde los orígenes griegos de la filosofía los teóricos se han preocupado por ofrecer explicaciones satisfactorias sobre la extracción del conocimiento. Aristóteles daba como respuesta la inducción enumerativa, un método que garantizaba la inferencia de verdades empíricas universales partiendo de un número finito de observaciones, un método aceptado ampliamente. A pesar del rechazo de algunos pensadores como Hume (primera mitad del s. XVIII) o Popper (s. XX) que acusaban a este método de ilegitimidad lógica al referirse a la inferencia ampliativa, aparecieron teóricos que defendían la inducción. B. Pascal y Fermat aplicaban la probabilidad a mediados del s. XVII con el objetivo de calcular de forma exacta la incertidumbre de los resultados de los juegos de azar. Bayes y poco más tarde Laplace introdujeron en el s. XVIII el tratamiento matemático de la inferencia inductiva, la posibilidad de aplicar la probabilidad a los procedimientos inductivos o inversos. El teorema de Bayes es una consecuencia lógica del postulado conocimiento a priori (cuando este actúa como superpremisa de nuestro razonamiento deductivo). Explicaba Reinchenbach (1967: 255) que “todo conocimiento es conocimiento probable y puede expresarse únicamente en forma de supuestos, y la inducción es el instrumento para encontrar los mejores supuestos”. La inducción no solo va de premisas particulares a conclusiones generales sino que también opera de lo observado a lo no observado, ofreciendo razones suficientes para creer en este método aunque no derive totalmente su conclusión de las

premisas. “Los argumentos inductivos son válidos si efectivamente es satisfecha la pretensión de que la verdad de las premisas hace probable la conclusión” (Moulines, 1997: 55). Los ejemplos que analizaremos a continuación son absurdos precisamente por no satisfacer la pretensión de que las premisas hagan probable la conclusión.

El conocido “desafío de Hume”, que posteriormente fue retomado por Popper, consiste en el problema de justificación del salto inferencial desde los casos particulares a la generalización. La inducción es un razonamiento solo justificable a partir de la regularidad de los procesos naturales y la estabilidad de las expectativas basada en experiencias previas. La acreditación de la inducción basada en la corroboración (dar fuerza al argumento presentado con anterioridad aportando casos que confirmen la tesis defendida) queda envuelta en un círculo que se autojustifica. Frente a este planteamiento la crítica popperiana defendía el proceso de refutación como un método científico más adecuado.

Un razonamiento inductivo debe atender a uno de los tres criterios siguientes, excluyentes entre sí (Wilbanks, 2010: 9):

1. El hablante afirma que la conclusión se obtiene necesariamente de las premisas (una o más) y de hecho se obtiene de estas. Este caso reflejaría un argumento deductivo válido porque existe una concordancia entre lo que el hablante afirma sobre la relación entre las premisas y la conclusión y la relación real entre ellas.
2. El hablante afirma que la conclusión se obtiene necesariamente de las premisas pero de hecho aquella no se obtiene obligatoriamente de estas. Este segundo caso refleja un argumento deductivo inválido, porque no existe una relación real entre lo que afirma el hablante y lo que ocurre de hecho pero sobrevalora la fuerza de dicha relación.
3. El hablante no afirma que la conclusión se obtiene necesariamente de las premisas pero defiende que probablemente en algún grado sí es deducida desde las premisas; sin embargo, la conclusión (de hecho) se obtiene necesariamente de ellas. (Independientemente de la interpretación que hagamos de la relación deductiva, debemos concluir que este tercer caso es un argumento deductivo válido).

En resumen, un argumento es inductivo si y solo si el hablante afirma que la conclusión se desprende con solo un cierto grado de probabilidad de las premisas. Nuestro protagonista a la hora de hacer razonamientos inductivos no tiene en cuenta ese mínimo grado de probabilidad de las estadísticas, estableciendo generalizaciones inconexas de las premisas de las que presuntamente parte.

Al hablar de inducción debemos distinguir entre inducción completa e inducción incompleta; en la primera los fenómenos particulares de una clase especial son observados mientras que en la segunda solo se toma una serie de observaciones de las que se sospecha (una clase general). En la medida en que reduce la novedad discursiva y cognitiva al cumplimiento de unas nociones de carácter semántico, se muestra reductiva y parcial e incluso puede conducir al equívoco.

Se distinguen cuatro tipos de inducciones:

- Inducciones eliminativas: razonamientos encargados de arbitrar los procedimientos de exclusión de posibilidades que harían falsa la conclusión que se ha inferido por inducción.
- Inducciones enumerativas: inferencia de reglas o generalizaciones a partir de aplicaciones particulares contadas.
- Inducciones hipotéticas: proceso inferencial abductivo o presentación de la hipótesis más plausible que optimice o solucione un problema determinado.
- Inducciones relacionadas con métodos probabilísticos: inducción o estadística bayesiana consistente en el cálculo de probabilidades matemáticas a partir de la extrapolación de datos. Al hablar de inducción matemática nos referimos a un patrón de razonamiento basado en la definición recursiva de los números naturales que posteriormente se ha aplicado a predicados, conjuntos y series definidas de la misma manera.

Analícemos a continuación algunas intervenciones del protagonista de nuestro *corpus* para comprender cómo el uso incorrecto de los razonamientos inductivos conduce al absurdo comunicativo.

Marge: ¿A cuánta gente has invitado Homer?

Homer: Solo a un circulito selecto de amigos

Apu: ¿Cómo está señora Homer? He traído un surtido de chucherías

Homer: *Uhhhh / ¿mangadas del badulaque?*

Apu: ¡Por supuesto que no! / ¿QUÉ ESTÁ INSINUANDO?

[T2C13-4]

Si analizamos el ejemplo anterior observamos que el protagonista plantea como premisa de su razonamiento un comportamiento habitual en él (robar en el badulaque, en la tienda de Apu), llegando por inducción (por generalización solo a partir de uno o varios casos) a su exclamación seguida de pregunta “*Uhhhh / ¿mangadas del badulaque?*”. En lugar de presentar la hipótesis más plausible para solucionar una cuestión, la conversación se vuelve absurda para el interlocutor de Homer cuando insinúa que el propio dueño de la tienda habría robado en el establecimiento, como es habitual que ocurra. Utilizar como premisas ideas absurdas para concluir mediante inducción un resultado carente de sentido es una de las maneras en las que la inferencia deforma el sentido del discurso. Robar siempre implica a otra persona, no es una acción que se haga a uno mismo, siendo por tanto inaplicable la generalización a ese contexto. Este caso representa una inducción incorrecta de tipo enumerativo e hipotético debido a que infiere reglas o generaliza a partir de aplicaciones particulares contadas, proponiendo, como hemos dicho antes, una hipótesis nada plausible.

En otras ocasiones los razonamientos inductivos mal formulados tienen como conclusión enunciados absurdos que pueden enarbolar comportamientos narcisistas o egocentristas, como estudiamos en el siguiente caso.

Locutor del estadio: Hay un loco en la banda bailando la danza de la lluvia que está realmente animando al público // Veamos si es también capaz de animar al grupo // Batea y envía la pelota al fondo del campo izquierdo y sigue / sigue / ha desaparecido (1s↓) ya no está / ¡oh Dios mío! Los locales ganan un juego (1s↓)

Sr. Smither: Ha sido muy emocionante señor

Sr. Burns: Sí / aunque ese desvergonzado Homer Simpson con su alarde exhibicionista

ha ensombrecido la tarde // ¡Que se le prohíba ir a las excursiones de la compañía!

Trabajadores: Estuviste estupendo Homer §

Homer: § ¡Qué majos y qué amables sois! *Pero no todo el mérito fue mío / el bateador también colaboró*

[T2C5-2]

Las últimas intervenciones del anterior fragmento deberían componer la clásica felicitación de un amigo a otro y su correspondiente agradecimiento por el reconocimiento. Los trabajadores de la central nuclear, los compañeros de Homer, reconocen al terminar el partido que la actuación del protagonista fue estupenda. Coincidiendo la exitosa y desvergonzada actuación de animador de Homer con la victoria del equipo local al que animaba desde las gradas, este concluye: “*pero no todo el mérito fue mío / el bateador también colaboró*”. La auto-atribución que se hace el protagonista de la victoria del equipo local supone un razonamiento inductivo absurdo debido a que no existe relación alguna entre el resultado del marcador y la consideración de “estupenda” que había merecido su *show* de animación. La respuesta esperada por la comunidad hablante sería un simple agradecimiento o en todo caso la explicación de cómo surgió la idea de montar un espectáculo improvisado para animar al equipo a pie de campo.

Sabiendo que cualquier distorsión del razonamiento inductivo genera conversaciones absurdas, analizamos en el siguiente ejemplo el planteamiento de una conclusión que parte de premisas sin sentido o erróneamente justificadas.

Homer: Oh ↓ / ¿a quién voy a engañar? Yo torpe y lento

Marge: Oh Homey / si te sientes mal contigo mismo podrías hacer algo para sentirte mejor

Homer: ¿Darme un baño en licor de Malta?

Marge: Essooo (1s↓) ¡o podrías asistir a un curso de educación para adultos!

Homer: Ohhh / ¿crees que la educación va a hacer que me sienta más listo? Además / *cada vez que entra en mi cerebro una cosa nueva expulsa una cosa vieja // Cuando asistí al curso de cómo hacer vino / ¿recuerdas que se me olvidó conducir?*

Marge: ¡Porque estabas borracho!

[T5C22-2]

Esta intervención de Homer es especialmente disparatada debido al uso distorsionado que hace de la realidad y de los significados que atribuye a ciertas palabras, como educación. Sin embargo nos centraremos en analizar el razonamiento inductivo absurdo que hace. La esposa del protagonista le propone asistir a un curso de educación para adultos. Como por arte de magia y sin correlación lógica alguna, el protagonista concluye que cada vez que entra en su cerebro una cosa nueva expulsa una cosa vieja. El confuso razonamiento que presenta Homer desubicaría a su esposa si no supiera ella que él estaba borracho, al confundir los efectos embriagantes del vino que consumió durante el curso con los supuestos efectos nocivos para la memoria del aprendizaje de la técnica para elaborarlo. Premisa: cuando asistí al curso de cómo hacer vino olvidé cómo se conducía. Falsa y absurda conclusión por inducción: cada vez que entra en mi cerebro una cosa nueva expulsa una cosa vieja.

A veces una simple pregunta, que lleva implícita la necesidad de generalización, puede generar situaciones absurdas. Algunas preguntas se formulan con un sentido absoluto que requieren hacer extensible su sentido. En el siguiente ejemplo el protagonista acude a una entrevista para hacer de Papá Noel durante la Navidad y al llegar le pregunta el entrevistador: “¿Le gustan los niños?”. Una interrogación absoluta como esta debe contestarse con “sí” o “no”, infiriéndose de este modo que el gusto por algo no es temporal. El protagonista responde al entrevistador con tres preguntas, cada cual más disparatada: “¿Qué quiere decir? ¿Todo el tiempo? ¿Aunque estén chiflados?”. El espectador (y la comunidad hablante), antes de que contesten al protagonista por su imprudencia en una entrevista de trabajo, se da cuenta del absurdo y la inapropiación de la intervención. En este caso el no haber inducido que la pregunta del entrevistador debía hacerse extensible a cualquier ámbito y momento de su vida, como requisito para conseguir el puesto, convierte la conversación en una escena cómica y absurda que parte de la sinceridad desnuda.

(En la entrevista para el trabajo de Papá Noel / se abre la escena con el entrevistador)

Entrevistador: ¿Le gustan los niños?

Homer: ¿Qué quiere decir? ¿Todo el tiempo? ¿Aunque estén chiflados?



Entrevistador: (se molesta y lo expresa mediante un gesto sonoro)

Homer: (sonríe tomando conciencia de haber metido la pata) Po / po / ¡pues claro que me gustan!

Entrevistador: ¡Bienvenido a bordo! Suponiendo que termine con acierto en nuestro programa de formación (se estrechan la mano)

[T1C1-4]

Por último, reparamos en un caso parecido al anterior en el que el protagonista razona incorrectamente mediante inducción e intenta consolar a su hija de forma absurda. La situación absurda comienza con una reflexión de la hija del protagonista preguntándose por el sentido de la muerte de su amigo el saxofonista. Como respuesta Homer le recuerda el accidente que sufrió su gato Bola de Nieve, intentando establecer una analogía entre la desaparición de ambos. Sin embargo, la inducción por falta de analogía que lleva a cabo el protagonista descentra el sentido discursivo. “*Lo que quiero decir es que lo único que tenemos que hacer es ir a la perrera y traernos otro músico de jazz*”. El protagonista mezcla dos situaciones (perrera - músico de jazz) que no se darían juntas en un mundo posible. Está claro que su interlocutor (Lisa) y los espectadores perciben esta recomendación absurda como grotesca ya que no aporta ningún recurso que alivie el dolor emocional de su hija.

Lisa: ¡Oh papá! ¿Por qué ha tenido que morir?

Homer: Oooh / es como cuando a tu gato Bola de Nieve lo atropelló el coche // ¿verdad que te acuerdas?

Lisa: Sí

Homer: *Lo que quiero decir es que lo único que tenemos que hacer es ir a la perrera y traernos otro músico de jazz*

[T6C22-1]

En el capítulo dedicado a las falacias, volveremos a los razonamientos inductivos que dan lugar a las falacias informales que contravienen el criterio de suficiencia como: las falacias por inducción precipitada, las falacias por inducción perezosa, las falacias por inducción simbólica y las falacias de falsa analogía.

### 2.2.3 – Deducción y comunicación absurda.

Los razonamientos deductivos son el otro tipo de inferencia más usada a lo largo del tiempo para generar nuevas ideas (conclusiones) a partir de otras consideradas premisas (puntos de partida). Formalmente consideramos  $\Gamma$  como un conjunto de fórmulas bien formadas de  $L$ , una sucesión finita  $A_1, A_2, \dots, A_n$  de fórmulas bien formadas de  $L$ , y deducimos a partir de  $\Gamma$  si para todo  $i \in \{1, 2, \dots, n\}$  se cumple alguna de las siguientes condiciones:

- $A_1$  es un axioma de  $L$ .
- $A_1 \in \Gamma$ .
- $A_1$  se infiere inmediatamente de dos miembros anteriores de la sucesión.

Dicho de un modo más sencillo, deducir es implicar ( $\rightarrow$ ) una conclusión a partir de unas premisas, esencialmente lo que llamamos consecuencia lógica. La deducción es el método por el cual se procede lógicamente de lo universal a lo particular, es el proceso que permite determinar que una conclusión se sigue de unas premisas. Euclides utilizó el método deductivo para extraer sus teoremas desde definiciones, axiomas, postulados o proposiciones, basándose en la evidencia de que éstos serían utilizados como premisas. Es importante tener en cuenta que la deducción no hace evidente la verdad de la conclusión sino que evidencia que la conclusión es consecuencia de las premisas de las que parte. De esta misma idea, como ya advirtió Aristóteles, la demostración presupone la deducción, pero no al revés ya que podemos utilizar la deducción cuando la demostración es imposible. Es decir, podemos realizar deducciones sin que estas arrojen resultados que puedan ser utilizados en una demostración.

Wilbanks (2010: 5) propone que un razonamiento deductivo debe cumplir una de las tres siguientes condiciones mutuamente excluyentes:

1. El hablante no afirma que la conclusión se obtenga necesariamente de las premisas, pero sostiene que es causada probablemente hasta cierto grado  $n$  por estas, y de hecho ocurre de este modo realmente.
2. El hablante no afirma que la conclusión se obtenga necesariamente de las premisas, pero sostiene que es causada probablemente hasta cierto grado  $n$  por

estas; sin embargo, de hecho la probabilidad de que la conclusión se obtenga de las premisas es inferior al grado  $n$ .

3. El hablante no afirma que la conclusión se obtenga necesariamente de las premisas pero mantiene que es probablemente causada por estas hasta cierto grado  $n$ . Sin embargo de hecho la probabilidad de que la conclusión se obtenga de las premisas es superior al grado  $n$ .

Un argumento es deductivo si y solo si el hablante afirma que la conclusión se sigue necesariamente de las premisas o de hecho se sigue necesariamente de ellas. La potencia resolutive de la deducción es finita, hablamos de deducibilidad cuando nos referimos al límite ideal de sus aplicaciones. La deducción es un proceso sistemático cuyo objetivo es obtener una consecuencia válida a partir de una serie de premisas. En cuanto la concatenación lógica entre las premisas y la conclusión extraída de estas se rompe por cualquier motivo no podemos hablar de deducción. Entendemos por validez deductiva el resultado de una conclusión verdadera a partir de premisas verdaderas. Estudiaremos algunos razonamientos deductivos que realiza el protagonista en el *corpus* para comprobar que son absurdos en cuanto uno de los requisitos mencionados anteriormente no se cumple. En los argumentos deductivos se pueden realizar cualquier combinación entre validez / invalidez y verdad / falsedad de premisas y conclusión. La validez de un razonamiento deductivo se basa en la relación que guarde con la verdad o falsedad del planteamiento. No se trata de un proceso ampliativo en términos semánticos sino de la explicitación de una información que ya está contenida en las premisas.

Marge: (leyendo de una caja de cerillas) “¿Maison Derriere?” Me parece increíble que exista un local de ese tipo en un lugar tan decente como este ¿Tú sabías que era una sala de variedades cuando enviaste a Bart a trabajar allí?

Homer: ¡Yo lo descubrí hace cuatro días tan solo!

Marge: ¡¿Pero cómo se te ocurrió enviar a Bart a un lugar tan horrible?!

Homer: *Yo solo lo castigué como lo hubieras hecho tú // de modo / que has sido tú la que has metido la pata ↑ // El problema es tuyo y no lo pienso resolver*

[T8C5-2]

La anterior situación comunicativa absurda se apoya en una deducción sin sentido que no establece una correlación lógica entre las premisas y la conclusión que presenta. Analicemos la última intervención del protagonista que sirve como respuesta a la pregunta “¿Pero cómo se te ocurrió enviar a Bart a un lugar tan horrible?!”. El razonamiento parte de una comparación, de una analogía entre la decisión que hubiera tomado su esposa y la suya independientemente del contexto. Homer se defiende argumentando que la culpa de lo sucedido es de su mujer debido a que él ha actuado de acuerdo con el procedimiento de castigo que suele usar ella.

$$[(A = B) \wedge (B = M)] \rightarrow (A = M)$$

El razonamiento incorrecto traslada el protocolo de una determinada situación a otra, considerándolo correcto sin más consideraciones. Homer razona: “*Yo solo lo castigué como lo hubieras hecho tú*” ( $A = B$ ), si yo lo he hecho mal significa que tú lo haces mal, por lo que “has sido tú la que has metido la pata” (y no yo). La deducción no es incorrecta, el problema está en la traslación interesada e injustificada que invalida la implicación entre “*yo solo lo castigué como lo hubieras hecho tú*” y “*el problema es tuyo*”.

Veamos otro caso similar. El hijo mayor del matrimonio Simpson ha sido encarcelado y la madre se culpa de ser “*la peor madre del mundo*”. La situación es absurda desde el momento en que la comunidad hablante (y por lo tanto el espectador) espera una respuesta de consuelo que disculpara de algún modo la responsabilidad de la esposa-madre y se encuentra con un razonamiento deductivo ilógico que culpabiliza aún más y añade una segunda víctima.

Marge: (llorando) Mi niño del alma está en la cárcel // *Soy la peor madre del mundo*

Homer: *No es culpa tuya* / a lo largo de los años vi cómo lo convertías en una bomba de relojería y no moví un dedo / así que en parte *yo también soy una víctima* / tuya

[T15C16 -1]

Es una conversación absurda que contrapone dos afirmaciones incompatibles: “*no es culpa tuya*” y “*yo también soy una víctima* / tuya”. En el razonamiento que hace el protagonista hay dos premisas: “*a lo largo de los años vi cómo lo convertías en una*

*bomba de relojería*” (información que sirve de argumento para culpabilizar a su mujer) y “no moví un dedo” (no hizo nada para evitar la situación aún habiendo tomado conciencia). Por último presenta como conclusión: “*en parte yo también soy una víctima / tuya*”. El hecho de que el protagonista acepte ser culpable restaría fuerza a su acusación, pero de forma paradójica él llega a otra conclusión. En el hipotético caso que aceptáramos las premisas presentadas por el protagonista no podríamos aceptar como correcta la conclusión a la que llega, ya que no solo la conclusión no se sigue necesariamente de las premisas, sino que de ninguna manera establecemos un vínculo lógico. En todo caso, el espectador podría concluir (y haciendo caso omiso a la información que dispone sobre el protagonista acerca de su irresponsabilidad paternal) que al haber inducido la madre a un mal comportamiento y el padre no haber hecho nada para evitarlo era esperable que fuera encarcelado por un delito.

El siguiente caso muestra un rocambolesco razonamiento que concluye con la idea contraria que deduciría cualquier persona. La intervención de nuestro protagonista parece comenzar como un discurso de reconocimiento y arrepentimiento, una exposición de sus defectos: “Te he fallado como marido y como cabeza de familia / como mucho he sido un buen imitador de perros”. El espectador deduce aplicando su experiencia que el protagonista, para subsanar sus errores, asumirá un sacrificio. Sin embargo y paradójicamente, Homer responde a su esposa: “Si esta noche prefieres dormir en el sofá lo comprenderé”.

Homer: Te he fallado como marido y como cabeza de familia / como mucho he sido un buen imitador de perros // *Si esta noche prefieres dormir en el sofá lo comprenderé*

[T6C17-2]

*Deducción lógica y esperable:*

Premisa 1: Te he fallado como marido.

Premisa 2: Te he fallado como cabeza de familia.

Premisa 3: En el mejor de los casos he

*Deducción absurda:*

Premisa 1: Te he fallado como marido.

Premisa 2: Te he fallado como cabeza de familia.

Premisa 3: En el mejor de los casos he

sido un buen imitador de perros.

Conclusión<sup>28</sup>: Si esta noche prefieres que (yo) duerma en el sofá lo comprenderé.

sido un buen imitador de perros.

Premisa 4 (oculta): se sigue de las premisas anteriores que Homer merece un castigo.

Premisa 5 (oculta): dormir en el sofá es un castigo.

Conclusión: Si esta noche (tú) prefieres dormir en el sofá lo comprenderé.

Al utilizar este razonamiento absurdo, el ofensor se convierte en ofendido y viceversa. Por último, analizaremos un caso en el que el razonamiento deductivo es incorrecto y absurdo al tomar la segunda parte de la premisa en lugar de la primera para llegar a la conclusión.

TV: Interrumpimos los dibujos para ofrecerles un boletín especial

Homer: ¿Habrán encontrado mis llaves?

TV: Kent Brockman desde “Noticias de Acción” // *Un gigantesco petrolero ha encallado en la costa vertiendo miles de litros de crudo sobre la playa de los bebés foca*

Lisa: ¡Ah / oh no!

Homer: *No te apures / aún queda mucho petróleo en el país de donde lo traen*

[T8C5-1]

La hija del protagonista exclama “¡Ah / oh no!” al haberse enterado que “*un gigantesco petrolero ha encallado en la costa vertiendo miles de litros de crudo sobre la playa de los bebés foca*”. La situación absurda tiene lugar cuando el espectador descubre que Homer no está interpretando correctamente el razonamiento deductivo que realiza su hija.

(P) Petrolero encallado → (V) Vertido de miles de litros de crudo.

<sup>28</sup> La conclusión, como veremos detenidamente en el capítulo dedicado a la argumentación absurda (3.3), es el contenido inferido o deducido de todo mensaje, es la tesis defendida. La conclusión puede estar inferida, sugerida o implícita. La quiebra de la conclusión en el último instante de la locución es uno de los mecanismos del humor.

(V) Vertido de miles de litros de crudo → (D) Destrucción del hábitat de las focas.

(D) Destrucción del hábitat de las focas → (M) Muerte de los bebés focas.

$$[(P \rightarrow V) \wedge (V \rightarrow D) \wedge (D \rightarrow M)] \rightarrow (P \rightarrow M)$$

La exclamación de temor se debe al grave riesgo de muerte de los bebés foca. Sin embargo, Homer interpreta que la preocupación de Lisa se debe al agotamiento de los depósitos petrolíferos. En este caso en lugar contemplar la conclusión más evidente, resultado de la cadena lógica de implicaciones y del mundo cognitivo compartido por el hablante (y por la comunidad de espectadores), opta por un razonamiento alternativo disparatado.

#### **2.2.4 – Abducción: la clave de la genialidad o del disparate.**

Nuestro interés hacia el razonamiento abductivo se basa en su capacidad de proponer hipótesis plausibles para contextualizar el discurso adecuadamente y su utilización errónea como herramienta al servicio de la comunicación absurda. La abducción es un proceso cognitivo basado en la plausibilidad, un razonamiento rebatible y monótono apoyado en la proposición de una hipótesis probable utilizada como premisa para llegar a una conclusión. Formalmente, el concepto “abducción” responde a un silogismo cuya premisa mayor es evidente y la menor menos evidente o solo probable. Una abducción es un procedimiento lógico que completa el conjunto de premisas de una inferencia para que la conclusión pueda ser deducida

Un número de hechos son conocidos.

Suponiendo un determinado estado de cosas (que hasta el momento no ha sido ni probado ni percibido), los hechos conocidos se seguirían de aquél.

Luego hay una buena razón para suponer que el susodicho estado de cosas es real

(CP 5.189, 5.197, 1903)

¿Por qué son tan importantes los razonamientos abductivos para la comunicación absurda?

La abducción ha sido entendida como resorte explicativo, como fuerza elástica entre los hechos observados para los que no se tiene explicación y la hipótesis altamente plausible y fundamentada funciona retrospectivamente como un proceso de restauración. “Cada ley inducida/abducida rebasa ampliamente los hechos en un doble sentido, a saber, en cuanto la ley es un resorte explicativo y en cuanto constituye un resorte predictivo” Martínez-Freire (2010). La elasticidad de la abducción permite proponer hipótesis predictivas y explicativas, sugerencias viables que expliquen acontecimientos pasados o hechos que todavía no han ocurrido. Las explicaciones que hemos ofrecido en los apartados anteriores surgen de un doble ejercicio hermenéutico (emulación y simulación), razón por la cual estudiaremos la potencia abductiva en la reconstrucción y generación de contextos hipotéticos futuros. La abducción parte de una experiencia novedosa contraria a las expectativas que fuerza al ser humano a creer hasta que alguna sorpresa rompe el hábito. Se trata de una sugerencia que nos llega en forma de destello e incorpora nuevas ideas a partir de operaciones lógicas, un proceso de construcción de una hipótesis explicativa basado en la elección de la mejor. El objetivo de la abducción es la explicación de un hecho sorprendente y paliar el estado de duda que se originó con él.

La comunicación absurda presenta un problema: es ininterpretable en primera instancia. Las conversaciones y las situaciones sin sentido requieren de una reinterpretación o de una segunda interpretación que vaya más allá del contenido explícito del discurso. Al encontrarnos con un problema de comprensión necesitamos una hipótesis que introduzca planteamientos nuevos, provisionales al principio y comprobables o desechables más tarde. Peirce (CP 2: 623; CP 5: 189) presentó dos formulaciones lógicas de la abducción:

- $(B \wedge (A \rightarrow B)) \rightarrow A$  Una primera formulación que a ojos de la lógica no es más que la falacia que afirma el consecuente. B es un hecho sorprendente que ha de ser explicado (resultado),  $A \rightarrow B$  es una teoría base (regla) desde la que se abduce y A sería la hipótesis abducida que explicaría a B.



- La segunda formulación parte de la observación de un hecho sorprendente  $H$ , se contempla la posibilidad de que si  $A$  fuese verdadera,  $H$  sería algo corriente y por último se abduce que hay razones para sospechar que  $A$  es verdadera.

Basándonos en la segunda formulación podríamos decir que contemplando la posibilidad de que  $A$  fuera verdadera e hiciera que  $H$  pasara de ser un hecho sorprendente a algo corriente, abduciríamos razones para sospechar que la hipótesis  $A$  es verdadera. Sustituyamos ahora  $A$  por *contexto hipotético*: partiendo de la observación de una situación inexplicable  $H$ , se contempla la posibilidad de que si el contexto hipotético  $A$  fuese verdadero,  $H$  sería algo corriente y por último se abduciría que hay razones para sospechar que el contexto  $A$  es realmente verdadero. El “*power of guessing right*” del que nos hablaba Peirce efectivamente constituiría efectivamente un elemento propositivo, la proposición de una explicación plausible aunque hipotética en un primer momento que podría demostrarse mediante la experiencia. A pesar de definirse la intuición como la facultad de comprender las cosas instantáneamente sin necesidad de razonamiento, como la percepción íntima e instantánea de una idea o una verdad que aparece como evidente a quien la tiene, o como un simple presentimiento (adivinar algo antes que suceda), no ocurre realmente así. Es más, la adivinación de algo tiene lugar mediante algunos indicios o señales que lo preceden. Dichos indicios o fenómenos que permiten conocer o inferir la existencia de otro no percibido proceden de experiencias previas.

La construcción del discurso absurdo puede ser planificada o no planificada (discurso formulado involuntariamente sin sentido). La labor del guionista de una serie de humor que utiliza el absurdo como fundamento se basa en la elaboración de situaciones que generen dificultades comprensivas. Desde el hallazgo peirceano de la abducción este razonamiento se ha explicado de muchos modos:

- Como si fuera una inducción (Reilly, 1970).
- Como una mezcla de instinto de adivinación y actividad racional (Ayim, 1974).
- Como una forma de *modus ponens* invertido (Anderson, 1987).
- Como una forma heurística (Kapitan, 1990).

- A partir de la reinterpretación del concepto de racionalidad para explicar la razón y la adivinación (Debrock, 1997).
- Como el uso de elementos de traducción intuitivos y racionales (Gorlée, 1997).
- Planteando la propia reinterpretación de la fórmula abductiva de Peirce (Roesler, 1997).
- Como noción de competencia abductiva (Wirth, 1997).
- Como un razonamiento basado en una imagen inicial en la que a partir de una cuestión problemática se construye una imagen hipotética que resuelva el problema implícito de la imagen inicial (Magnani, 2001)<sup>29</sup>.

La principal dificultad que entraña una investigación como esta es el doble ejercicio interpretativo necesario para explicar la comunicación absurda. Una hipótesis no deja de ser una sugerencia, un planteamiento provisional que se pone a prueba para ver si soluciona el problema de interpretación que presenta el absurdo. Consideramos crucial la abducción porque, apoyándose en la interpretación del contexto, en la comprensión y aplicación de los *topoi* manejados por la comunidad hablante y en el análisis del discurso que compone la conversación somos capaces de interpretar e incluso reírnos con la comunicación absurda. Ramírez (2011: 24) tras hacer un rastreo completo sobre las aportaciones comentadas concluye que la abducción basada en modelos (como manipulación de modelos y como inferencia al mejor modelo) es al menos una herramienta complementaria de las inferencias lógicas tradicionales para explicar situaciones que se resisten a las estructuras con enunciados.

¿Cómo nos ayuda la abducción a comprender la comunicación absurda?

Homer: Toma son para ti (le entrega a Marge una caja de bombones y un ramo de flores)

Marge: ¡Ohhhh!

Homer: Escucha / he pensado en lo que hice y estuvo muy muy mal /// Lo siento mucho

Marge: Homey / acepto tus disculpas (besa a Homer)

<sup>29</sup> Glasgow y Malton (1999), Chandrasekaran (2006) o Stenning *et al.* (2008) actualmente intentan formalizar y dotar de una estructura semántica a los razonamientos basados en modelos.

Homer: Te quiero Marge §

Marge: § Pero no voy a volver todavía

Homer: ¿Ehhhh?

Marge: *He encontrado un sitio donde me necesitan* §

Homer: § *¡Nosotros te necesitamos!*

Marge: *¡Y me tratan como merezco!*

Homer: (3s) *Nosotros te necesitamos*

[T17C1 -2]

Peirce (CP 6: 530) afirmaba la existencia de un poder de acierto a caballo entre la intuición de una explicación exitosa y un razonamiento inferencial, el citado anteriormente “*power of guessing right*”. Comparando las inferencias tradicionales (inducción y deducción) con la abducción descubrimos que frente a la contrastabilidad (*testability*) del razonamiento inductivo y la naturaleza explicativa del razonamiento deductivo, la hipótesis peirceana (abducción) introduce un elemento propositivo en el proceso cognitivo. La inducción y la abducción son ampliativas frente a la deducción que no lo es. Sin embargo, la hipótesis abductiva al prestar menos apoyo a la conclusión es más débil que la inducción. La aportación novedosa de Peirce fue el “contexto del descubrimiento”, el hallazgo de un contexto que haga plausible una explicación que nace de un razonamiento probable. Al interpretar lo absurdo proponemos un universo discursivo en el que sea posible interpretar la conversación o la situación que no entendíamos. El caso anterior delata la pobre moralidad de nuestro protagonista en relación con su esposa. La última intervención de la conversación iniciada por una pausa de tres segundos, tiempo suficiente para elaborar una respuesta convincente, hace que el espectador quede a la espera de una segunda réplica que no llega. Homer responde a su esposa “*¡Nosotros te necesitamos!*” cuando ella le había dicho antes “*He encontrado un sitio donde me necesitan*”. A continuación Marge le reprende a modo de argumento diciéndole “*¡Y me tratan como merezco!*”. A esto, el protagonista repite su anterior frase pero sin énfasis ni convencimiento: “*Nosotros te necesitamos*”. Cuando comprendemos lo sucedido inferimos la hipocresía con que Homer se disculpó y la no disposición de cambiar su actitud. La respuesta que esperaría la comunidad hablante en una conversación con sentido (explícito) sería algo así: “te trataremos como te mereces, lo sentimos”. Cuando abducimos no manejamos datos seguros sino probabilidad.

Whewell (1967), señalado por muchos como el precursor de las inferencias abductivas de Peirce, indicó que las inferencias explicativas tienen un componente conjetural que nace de la sugerencia de que algo puede ser posible. Resumiendo, los razonamientos abductivos pueden ser la clave para interpretar, buscar soluciones cuando no disponemos de suficiente información como para deducir y para diseñar discursos absurdos con fines de diferente índole.

### **2.2.5 – Implicaciones lógicas y pragmáticas en la conversación.**

El estudio del absurdo requiere el conocimiento de los contenidos implícitos del discurso, ya que la construcción y la comprensión de este se apoya en inferencias pragmáticas. Ocupamos este capítulo de la investigación con un estudio de las formas directas e indirectas de transmitir la información, con el objetivo de ofrecer un esquema de conceptos bien distinguidos a partir del cual explicar la interpretación inferencial en la comunicación absurda.

Comenzaremos explicando la noción “implícito” y a partir de ella distinguir los dos tipos de implicaciones: lógicas y pragmáticas. El concepto “implícito” refiere de forma genérica a aquello incluido en otra cosa sin que esta lo exprese directamente, término opuesto a lo “explícito” que hace mención a lo expresado clara y determinadamente.

Austin en su obra *How to do things with words* publicada originalmente en 1962 propuso distinguir dos tipos de emisiones:

- Emisiones constatativas, que pueden ser verdaderas o falsas.
- Emisiones realizativas o performativas, que solo por el hecho de ser pronunciadas están realizando una acción. Este tipo de verbos que enuncian la acción ilocucionaria (actos que se hacen hablando) han pasado a llamarse verbos performativos.

Identificó (Austin, 1962: 101) tres tipos de acto de habla simultáneos que se aparecen en toda emisión:

- El ilocucionario: la acción que realizamos al emitir el enunciado, la fuerza de la emisión.

- El locucionario: la emisión del enunciado, se asocia al significado.
- El perlocucionario: repercusiones en el receptor, efectos.

Años más tarde Searle (1976) ampliaba a cuatro el número de actos simultáneos en la enunciación, distinguiendo junto al locucionario (acto enunciativo, la emisión del enunciado) un acto proposicional consistente en expresar cierta referencia o predicación, dando como resultado: actos ilocucionarios, actos enunciativos, actos proposicionales y actos perlocutivos. El propio Searle en su artículo "Indirect Speech Acts" presentaba la idea de que “el significado del enunciado de un hablante y el significado de una frase pueden desligarse de varios modos. Una clase importante de estos casos es cuando el hablante pronuncia una frase, (y esta) significa lo que dice pero también (significa) algo más. Estos actos de habla indirectos tiene como particularidad la no coincidencia entre el significado literal del enunciado y la intención comunicativa del hablante” (Searle, 1975: 59).

Como acertadamente comenta Escavy (2009: 81), la Teoría de los actos de habla puede considerarse el núcleo de la pragmática lingüística, surgida en la filosofía de 1940–1950 como reacción al positivismo lógico y que cuestionaba que los enunciados no fueran objeto de estudio solo a partir de la consideración de su verdad o su falsedad. En la década de 1950 Wittgenstein (1953) ya afirmaba que el significado de las expresiones lingüísticas es su uso, así como Grice (1975) entendía el análisis lingüístico como la atención a las normas que guían y regulan la conversación, estableciendo máximas en torno a un principio de cooperación, como más tarde estudiaremos. Desde las aportaciones de Grice se han sucedido reformulaciones y reelaboraciones que han dado lugar a un estudio pormenorizado de la comunicación desde la perspectiva pragmática. Si consultamos entradas especializadas<sup>30</sup> nos remiten a la clásica distinción de Austin entre implicación, presuposición y entañoamiento (*entailment*), desde la cual empezaremos a indagar. En la caracterización del significado discursivo, además de las implicaciones léxicas existen otras implicaciones cuyo significado está completamente ligado al contexto, a los conocimientos y la información que el emisor de un enunciado asume que tiene el receptor, sin tener que guardar por ello una relación léxico-semántica con la proposición o proposiciones de que consta el enunciado. El contenido implícito del lenguaje ha sido estudiado desde la antigüedad por la lógica, generando multitud de

---

<sup>30</sup> Cfr. Cardona (1991: 145), Lewandowski (2000: 185) y Alcaraz y Martínez (2004: 341).

mecanismos formales encargados de las estructuras inferenciales del pensamiento. Sería a partir de 1975 cuando se contemplaría lo implícito como una nueva cosmovisión nacida del sentido común. Precisamente aprovecharemos esa cosmovisión apoyada en acuerdos sociales y en *topoi* que sustentan el sentido atribuido al discurso para comprender qué mecanismos se ponen en marcha cuando recibimos un enunciado absurdo.

Cuando hablamos o presenciamos una conversación realizamos razonamientos que comunican unas ideas con otras, implicando nuevas ideas al ponerlas en relación con conocimientos previos o reflexionar sobre el sentido del discurso. Al hablar de implicación<sup>31</sup> (del lat. *implicatio*, *-ōnis*) nos referimos a la repercusión o la consecuencia de algo. Implicar es contener, llevar en sí o significar. Atendiendo a las disciplinas encargadas de su estudio, se distinguen dos tipos de implicaciones:

- Implicaciones lógicas o semánticas.
- Implicaciones pragmáticas.

La implicación lógica consiste en una relación de causa y efecto entre elementos. Es una relación de entañamiento que afecta a las condiciones de la verdad de las proposiciones, una relación de causa-efecto que hace referencia al mundo físico, pero que no afecta a la semántica. Suele representarse como  $A \rightarrow B$ , una relación entre un primer elemento llamado antecedente y un segundo elemento llamado consecuente. La implicación clásica es conocida como "implicación material" o "implicación filónica" en reconocimiento a Filón de Megara, que la definió. Esta es la implicación que se puede encontrar en la mayoría de los tratados de lógica hasta el siglo XX, prácticamente. La lógica megárica se desarrolla entre los años 400-275 a.C. Destacaron Diodoro Crono y su discípulo Filón de Megara, cuya discusión acerca de cómo hay que interpretar proposiciones condicionales ha sido motivo de estudio<sup>32</sup>.

A	B	$A \rightarrow B$
V	V	V
V	F	F
F	V	V
F	F	V

<sup>31</sup> Cfr. implicación. <http://lema.rae.es/drae/?val=implicaci%C3%B3n> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de lengua española [en línea]. < <http://www.rae.es> >.

<sup>32</sup> La implicación material es falsa solo en uno de los cuatro casos posibles, precisamente cuando la condición (el antecedente) es verdadero pero lo condicionado (el consecuente) es falso. En los demás casos, la implicación material clásica es verdadera, dando lugar a las llamadas "paradojas de la implicación".

A principios del siglo XX Lewis (1906) y MacColl (1906) propusieron interpretaciones distintas de la implicación que dieron lugar a lo que se denomina "implicación estricta", base de las actuales lógicas modales. Alchourron (1995: 301) explica que Lewis observó una implicatura distinta a la clásica implicatura material, más fuerte y con diferentes leyes formales, a la que llamó “implicatura estricta”. En esta implicatura la relación entre el antecedente y el consecuente es estricta o necesaria, es decir,  $p \rightarrow q$  significaría que p implica necesariamente q o que q se sigue necesariamente de p. La implicación estricta permite introducir la equivalencia estricta.

Esta nueva implicación necesitaba de un sistema formal diferente, y tras varios artículos Lewis publica finalmente un sistema axiomático para la implicatura estricta, su obra *A survey of symbolic logic*. La semántica de la conectiva de la implicación varía en cuanto cambia la interpretación de otras conectivas u operadores como la disyunción o la negación. En lógicas no clásicas como la lógica lineal, las lógicas no monótonas o las lógicas paraconsistentes ocurre esto, campos formales muy estudiados en la actualidad. Una de las relaciones implícitas estudiadas desde la lógica formal es el entañamiento.

El concepto de entañamiento (*entailment*) es la contrapartida semántica del concepto de implicación lógica. Dependiendo del tipo de implicación que se maneje en una lógica L, las relaciones de “entailment” se definirán semánticamente de distinto modo. Levinson (1983: 165) define el término entañamiento semántico del siguiente modo: “A entañamiento semánticamente B si, y solo si, en cada situación donde A es verdadero, B es verdadero...”. Cuando un hablante entiende el significado de un enunciado, también entiende las condiciones de verdad de este. Al acceder a las condiciones de verdad puede realizar juicios adicionales de ese enunciado con otros. El entañamiento es una noción débil a partir de la cual entendemos que: “una oración A entañamiento una oración B solo en el caso en que cada situación concebible donde A sea verdadero, también sea B verdadera”. Dado  $\Gamma = \{ A_1, \dots, A_n \}$  como un conjunto de fórmulas y B como una fórmula, decimos que  $\Gamma$  entañamiento semánticamente a B si todos los modelos de  $\{A_1, \dots, A_n\}$  son modelos de B. El entañamiento semántico se representa como  $\Gamma \models B$ .

Las implicaciones pragmáticas aparecen formalmente con el modelo de comunicación establecido por Grice. Distingue en primer lugar implicación pragmática (implicatura) de implicación lógica o semántica. Grice define la implicatura como la información que el emisor de un mensaje trata de hacer manifiesta a su interlocutor sin expresarla

explícitamente. Las implicaturas de Grice son un intento de desarrollar una visión de la comunicación verbal nacida del sentido común, que sin embargo conserva vaguedad de la visión lógica a pesar de su acercamiento a la sofisticación teórica. Estableció nueve máximas, agrupadas en cuatro categorías, a las que denominó “Principio de Cooperación”. Se entiende por *Principio de Cooperación* un supuesto pragmático muy general de intercambio comunicativo, por el que se espera un determinado comportamiento en los interlocutores, como consecuencia de un acuerdo previo, de colaboración en la tarea de comunicarse. Puede definirse, por tanto, como un principio general que guía a los interlocutores en la conversación.

#### Máximas de cantidad

- Haga que su contribución sea todo lo informativa que se requiera.
- No haga su contribución más informativa de lo requerido.

#### Máximas de cualidad

- No diga algo que sea falso.
- No diga algo de lo que no tenga pruebas suficientes.

#### Máxima de relación

- Sea relevante.

#### Máximas de modalidad

- Evite las expresiones oscuras.
- Evite la ambigüedad.
- Sea breve.
- Sea ordenado.

Grice formuló las máximas como normas regulativas, no como imperativos prescriptivos. Lo importante para la teoría griceana no es tanto el cumplimiento de estos supuestos mandatos como el hecho de que los interlocutores actúen como si dieran por descontado su cumplimiento. La violación de las máximas es un indicio que permite a los interlocutores activar un proceso inferencial que les permita acceder a la implicatura.



Presidente: Y ahora temas nuevos / el vecino Homer Simpson quiere decir algo // Señor Simpson (1s↓)

Marge: °(No te pongas nervioso / nosotros creemos en ti)°

Homer: *Señoras y señores / estimados concejales / niñas y niños / jubilados y personas sin mejores cosas que hacer / el peligro se presenta de muchas muchas formas / desde los dinosaurios que atormentaron a nuestros antepasados* (1s↓)

Presidente: ¡SIMPSON! Vaya usted al grano

Homer: El cruce de las calles doce y “D” necesita una señal de STOP

Presidentes: ¿Votos a favor? (2s) ¡Siiiií! Se aprueba y se levanta la sesión // Café y melindres en el hall

[T1C3-3]

En este primer caso podemos observar cómo Homer viola las máximas de cantidad: 1) Haga que su contribución sea todo lo informativa que se requiera. 2) No haga su contribución más informativa de lo requerido. La contribución del protagonista es más informativa de lo necesario, resulta excesiva. La comunicación absurda se produce debido a un retroceso narrativo que se remonta a la era de los dinosaurios, momento en que el problema que desea plantear no existía siquiera. La situación comunicativa se ubica en el Ayuntamiento de la ciudad durante la celebración de una asamblea, durante la cual el presidente cede el turno al protagonista con la intención de que este enuncie brevemente el problema que desea tratar. El exceso discursivo da lugar a las divagaciones y cuando estas dejan de ser tangentes y pierden el contacto totalmente con el tema principal solo queda el absurdo. La ruptura de las máximas conversacionales con la intención de producir un proceso inferencial dependiente (implicatura conversacional generalizada) o no dependiente (implicatura conversacional particularizada) del contexto conversacional dará lugar a este tipo de inferencia.

(Homer hablando por teléfono para regalar al perro)

Homer: Oh no / nunca nos desharíamos de él – es que *nos vamos a un país donde no admiten perros* // que quiere oír (1s↓) - pues claaaaro - ¡Anda / *suéltale la pantorilla a ese atracador* y ven aquí! – (Homer jadea al teléfono como si fuera el perro) – Muy

bien / ahora dile te quiero a este señor – *Te quieerrooooouuuu* - ¡Muy bien! / ¡buen chico! - ¿No es increíble? Hasta pronto – (cuelga y grita de alegría)  
UUUUUHUUUUUU

[T2C16-3]

En este ejemplo observamos al protagonista inventando un monólogo surrealista basado en la mentira. Llegamos al absurdo a partir de la violación de las máximas de cualidad: 3) No diga algo que sea falso. 4) No diga algo de lo que no tenga pruebas suficientes. La conversación del protagonista con la persona interesada en adoptar al perro incurre reiteradamente en el engaño. En primer lugar comienza diciéndole que nunca se desharían del perro cuando la intención de esa llamada es regalarlo. En segundo lugar inventa como argumento la existencia de un país donde no admiten perros. En tercer lugar finge interrumpir al perro en un acto heroico frente a un atracador con la intención de impresionar al posible futuro dueño. Y por último imita al perro hablando con actitud cariñosa. La máxima de cualidad queda vulnerada mediante cuatro situaciones comunicativas falsas claramente detectables, la situación se convierte en absurda al anular el propósito del largo viaje que habían hecho y el absurdo comunicativo se alcanza precisamente al no realizarse de forma correcta la implicatura.

Apu: Es el benevolente y sabio presidente general de los badulaques / del de Ohio también lo es // A él es a quien debo pedir que me devuelva mi empleo

Presidente: Acercaos hijos míos // (bebe de un fresisuis) Podéis formular tres preguntas

Apu: ¡Fantástico / porque solo necesito una!

Homer: *¿Es realmente el presi de los badulaques?* §

Presidente: § Sí §

Homer: § *¿En serio?* §

Presidente: § Sí §

Homer: § *¿Usted?*

§

Presidente: § Sí // Que mis tres respuestas sirvan para orientaros

[T5C13-2]

Decimos que un enunciado es relevante cuando es significativo, importante o digno de ser dicho en esa situación comunicativa en particular. En este caso las tres intervenciones del protagonista se insertan en una situación comunicativa seria e irreplicable. Las tres preguntas formuladas son totalmente irrelevantes y banales para recuperar el empleo de su acompañante. El marco contextual sitúa las intervenciones después de una larga peregrinación que asciende hasta la cima de una montaña, lo cual configura la intervención como una oportunidad trascendente que se ve desaprovechada por la irrelevancia del discurso. Es destacable la superposición de los discursos entre el protagonista y su interlocutor que agota sin reparo las tres oportunidades disponibles. El absurdo aparece en esta ocasión mediante la violación de la máxima de relación: 5) sea relevante.

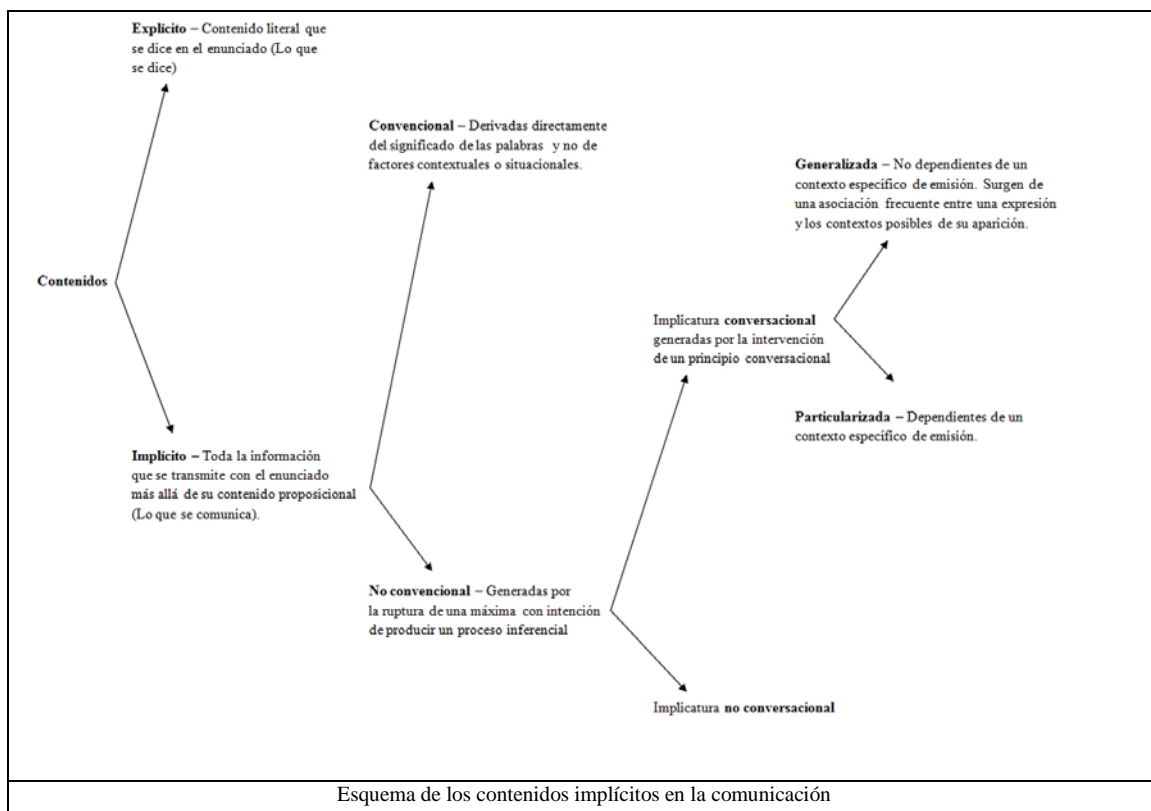
El desorden discursivo de la siguiente intervención lleva al protagonista a una digresión. Lo que comienza siendo una riña a su hijo termina convirtiéndose en una divagación entre ideas enlazadas por relaciones semánticas o léxicas, lejos de constituir argumentos de refuerzo. Las máximas de modalidad -(6) Evite las expresiones oscuras. 7) Evite la ambigüedad. 8) Sea breve. 9) Sea ordenado- son violadas por la falta de orden discursivo, por la ambigüedad en el uso de los campos semánticos (leyes / policía) y por la excesiva extensión de las aclaraciones. La idea de origen y la supuesta conclusión a la que llega no comparten referente discursivo ni contexto y la argumentación termina estando invertebrada.

Homer: ¡Robando! ¿Cómo pudiste? ¿No has aprendido nada del tipo que nos echa sermones en la iglesia? El capitán no sé cuántos // ¡Vivimos en una sociedad de leyes! / ¿Por qué crees que te llevé a ver “La loca academia de policía”? ¡¿Por diversión?! / ¿Es que oíste que se riera alguien? / ¡NI TÚ! Excepto con aquel que hacía ruidos extraños (( )) (ríe) eeemm / ¿por dónde iba? // Ah sí / ¡no toques mi mueblebar!

[T7C11-2]

Retomando la distinción entre “lo que se dice” (contenido expresado explícitamente por la suma del significado de las palabras que forman la oración, no siendo el total de la información transmitida, como ya hemos ido explicando con anterioridad) y “lo que se implica” (inferencia / implicatura es el sentido en el que se interpreta lo dicho a partir de

un marco preexistente en el destinatario-receptor) dentro del significado total de un enunciado, diferenciamos los contenidos implícitos inferidos convencionalmente y los inferidos conversacionalmente, siendo la segunda opción no codificable sino inferible a partir de algunos supuestos básicos sobre la naturaleza racional de la actividad conversacional. La implicatura es un tipo especial de inferencia pragmática, que no puede considerarse como una inferencia semántica ya que no tiene que ver con los significados "de diccionario" de las palabras, frases u oraciones, sino más bien con ciertas presunciones contextuales vinculadas con la cooperación de los participantes en una conversación. En principio, parece ser que la implicatura convencional depende de algo adicional al significado normal de las palabras, en tanto que la implicatura conversacional se deriva de condiciones más generales que determinan la conducta adecuada en la conversación. Un estudio de los años noventa de Gallardo Paúls (1995) recordaba que tradicionalmente se ha creído que el planteamiento griceano abarcaba todos los tipos de implicaturas interesantes para la pragmática, aquellas insertas en el contenido implícito, no convencional, conversacional. Realmente quedaban contenidos implícitos no enmarcados dentro de su planteamiento. Por otra parte, Reboul (1994) hablaba de fenómenos paralógicos para referirse a las inferencias de la lengua natural y distinguirlas de las producidas en las lenguas formales.



Volviendo a Grice, este distinguía, dentro de los significados implícitos, los convencionales de los no convencionales (Grice 1975):

- Implicación convencional: Aparece cuando el significado inferido depende directamente de la emisión de ciertos significantes. Levinson (1983: 118) explica que "las implicaturas convencionales son inferencias no condicionadas veritativamente que no se derivan de principios pragmáticos de rango superior como las máximas, sino que simplemente, por convención, están vinculadas a elementos léxicos o expresiones concretas"; Lavandera (1985: 101) afirma que "tienen que ver con la presencia en la emisión de cierto material lingüístico"; Calvo (1989: 132) expone que la no convencionalidad de la implicatura conversacional supone "un enunciado al margen del literal" y Bertuccelli (1993: 59) explica que la implicación convencional es "una inferencia de tipo verdadero condicional no deducible por el Principio de cooperación, aunque sí supeditada por convención a determinados elementos léxicos".
- Implicación no convencional: Se genera por la ruptura de una máxima con la intención de producir un proceso inferencial en el receptor.

Moeschler (1994) explica que la principal diferencia entre la implicatura no convencional y la implicatura convencional es que la segunda es activada por palabras o expresiones lingüísticas, mientras que la primera es provocada por un procedimiento que implica nociones del Principio de cooperación y las máximas de la conversación.

Dentro de las no convencionales (implicaturas) diferenciaba las implicaturas conversacionales y las implicaturas no conversacionales.

- Implicaturas conversacionales. Significados que el hablante-oyente deduce teniendo en cuenta una serie de máximas que derivan del Principio de cooperación.
- Implicaturas no conversacionales. Gallardo (1995: 360ss) las llama "sobrentendidos", a los cuales posteriormente nos referiremos en extenso.

Y por último dentro de las implicaturas conversacionales distinguía dos grupos:

- Implicaturas conversacionales generalizadas<sup>33</sup>. Son aquellas que no dependen de un contexto de emisión en concreto. Grice (1975: 57-58) sostiene que estas implicaturas se caracterizan por su cancelabilidad (es posible cancelarlas añadiendo algunas premisas adicionales a las premisas originales), no separabilidad (la implicatura se mantiene aun en casos de sustitución sinonímica de los elementos de estructura superficial, ya que está unida al sentido del enunciado), no convencionalidad (para llegar a la implicatura hay que ir más allá del significado convencional de las palabras), carácter no veritativo (surge del hecho de decirlo, siendo indeterminada en cierto grado), indeterminación.
- Implicaturas conversacionales particularizadas. Son aquellas que sí dependen de un contexto de emisión en concreto.

Gallardo Paúls sustituye esta última clasificación por otra que se apoya en el respeto o la violación de las máximas que derivan del Principio de cooperación de Grice. Diferencia entre:

- Implicaturas conversacionales generalizadas. A este tipo de implicaturas Levinson (1983: 96) las denominaba implicaturas estándar. Proceden de la aplicación normal de las máximas. Gallardo Paúls afirma que a las cinco características de Grice habría que añadir una sexta: la calculabilidad<sup>34</sup>.
- Implicaturas conversacionales anómalas o retóricas. Son casos en los que la interpretación choca inevitablemente con el contexto enunciativo y obliga al receptor a buscar una inferencia alternativa.

Para comprender a fondo la obra de Grice y el impacto que supuso su estudio sobre el contenido implícito revisaremos las aportaciones más significativas que surgieron a partir de su aparición. Algunos han criticado a Grice por suponer que el hablante ha considerado el grado de cumplimiento de las máximas, otros las han considerado postulados conversacionales, como es el caso de Lakoff (1976) o Gazdar (1979), que las consideró como reglas semejantes a un código que toman como entrada/aducto las

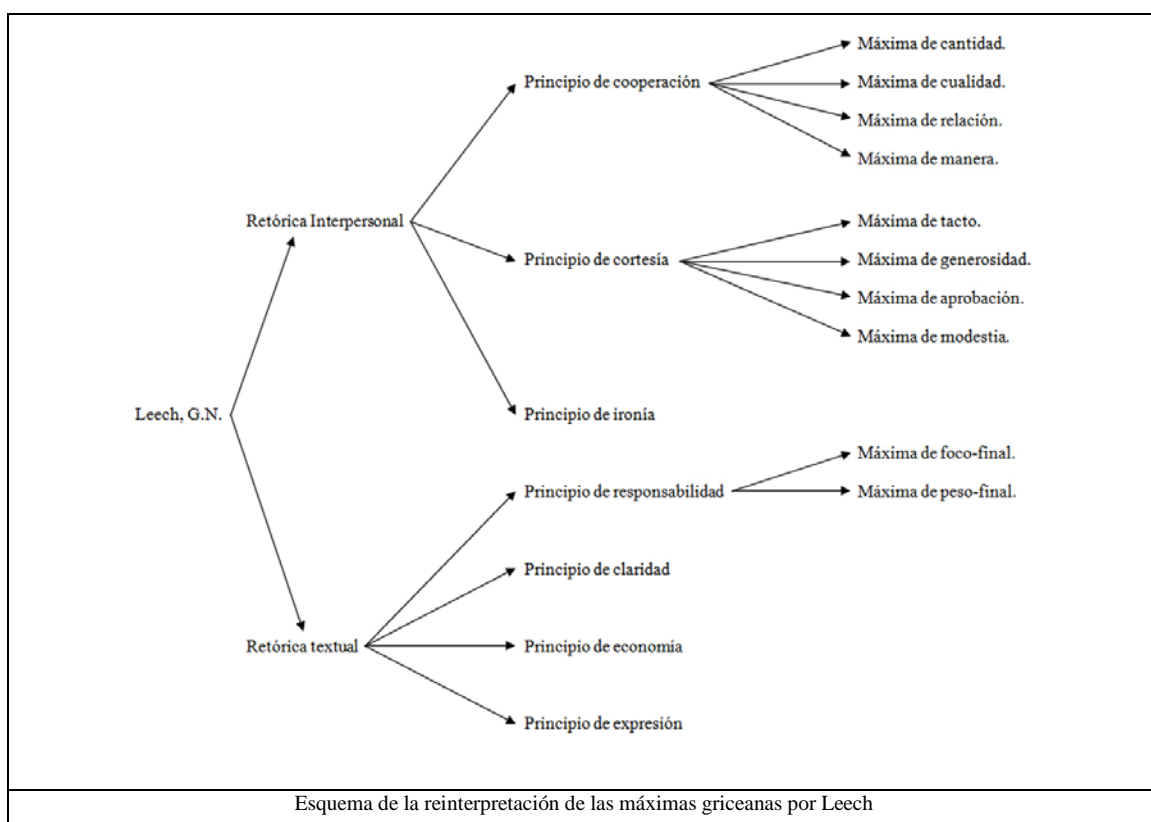
---

<sup>33</sup> La teoría de los fenómenos escalares de Horn (1984, 1988 y 1989) y Gazdar (1979) es una de las extensiones más interesantes de las propuestas de Grice sobre las implicaturas conversacionales generalizadas de cantidad.

<sup>34</sup> Las características propuestas por Grice eran: cancelabilidad, no separabilidad, no convencionalidad, carácter no veritativo e indeterminación. Cfr. Grice (1975: 57-58).

representaciones semánticas de las oraciones y las descripciones del contexto, generando como salida/educto las representaciones pragmáticas de los enunciados.

Leech (1983: 61) planteaba una reestructuración del esquema comunicativo griceano en torno a la retórica, entendida como el estudio del uso eficaz del lenguaje en la comunicación. Apoyado en la terminología utilizada por Halliday, que diferenciaba entre retórica textual y retórica interpersonal, establece una serie de principios y máximas nuevas. Las cuatro máximas establecidas por Grice son vistas por Leech como submáximas que pertenecen al principio de cooperación, uno entre varios, como vemos a continuación.



Slobin (1975) ya había esbozado los principios que Leech retoma al referirse a la pragmática textual. El principio de procesabilidad del que habla Leech ya fue enunciado por Slobin cuando decía que el discurso debe ser sincrónica y humanamente procesable. Leech se refería a la facilidad de descodificar el mensaje por parte del oyente. Este principio atañe a los aspectos fonológicos, sintácticos y semánticos. Se divide en dos máximas: máxima de focalización final y máxima de peso-final, apoyada esta última en el nivel sintáctico en una tercera máxima de ámbito-final. Slobin recomendaba ser claro

(Principio de claridad de Leech, codificación clara basada en dos máximas: máxima de transparencia y máxima de ambigüedad), que el discurso fuera rápido, fácil (Principio de economía de Leech, reducción del texto, del tiempo y del esfuerzo sin desequilibrar el mensaje) y expresivo (Principio de expresividad de Leech, ocupado de la eficiencia en sentido amplio, incluyendo los aspectos estéticos y expresivos).

Sería en 1986 cuando Sperber y Wilson revolucionarían de nuevo el esquema de la comunicación, ahora ya no desde un Principio de Cooperación con base racional como el de Grice, sino desde un innovador Principio de Pertinencia o Principio de Relevancia. Sperber y Wilson presentan un principio natural que guía el comportamiento humano (verbal y no verbal). Este principio sin excepciones, a diferencia del planteado por Grice, tiene una fundamentación cognitiva que constituyó una teoría psicológica (*Relevance Theory*, Wilson y Sperber (2002: 277)). Estos autores presentan la comunicación humana como un proceso ostensivo ya que con lo dicho se muestra la intención de hacer algo manifiesto. Lo dicho se convierte en un estímulo que desencadena un proceso inferencial. Este proceso tiene lugar porque hablante y oyente, que intercambian sus roles comunicativos, comparten el Principio de Relevancia que guía el proceso de obtención de inferencias. Sperber y Wilson (1995: 270) en la segunda edición revisada y aumentada de su obra especificaban que la pertinencia (relevancia) es una noción cognitiva y comunicativa. Como principio cognitivo explica que la condición humana está orientada a la maximización de la pertinencia. Como principio comunicativo destaca que todo acto de comunicación ostensiva comunica una presunción de su propia pertinencia óptima. Formulaban esta presunción de pertinencia óptima, a partir de dos propiedades:

- El estímulo ostensivo es suficientemente pertinente como para que valga la pena que el interlocutor se esfuerce en procesarlo.
- El estímulo ostensivo es el más pertinente compatible con las destrezas y preferencias de quien lo comunica.

Leonetti (1993) explica que el Principio de Relevancia de Sperber y Wilson presenta al hablante como el participante que intenta siempre ser máximamente relevante de acuerdo con las circunstancias. La relevancia es una relación entre la proposición P y un conjunto de supuestos o premisas, un proceso de interpretación por parte del oyente en



el que relaciona la información recibida con los supuestos ya presentes en su memoria. La relevancia es entendida como una propiedad relativa.

El modelo de relevancia ofrece, a diferencia del modelo de cooperación de Grice, una exposición explícita de la construcción de las implicaturas. En la Teoría de la Relevancia aunque la recuperación de las premisas implicadas se realice por medio de un proceso de formación y confirmación de hipótesis, la obtención de las conclusiones implicadas depende exclusivamente de las reglas deductivas. El término implicatura quedaría reducido para Sperber y Wilson a premisas y conclusiones contextuales que tiene que concluir el oyente en el proceso interpretativo para mantener el supuesto de que el hablante está siguiendo el Principio de Relevancia. Las implicaturas son supuestos que *B* trata de hacer manifiestos a *A* sin incluirlos en el contenido explícito de lo que se dice, por lo que son contenidos implícitos que en gran parte están determinados por *B*.

A: ¿Quieres un cigarrillo?

B: Quiero llegar a viejo con mis pulmones sanos.

En una situación normal *B* podría querer dar a entender: no quiero un cigarro. Sin embargo de la situación comunicativa anterior no es directamente deducible el enunciado de *B*, por lo que el oyente debe añadir supuestos para llegar a deducir la conclusión.

Supuesto a) – Fumar provoca cáncer de pulmón.

Supuesto b) – No fumará nada que enferme sus pulmones.

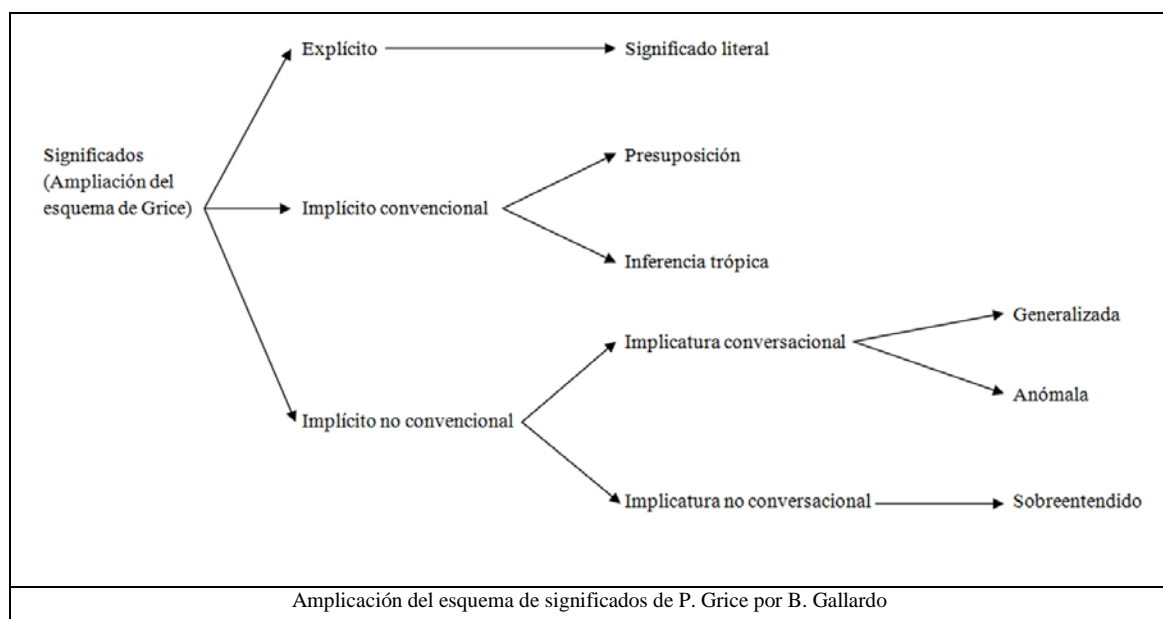
Al estudiar la Teoría de la Relevancia descubrimos que la noción de implicatura se opone a la de explicatura. La explicatura no solo incluye lo semántico estrictamente, sino que además de lo convencional y objeto de descodificación incluye algunos aspectos pragmáticos del significado que se obtienen por medio de los procesos de inferencia a partir del contexto.

Sperber y Wilson (2002) clasifican las implicaturas en dos grupos, dependiendo de la fuerza que tengan, distinguiendo entre:

- Implicaturas fuertes.

- Implicaturas débiles.

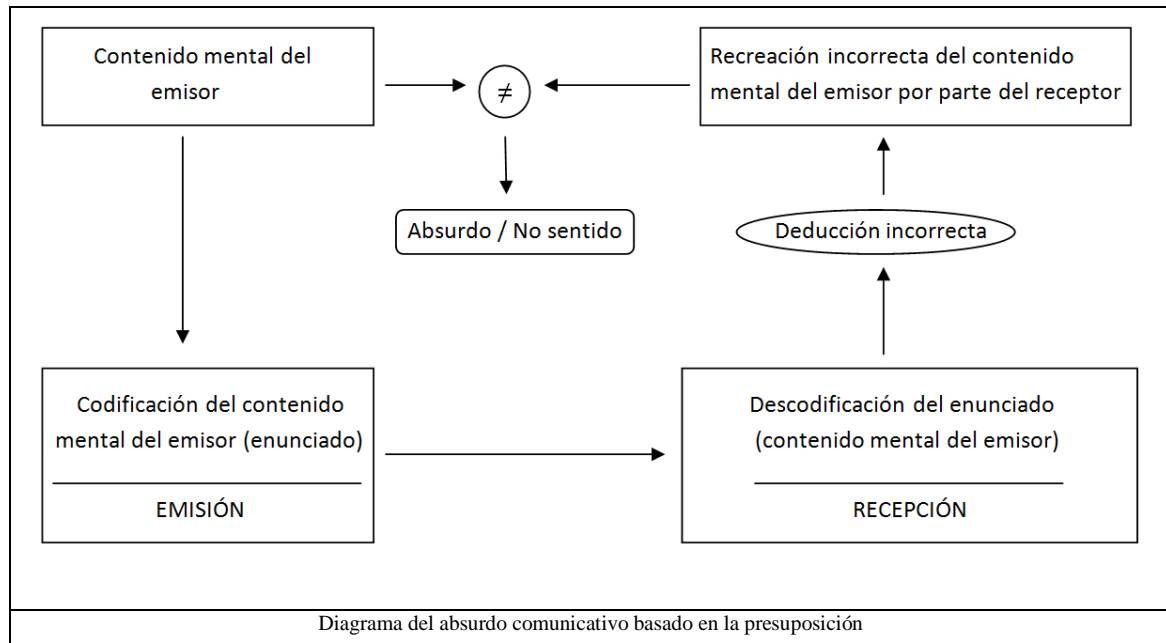
Desde su Principio de Relevancia explican que el oyente siempre busca las implicaturas oportunas pero se encuentra con implicaturas más o menos predecibles. Este grado de predictibilidad es el que distingue a las implicaturas fuertes (situaciones usuales del habla diaria o metáforas fáciles de inferir) de las implicaturas débiles (por ejemplo las metáforas más creativas del lenguaje poético, difíciles de inferir). Dicho de otro modo, la fortaleza o la debilidad de una implicatura, vistas desde la pertinencia de esta, depende del esfuerzo que el oyente tenga que hacer para inferir el contenido.



### 2.2.6 – Absurdo implícito convencional: análisis de la presuposición y la inferencia trópica.

Cualquier acto comunicativo puede convertirse en una conversación absurda si los contenidos implícitos en él no son extraídos, comprendidos o utilizados correctamente. Las implicaturas convencionales son aquellas que derivan directamente de los significados de las palabras y no de factores contextuales o situacionales. Frente a ellas, según explicaba Grice, se sitúan las implicaturas no convencionales, aquellas que se generan por la intervención de principios conversacionales y que permiten dar cuenta de un tipo de significado del que la semántica no puede dar cuenta. En este apartado analizaremos las presuposiciones y las inferencias trópicas, dos tipos de significados

implícitos convencionales que mal utilizados generan situaciones y comunicaciones absurdas.



Las presuposiciones son un tipo de implicatura abierta, es decir, no están determinadas por factores fijos sino que están basadas en dar por sentado o cierto algo en el razonamiento que llevamos a cabo. Cuando utilizamos la palabra presuposición solemos referirnos a aquello que se supone causa o motivo de algo. La aparición de enunciados o de situaciones comunicativas sin sentido es un fenómeno complejo que casi siempre tiene lugar en la interacción mental entre los interlocutores. El absurdo, entendido como la ausencia de sentido o como la incapacidad de dotar de sentido a la información que estamos recibiendo, suele estar vinculado prioritariamente a la recepción del mensaje. Sin embargo, el absurdo tiene lugar tanto en la emisión (codificación) como en la recepción (descodificación) del discurso. La presuposición es un contenido implícito convencional anclado directamente al enunciado que depende directamente del uso de ciertas palabras o estructuras. Son posibles gracias a nuestra capacidad de representarnos el contenido mental de nuestros interlocutores. Realiza una especie de cálculo de impacto a partir de un conjunto de ideas preconcebidas y suelen activarse mediante una serie de gatillos (*triggers*), también llamados activadores presuposicionales. Las presuposiciones son informaciones automáticamente entrañadas por la formulación del enunciado en el cual se encuentran intrínsecamente inscritas, sea cual sea la especificidad del cuadro enunciativo sin estar abiertamente puestas. La

presuposición es entendida en la actualidad como una implicación significativa o inferencia no incorporada al significado convencional de sintagmas u oraciones (Sentis, 2001: 146). Es información indirecta que asevera la existencia de entidades que subyacen a la estructura de la realidad.

Madison: Esta mañana su hijo ha establecido un indecente contacto boca a boca con nuestra hija

Marge: ¿Lo que dice es que la ha besado?

Brody: En la parte de arriba del tobogán

Homer: ¿Es lo único que ha pasado? ¿Por eso no he ido a trabajar? ¡Le daría un beso de agradecimiento!

Madison: Señor Simpson / *soy abogada y mi marido fiscal federal y ni él ni yo estamos contentos*

Homer: *¿Por qué no se buscan trabajos más fáciles?*

[T21C15 -1]

El hecho de presuponer información de manera incorrecta puede conducirnos a situaciones absurdas. La presuposición extrae información de manera indirecta a partir del significante del mensaje, es decir, representa el contenido mental del interlocutor a partir de sus palabras, no a partir del significado literal del enunciado como ocurriría con el sobreentendido. En el ejemplo anterior el protagonista selecciona en su presuposición la última información aportada por su interlocutor sin tener en cuenta el carácter anafórico de su intervención. Infiere, al no conectar toda la información aportada en la conversación, que los oficios que desempeñan a diario la mujer y su esposo no les satisfacen, en lugar de inferir una amenaza atenuada. La situación absurda tiene lugar al establecer de manera incorrecta las relaciones intra-textuales entre significante del discurso que recibe el protagonista (“*soy abogada y mi marido fiscal federal y ni él ni yo estamos contentos – con el hecho de que su hijo haya besado a mi hija –*”) y el significado que extrae del significante al no contextualizarlo adecuadamente (“*soy abogada y mi marido fiscal federal y ni él ni yo estamos contentos – con nuestros trabajos –*”). La presuposición al ser el compendio de información deducida a partir de las palabras del enunciado debe respetar la estructura enunciativa para no alterar el significado de este y extraer correcta e indirectamente más

información. La conjugación o alteración de la estructura del enunciado (significantes ordenados de manera intencionada) produciría presuposiciones absurdas que nada tendrían que ver con la transmisión del contenido mental de nuestro interlocutor. En los dos siguientes casos podemos observar cómo el protagonista deforma el enunciado recibido, en el primer caso mediante un juego de parónimos y en el segundo caso a través de la selección interesada de elementos enunciativos.

Marge: ¿Cuándo pasó esto? ¿Cuándo nos convertimos en el último peldaño de la sociedad?

Homer: Creo que cuando la epidemia de gripe acabó con los sintecho

Lisa: Papá / ¿qué ha pasado con este asiento? (aparecen Bart y Lisa montados sobre el chasis del coche)

Homer: Lo vendí para llenar el depósito / pero en lugar de gasolina compré una bocina (se para el coche sin combustible y con la cabeza apoyada en el volante hace sonar el claxon de feria)

Marge: Tal vez deberíamos consultar a un *asesor de finanzas*

Homer: ¡A un *adiestrador de fierazas!*

Pensamiento de Homer: *Señor Simpson tiene usted un dólar en descubierto / ¡A por él Shiva!* (y se abalanza una pantera negra contra el banquero)

[T12C5 -1]

La imaginación y la capacidad de esta para presuponer contenidos mentales a partir de palabras es un potente recurso comunicativo. Sin embargo, cuando el anclaje entre las ideas presupuestas y las palabras desde las que se presupone se rompe da lugar a situaciones absurdas como las que analizamos. Contextualicemos el ejemplo anterior: la familia Simpson se encuentra en apuros económicos e incluso el cabeza de familia ha vendido el asiento de detrás del coche con la intención de comprar gasolina y finalmente adquirió un claxon de feria. Su esposa le sugiere consultar a un asesor de finanzas. En una situación con sentido lo normal sería presuponer cualquier información relacionada con los términos “*asesor*” y “*finanzas*”. Las presuposiciones más habituales son las extraídas a partir de la familia léxica, el campo semántico o las similitudes fónicas con otros términos. Este último caso, la paronimia, parece estar detrás de la presuposición que realiza el protagonista. No obstante, en lugar de presuponer información y

anticiparse más allá del contenido explícito del discurso, crea un plano paralelo que nada tiene que ver con la sugerencia de su mujer. Este ejercicio a modo de distensión entre el discurso y la información presupuesta no alcanza ni siquiera a ser laxo ya que no se produce realmente esa presuposición. Sin embargo, como vemos en la última intervención (“*Señor Simpson tiene usted un dólar en descubierto / ¡A por él Shiva! (y se abalanza una pantera negra contra el banquero)*”), vuelve a establecer el vínculo, forzado y absurdo, entre el contenido que supuestamente presupone a partir de la sugerencia de su esposa y la situación real.

El término presuposición apareció por primera vez en una investigación de Frege (1984b) en la que sostenía que la presuposición era una imperfección del lenguaje natural. La presuposición definida desde la semántica es una relación binaria entre pares de enunciados de un lenguaje. Desde el plano pragmático, es vista como las actitudes y el conjunto de conocimientos del hablante. Frege estaba interesado en la cuestión de cómo la presuposición metalingüística podría ser parte del sentido del enunciado. Las presuposiciones pueden ser entendidas como inferencias, en particular como inferencias abductivas, contenidos implícitos que pueden ser estudiados desde un punto de vista lógico-formal. Como hemos dicho antes, los presupuestos suelen activarse mediante una serie de gatillos (*triggers*), también llamados activadores presuposicionales. Un grupo de estos gatillos (*triggers*) aparecía en la obra de Strawson (1950) casi tres décadas antes, los cuantificadores. A finales del s. XX, Beaver (1997) proponía una lista de elementos lingüísticos que funcionan como fuente de presuposiciones en el discurso. Entre los activadores presuposicionales distinguió:

- Cuantificadores – “ningún”, “algún”, “todos”, etc.
- Verbos fácticos – “lamentar”, “saber”, etc.
- Verbos aspectuales – “empezar a”, “dejar de”, etc.
- Adverbios temporales – “después”, “antes”, etc.
- Condicionales contra-fácticos – aquellos que introducen la posibilidad de existencia.
- Preguntas que comparten con la aserción subyacente las mismas presuposiciones (excepto las preguntas polares).

- Oraciones relativas.
- Construcciones hendidas.
- Relaciones de posesión expresadas al nivel de Sintagma Nominal.
- Expresiones definidas (presuposiciones existenciales).
- Verbos que indican cambio de estado o que tienen valor iterativo.

En el siguiente caso el protagonista está buscando a su esposa y pregunta a un empleado de gasolinera. Este había oído toda la conversación de los moteros que habían raptado a su mujer y recordaba perfectamente dónde iban a pasar la noche. Después de decirle exactamente el lugar de pernocta (“*la zona de acampada de Crystal Lake / sector K / parcela dos / diecisiete*”), añade una coletilla de modestia: “*lamento no poder serle de más ayuda*”. La utilización del verbo fáctico en primera persona del singular “lamento” haría presuponer al espectador y al protagonista del *corpus*, si no se tratara de una expresión de modestia, que no dispone de suficiente información para dar con el paradero de su esposa. Sin embargo, volvemos a presenciar una conversación absurda cuando el protagonista responde: “*Me temo que no la encontraré jamás*”, produciéndose un choque contextual entre el sentido que deduce el protagonista (no tener suficiente información) y el sentido de modestia que se da en la situación comunicativa, siendo esta última anterior a la de Homer.

Empleado de la gasolinera: *Sí / vi pasar a unos moteros por aquí con una mujer de pelo azul hará como unos diez minutos // Dijeron que iban a hacer noche en la zona de acampada de Crystal Lake / sector K / parcela dos / diecisiete // Lamento no poder serle de más ayuda*

Homer: *Me temo que no la encontraré jamás* ↓

[T11C8 -1]

Investigadores como Stalnaker (1974), Karttunen y Peters (1979) y Gazdar (1979) suelen aceptar el carácter convencional de las presuposiciones. En cambio, Levinson (1983: 198) las definía como implicaturas convencionales no cancelables, sin considerar

la defectibilidad de las presuposiciones. Es decir, afirmaba que la presuposición es convencional y al mismo tiempo que las implicaturas convencionales no son cancelables, hecho contradictorio con que la propia presuposición suponga un bloqueo (una cancelación debida al hablante o al interlocutor) para que no se produzca la inferencia. Kerbrat-Orecchioni (1986: 25) definía las presuposiciones como “todas las informaciones que, sin estar abiertamente puestas (es decir, sin constituir en principio el verdadero objeto del mensaje que se transmite), son sin embargo automáticamente entrañadas por la formulación del enunciado en el cual se encuentran intrínsecamente inscritas, sea cual sea la especificidad del cuadro enunciativo”.

Clarke en su artículo “La máquina del futuro” mencionaba la “idea de anticipación” en el receptor. Esta noción señala a una anticipación que el emisor lleva a cabo incluso antes de emitir su propio mensaje. La presuposición realiza una especie de cálculo de impacto a partir de un conjunto de ideas preconcebidas. Esta anticipación hace que el mensaje esté condicionado antes de recibir la respuesta del interlocutor, una suerte de previsión que autores como López (1989: 273) entienden como realce perceptivo del sujeto del enunciado sobre el fondo constituido por la enunciación; un punto de referencia para el decir. Calvo (1989: 119-124) explica que hay que considerar que la presuposición está ligada al emisor por el hecho de estarlo a cualquiera de sus enunciados y eligiendo un enfoque marcado de la enunciación en su versión interpretativa. En el siguiente ejemplo de nuevo vemos cómo el enfoque que realiza nuestro protagonista no es una versión interpretativa del contenido discursivo sino una versión disparatada, que en lugar de realizar el cálculo del impacto a partir de sus conocimientos previos o de sus ideas preconcebidas presupone sin sentido.

Doctor: Señor Simpson / puede que sea responsable de su inteligencia subnormal  
Homer: ¡Eh / vengo a que me droguen / electrocuten y sonden / no a que me insulten!  
Doctora: *Si se le extirpa el lápiz se podría producir un incremento de su capacidad mental aunque también matarlo*  
Homer: Mmmm (1s↓) *¿incrementar mi capacidad de matar? // ¡Vamos a ello!*

[T12C9 -2]



No podemos hablar de razonamiento en este caso y tampoco de presuposición, más bien estamos ante la extracción de información disparatada e interesada a partir de un discurso. Las presuposiciones son posibles, explicaba García (1998), gracias a nuestra capacidad de representarnos el contenido mental de nuestros interlocutores. El hablante puede presentarse estos contenidos como presupuestos gracias a la elección de distintas formulaciones lingüísticas. Este autor diferenciaba entre tres tipos de presuposición:

- Presuposición existencial: es aquella que está ligada a expresiones referenciales y que dan por sentada la existencia de lo denotado en una representación mental (y no en la realidad) alojada en la memoria.

(Homer con las revistas que Lisa le había encargado en la mano ve en un escaparate las zapatillas “Asesinas”. Previamente se las había visto a Flanders. Tira las revistas al suelo y se agarra al escaparate a mirarlas).

Homer: ¡Oh / Asesinas! // (lee) Ciento veinticinco dólares

[Nube de pensamiento] Flanders: *Tiene uno que concederse algún caprichillo / algún caprichillo / algún caprichillo (1s↓)*

Homer: Pero no puedo gastar §

[Nube de pensamiento] Flanders: § *Simpson / LE ORDENO QUE LAS COMPRE AHORA MISMO*

Homer: Bueno / si es una orden (ríe)

[T2C16-1]

En este ejemplo el protagonista rescata un recuerdo en el que su vecino, Ned Flanders, le decía: “*tiene uno que concederse algún caprichillo*”. Homer, utilizando la expresión referencial “*algún caprichillo*” que repite tres veces, presupone un contenido mental que no se infiere de ningún modo del discurso. En este caso descubrimos las *nubes de pensamiento*, un recurso gráfico al servicio de la polifonía y del absurdo que estudiaremos con detenimiento más adelante. En los ejemplos que analizamos, el absurdo no proviene de la presuposición, sino del uso de la estructura presuposicional. Es decir, el protagonista no lleva a cabo una presuposición sino que arranca su intervención anclado a expresiones (como “*algún caprichillo*”) y termina inventando contenidos implícitos que debieran ser inferidos del discurso, no sucediendo de ese

modo. Cuando en la segunda intervención en la nube de pensamiento Homer presupone (imagina injustificadamente de cara a la comunidad hablante y justificadamente según su punto de vista) que su vecino le daría una orden (“*Simpson / LE ORDENO QUE LAS COMPRE AHORA MISMO*”), la situación se convierte en un absurdo interesado que poco tiene que ver con la realidad.

- Presuposición léxica: es la producida por el significado de verbos fácticos, verbos de juicio, verbos de cambio de estado o verbos implicativos. Hemos podido ver el absurdo anteriormente en el ejemplo de la acampada de Crystal Lake.
- Presuposición focal: depende de ciertas formulaciones prosódicas o sintácticas que pretenden llamar la atención del interlocutor para vencer posibles contradicciones o subrayar la importancia.

Homer: ¿QUINIENTOS DÓLARES? (refiriéndose al bolso que acaba de comprar Marge) / ES COMO DIEZ ABUELOS MUERTOS // Nos ajustamos a nuestro límite Marge y me hubiera gustado arrendar esta lava-alfombras otro día más  
Marge: ¿Está el gato ahí dentro?  
Homer: *Bueno / es un gato / no sé si es EL gato*

[T22C2 -2]

En el ejemplo que acabamos de leer el protagonista focaliza la atención de su interlocutor y del espectador utilizando un determinante artículo de modo enfático: “*Bueno / es un gato / no sé si es EL gato*”. Las formulaciones prosódicas que intentan llamar la atención del interlocutor para vencer posibles contradicciones subrayan la importancia de un elemento del discurso que sirva para desambiguar una confusión. Sin embargo, en el caso absurdo anterior cuando la esposa del protagonista le pregunta “¿*Está el gato ahí dentro?*”, este contesta generalizando la respuesta, no respondiendo a la interrogativa total.

Cuando un hablante codifica un mensaje podemos pensar en una selección de elementos léxicos disponibles para representar los individuos referidos y sus respectivas

propiedades. La evaluación de dichos enunciados se realiza a partir de la situación y el contexto (conocimiento que tenemos del mundo), de las normas lógicas (postulados de significados y normas de información léxica) y del conocimiento lingüístico (reglas gramaticales). El capítulo 2.3 lo dedicaremos en exclusiva al análisis del contexto en el discurso absurdo, su vinculación con la interpretación conversacional y con el sentido. Salguero (2000) explica que la conjugación de estos tres elementos confluye en un módulo intermedio del proceso de interpretación de enunciados, normas de creación de instancias de variables anafóricas. Dicho de otro modo, la interpretación de anáforas (términos deícticos espaciales o temporales, cláusulas relativas, tiempo o aspecto verbal, etc) funciona como un elemento en el que confluyen la situación y el contexto, las normas lógicas y el conocimiento lingüístico.

La noción de presuposición es una relación semántica entre dos oraciones definida como: una oración B presupone otra oración A, si A implica B o si el valor de verdad de A es una condición para que B sea verdadera. Al hablar de presuposición hay que referirse al método de Sandt o “acomodación presuposicional”. Esa acomodación consiste en añadir referentes y condiciones a la estructura de representación del discurso. Los gatillos que citábamos antes (*triggers*) generan una presuposición sin antecedentes, por lo que la acomodación consistirá en una transferencia de marcadores discursivos y condiciones de la presuposición desde la representación de los gatillos a una estructura de representación del discurso accesible. Se distinguen tres tipos de acomodación:

- Acomodación local: cuando el contenido añadido está formado de la misma estructura de representación del discurso que los gatillos que la activan.
- Acomodación intermedia: cuando el contenido añadido está formado de otra estructura de representación del discurso diferente a la estructura principal utilizada y que es accesible desde la estructura de representación del discurso donde aparecen los gatillos que la activan.
- Acomodación global: cuando el contenido añadido está formado por la estructura de representación del discurso principal que incluye todas las otras representaciones.

Desde el punto de vista del paradigma del lenguaje natural, afirma Zimmermann (2001: 20) que la cuestión de la presuposición puede ser entendida como un proceso inferencial ya que los hablantes evalúan interiormente el presupuesto como un proceso de razonamiento. El mismo año, en un estudio epistemológico sobre la presuposición resumía Sentis (2001: 34-43) que la discusión sobre este tipo de contenido implícito ha pasado por tres etapas:

- Consideraciones de la filosofía del lenguaje [Frege, 1984b; Russell, 1973 y Strawson, 1950]. Discusión y formulación de la noción lógica de presuposición.
- Consideraciones de la Semántica Generativa [Lakoff, 1976; Garner, 1971 y Fillmore y Langendoen 1971, etc.). Definición de la noción semántica de presuposición e intento de incluirla en la categoría “condición de felicidad” de los actos ilocutivos (criterio también considerado por Ducrot en la semántica discursiva).
- Consideraciones de Keenan (1971) y Kempson (1979). Estos autores consideraron imprescindible separar la semántica de la pragmática, ya que optaban por que la presuposición corresponde a la pragmática.

En la actualidad la presuposición es entendida como una implicación significativa o inferencia no incorporada al significado convencional de sintagmas u oraciones. Es información indirecta que asevera la existencia de entidades que subyacen a la estructura de la realidad. Intervienen mediante la identificación de ciertas entidades (que el hablante y el oyente presuponen) en la interpretación del enunciado. Al clasificar la presuposición hay que incluirla dentro de las relaciones pragmáticas ya que está regulada por el principio de explotación, el cual establece:

- Que la inadecuación contextual es interpretada por los usuarios como un sentido no literal del enunciado.
- Que el mecanismo (pragmático) que opera sobre la cancelación de algunos parámetros de la significación literal afecta a la presuposición produciendo variaciones de sentido.

Otro tipo de significado implícito convencional es la inferencia trópica. El término “tropo” en retórica refiere al empleo de las palabras en sentido distinto del que

propiamente les corresponde, pero que tiene con este alguna conexión, correspondencia o semejanza. El tropo comprende la sinécdoque, la metonimia y la metáfora en todas sus variedades. Searle y Grice fueron los primeros en incluir dentro del marco pragmático este concepto, sin embargo Kerbrat-Orecchioni (1986) será la que centre su estudio en lo implícito utilizando esta noción.

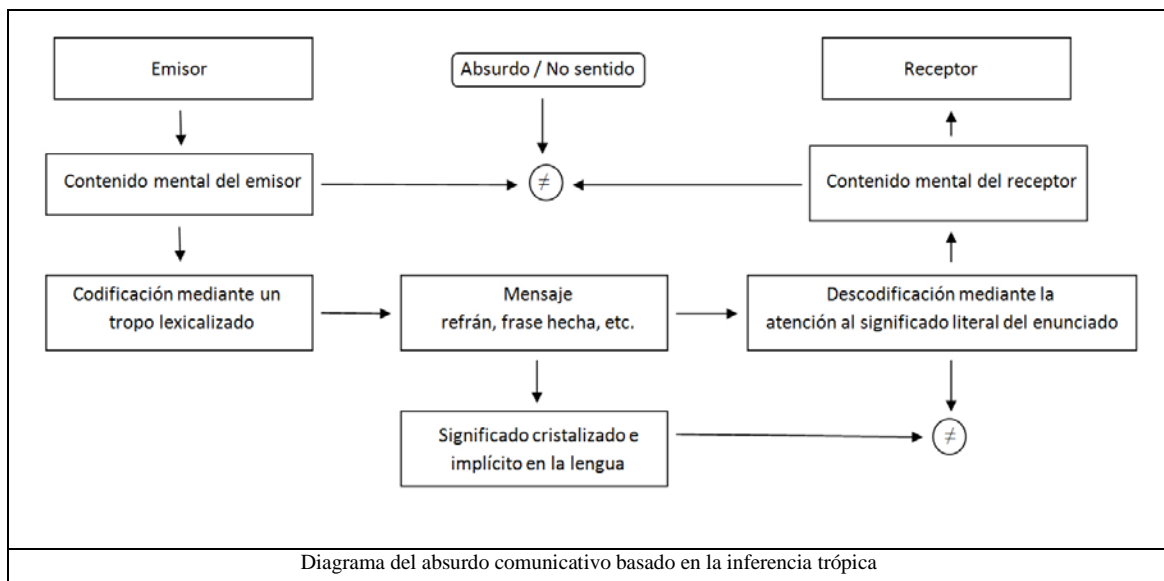
<p>Bart: ¿No habrá animales peligrosos en el bosque / verdad papá?</p> <p>Homer: Ah / quizás haya unos cuantos pero no te preocupes / si tú los dejas en paz ellos te dejarán a ti en paz</p> <p>Bart: Tranqui entonces</p> <p>Homer: Y no debes actuar como si tuvieras miedo // Los animales huelen el miedo y no les gusta // Además no hay nada que temer</p> <p>Bart: Claro ↓</p> <p>Homer: (Homer oye el chupete de Maggie y grita despavorido) ¡UNA CASCABEL!</p> <p>Bart: NO TENGO MIEDO / NO TENGO MIEDO</p> <p>Homer: ¡CORRE / IDIOTA! /// Por aquí hijo / llegaremos a la civilización</p> <p>Bart: ¿Cómo lo sabes?</p> <p>Homer: <i>Cuando eres un experto montañero el instinto para estas cosas se convierte en algo natural (2s↓) es como un tercer sentido</i></p> <p style="text-align: right;">[T1C7-2]</p>
---

Si analizamos la última intervención del protagonista en el anterior ejemplo (“*Cuando eres un experto montañero el instinto para estas cosas se convierte en algo natural (2s↓) es como un tercer sentido*”) descubrimos que intenta utilizar, aunque lo hace mal, un tropo lexicalizado. Kerbrat-Orecchioni considera los actos de habla como “tropos ilocutorios”, y al tratar el tema de lo implícito denomina “Tropo lexicalizado” a un tipo de significado implícito convencional cuyo valor derivado no nace en el discurso, como alternativa a un significado literal incoherente, sino que se halla cristalizado en la lengua. Un locutor serio utilizaría la expresión “sexto sentido” para referirse a la intuición, a la facultad de comprender las cosas instantáneamente, sin necesidad de razonamiento<sup>35</sup>. El guionista de la serie, para crear una situación absurda, pone en boca

<sup>35</sup> Cfr. intuición. <http://lema.rae.es/drae/?val=intuici%C3%B3n> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de lengua española [en línea]. < <http://www.rae.es> >.

del protagonista la expresión “*tercer sentido*”, generando de este modo un doble equívoco: mostrar la ignorancia del personaje, dando a entender que no sabe que tenemos cinco sentidos, a la vez que hace un juego de palabras mediante el que se delata el mal funcionamiento de su intuición.

En el siguiente caso, el protagonista después de burlarse públicamente de su vecino Ned Flanders acude su casa y lee la nota de despedida: “*La familia Flanders se va con viento fresquillo / os habéis reído de nosotros por ultimísima vez*”. La locución adverbial irse “*con viento fresco*”, que Ned Flanders modela con diminutivos, significa marcharse de mal modo, con enfado o desprecio<sup>36</sup>. Esta vez el protagonista no interpreta mal el tropo lexicalizado sino que lo utiliza para excusarse y culpar a cualquier otro de la marcha de Ned (“*¡Se ha ido! / ¡Y todo es culpa de alguien!*”). La comicidad de la situación se apoya en el descaro del comportamiento del protagonista, que siendo culpable y habiendo comprendido las emociones de su vecino, desvía la atención hacia otras personas.



Lisa: Papá / creo que no eres consciente de lo que has hecho // Has ridiculizado públicamente al mejor amigo que la familia Simpson ha tenido §

Homer: § Tienes razón / ¿pero sabes quién es la verdadera víctima? // Ned

<sup>36</sup> Cfr. viento. <http://lema.rae.es/drae/?val=viento> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de lengua española [en línea]. < <http://www.rae.es> >.

Lisa: ¡Eso es lo que te estoy diciendo!

Homer: Am / ya

(Sale hacia la casa de los Flanders con una cesta y una nota en la que pone “Perdón estúpido Flanders”)

Homer: ¿Qué es esto? ¿Adiós Springfield? (lee del cartel de la puerta) *La familia Flanders se va con viento fresquillo / os habéis reído de nosotros por ultimísima vez // ¿Viento fresquillo? (llora) ¡Se ha ido! / ¡Y todo es culpa de alguien!*

[T16C20 -1]

La interpretación literal de un refrán, un modismo, una frase hecha o una pregunta retórica impide inferir la información cristalizada en el enunciado. La inferencia trópica se vería truncada y las ideas extraídas de manera incorrecta no tendrían sentido en la situación comunicativa en que fue utilizada. La situación comunicativa absurda se produce en estos casos a partir de la no coincidencia entre los contenidos mentales de los interlocutores, debido a la descodificación del tropo mediante la atención al significado literal de este. En el siguiente ejemplo la expresión “*rascar la espalda*” que implícitamente refiere “hacer un favor” es entendida como un juego homosexual de cortejo entre el protagonista y su jefe. Como advierte el refranero popular: “las cosas no son mal dichas, sino mal interpretadas”. La voz en “on” del pensamiento del protagonista, como un recurso de cautela, se pregunta si está entendiendo correctamente la supuesta proposición. Posteriormente el uso de la expresión “*compañeros de cama*” en el sentido de “socios” o “camaradas” es interpretada de nuevo literalmente, no accediendo al sentido metafórico que guarda la relación de extorsión.

Sr. Burns: No tenemos por qué ser adversarios Homer / ambos deseamos un convenio justo

Pensamiento de Homer: ¿Por qué es tan amable conmigo el Sr. Burns?

Sr. Burns: Si usted me *rasca la espalda* / luego se la rasco a usted

Pensamiento de Homer: Un momento / ¿me estará tirando los tejos?

Sr. Burns: En fin / el que yo le deslice algo en el bolsillo / ¿qué tiene de malo?

Pensamiento de Homer: ¡Sí / sí / me los está tirando!

Sr. Burns: Ya sabe / los convenios hacen *extraños compañeros de cama* (ríe y le guiña un ojo a Homer)

Pensamiento de Homer: ¡Ahhhhh!

Homer: Lo siento Sr. Burns / a mí no me gustan los tejemanejes impúdicos // Me siento halagado y hasta pueda que sienta curiosidad pero ¡mi respuesta es no!

[T4C17-1]

En el siguiente caso es el protagonista quien utiliza un refrán desconocido por su interlocutor (A río revuelto, ganancia de pescadores). “Del mismo modo que aparece más pesca cuando las aguas de un río se revuelven, en las situaciones confusas o cuando se producen cambios o desavenencias, hay quienes sacan beneficio aprovechando tales circunstancias<sup>37</sup>”. No conocer el significado de un tropo lexicalizado imposibilita dotar de sentido un enunciado, cuanto más justificar una orden como la que recibe el hijo del protagonista.

Lisa: Simplemente no le encuentro sentido a nada // Decidme / ¿habría cambiado algo si yo nunca hubiera existido? / ¿Cómo podemos dormir por la noche cuando hay tanto sufrimiento en el mundo?

Homer: Oppp / pues / pues / pues (3s↓) Aserrín / aserrán / las campanas de San Juan ↑ / (se ríe)

Marge: Lisa / cariño / ¿por qué no vas arriba y te preparo un buen baño de agua caliente? A mí me ayuda cuando estoy con la depre

Lisa: Papá / sé que tu intención era buena

Homer: Gracias por darte cuenta

Bart: Ay Homer / ahora sí que tienes un verdadero problema entre manos

Homer: Ehhh / ehhh / ¡BART / PASA LA ASPIRADORA!

Bart: ¡Eh tío / que no he hecho nada malo!

Homer: ¡A río revuelto se pasa la aspiradora! ¡Ya la estás pasando!

[T1C6-2]

Hay veces que el tropo lexicalizado tiene más de una lectura literal, por lo que las posibilidades de confusión aumentan si no se accede a la información implícita que

<sup>37</sup> Cfr. <http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58128&Lng=0> [Link consultado: julio 13].



contiene el enunciado. Hemos ido viendo a lo largo de la investigación que el absurdo puede plantearse como una disfunción interpretativa que imposibilita la dotación de sentido al discurso. Al analizar situaciones comunicativas absurdas podemos realizar un inventario de los mecanismos utilizados por los hablantes e incluso a veces podemos detectar la intencionalidad del discurso. Sin embargo, otras veces somos incapaces de acceder a la caja negra de la que nos hablaba Wittgenstein, sin saber discernir si se trata de una estrategia discursiva para evadir responsabilidades o para desviar de forma gratuita la conversación. La expresión “tres al cuarto” proviene del empleo de la moneda española “cuarto” entre los siglos XVI y XIX. Esta moneda equivalía a cuatro maravedíes y su valor era aproximadamente de tan solo tres céntimos de peseta. Comprar tres productos por tan solo un cuarto de maravedí suponía adquirir artículos de muy baja calidad. Al no comprender el sentido fosilizado en la expresión y preguntar cuál es el resultado de  $3^4$  (tres elevado a la cuarta) en sentido de la conversación se deforma y termina desubicado y sin sentido.

Agente FBI: Haremos lo siguiente / yo la tomo con Lui y usted me planta cara para ganarse su confianza

Homer: No puedo ganarme su confianza con una mentira

Agente FBI: Déjese de moralinas de *tres al cuarto*

Homer: ¿Cuánto es *tres al cuarto*?

Agente FBI: Eeess (1s↓)

[T22C9 -1]

Estas implicaturas convencionales las podemos encontrar en refranes, preguntas retóricas, modismos, frases hechas, etc. En el siguiente ejemplo, el protagonista utiliza de modo incoherente el tropo lexicalizado “*pillarle el toro*”.

Bart: Mamá / van a matar a Lu y a convertirlo en comida y chaquetas con flecos para vaqueros gays // ¿Podemos comprarlo? / ¿Podemos?

Homer: (hace señas de negativa a Marge)

Marge: Ooyy cielo / nos encantaría pero un ternero premiado vale miles de dólares

Bart: Vaya hombre ↓

Homer: *Hijo / aprende la lección: no trabajes tanto ni crees lazos sentimentales / ah y otra cosa / que no te pille el toro*

[T19C17 -1]

Situémonos en la escena discursiva. La familia Simpson tiene un ternero, este ha ganado un certamen y las autoridades van a sacrificarlo. Los hijos piden a la esposa de Homer comprar el ternero para salvarlo, pero Marge argumenta que no tienen suficiente dinero para adquirir al ganador del certamen. Entonces es cuando Homer, a modo de síntesis y moraleja, dice: “*Hijo / aprende la lección: no trabajes tanto ni crees lazos sentimentales / ah y otra cosa / que no te pille el toro*”. La locución verbal de uso coloquial “*que te pille el toro*” significa no conseguir hacer o finalizar algo en un plazo determinado<sup>38</sup>. El contenido implícito que se infiere de este tropo es haberse encontrado con obstáculos o impedimentos que no hayan permitido la finalización de una tarea. Usado como acabamos ver no tiene sentido ninguno ya que el protagonista lo utiliza como un juego de palabra que intenta ser un chiste malo en relación al toro (ternero) que van a sacrificar.

### 2.2.7 – Absurdo implícito no convencional: sobreentendidos.

Partiendo de la distinción que Grice hacía entre implicaturas conversacionales generalizadas e implicaturas conversacionales particularizadas, Levinson (2000) resumía la distinción entre ambas del siguiente modo:

- Una implicatura *i* de un enunciado *E* es particularizada si y solo si *E* implica *i* solo en virtud de unas suposiciones contextuales que no se obtendrían invariablemente o incluso normalmente.
- Una implicatura *i* es generalizada si y solo si *E* implica *i* a menos que haya suposiciones contextuales específicas inusuales que la eliminen.

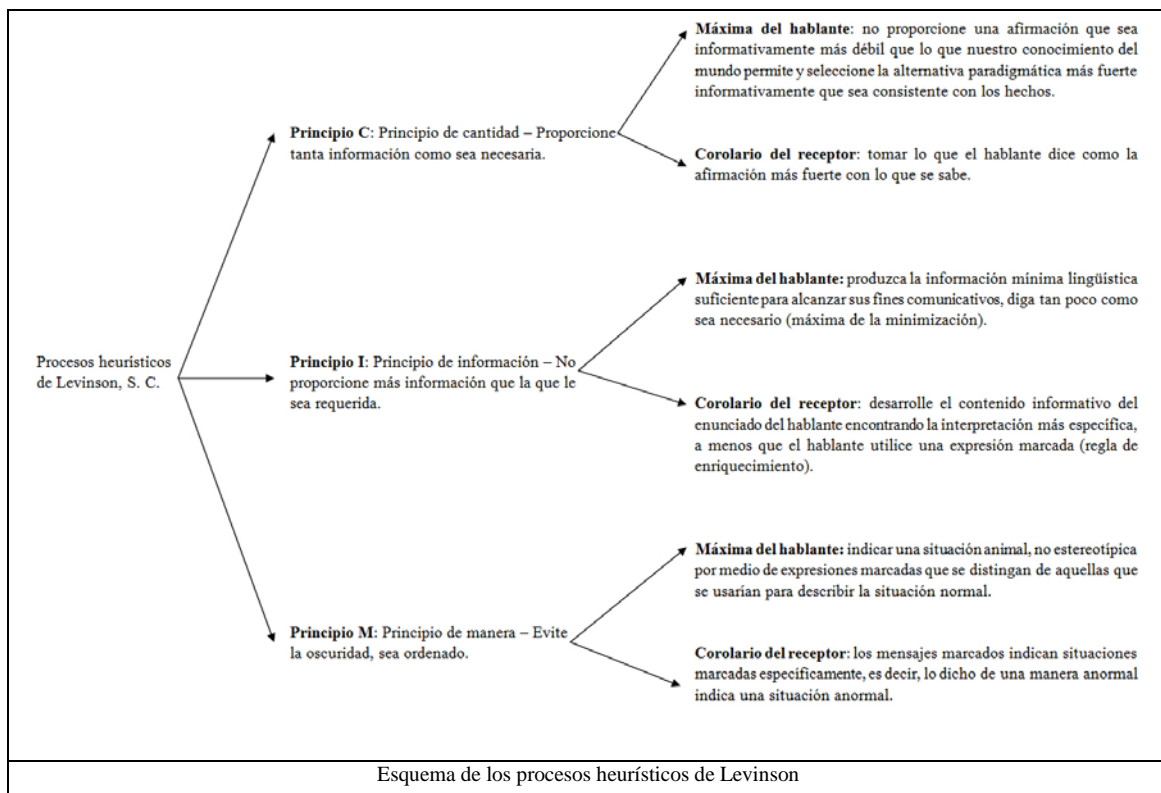
Dicho de otro modo, las implicaturas particularizadas son absolutamente dependientes del contexto mientras que las generalizadas se obtienen por defecto. Las implicaturas

<sup>38</sup> Cfr. toro. <http://lema.rae.es/drae/?val=toro> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de lengua española [en línea]. <  
<http://www.rae.es>>.

conversacionales generalizadas se dan si no hay nada que lo impida, si se producen las circunstancias apropiadas. Estas implicaturas son denominadas por Levinson significados presumibles (*presumptive meanings*) y se obtienen mediante métodos de interpretación que funcionan automáticamente si no existe ningún dato del contexto que los bloquee (procesos heurísticos).

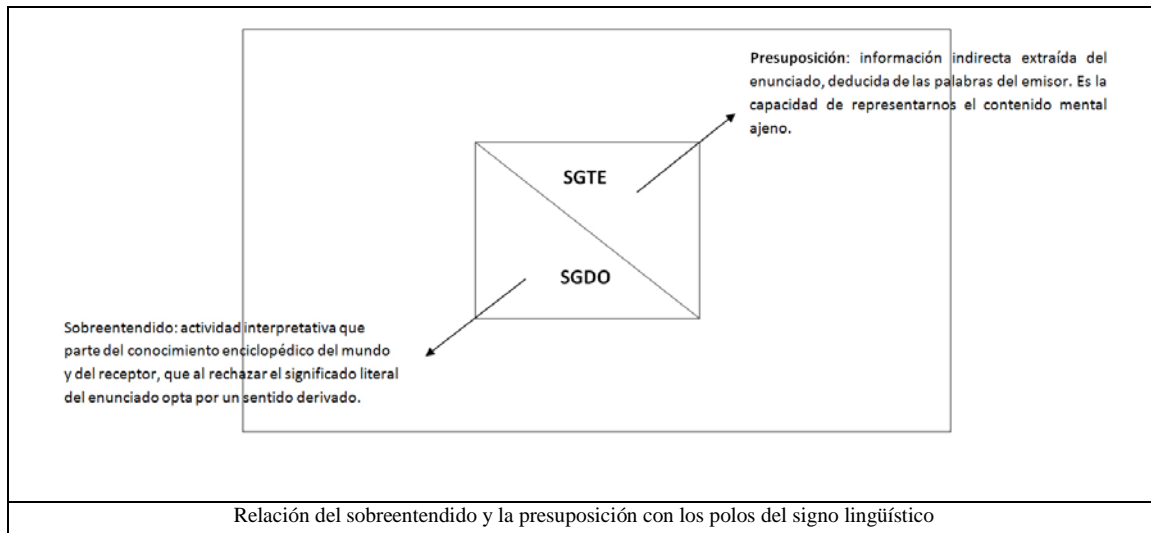
Levinson (2000: 76, 114, 136) define tres principios, inspirados en las máximas de Grice que intentan dar explicación al funcionamiento de las implicaturas conversacionales generalizadas. Un principio C[antidad], un principio I[nformación] y un principio M[anera].

- El principio de cantidad propone que se proporcione tanta información como sea necesaria. Establece una máxima del hablante por la que se exige no proporcionar una afirmación que sea informativamente más débil que lo que nuestro conocimiento del mundo permite así como seleccionar la alternativa paradigmática más fuerte informativamente que sea consistente con los hechos. También propone un corolario del receptor por el que debe tomar lo que el hablante dice como la afirmación más fuerte con respecto a lo que se sabe.
- El principio de información propone no proporcionar más información de la que sea requerida. Establece una máxima del hablante por la que se exige que se produzca la información mínima lingüística suficiente para alcanzar sus fines comunicativos y se diga tan poco como sea necesario (máxima de la minimización). De igual modo que el principio de cantidad, propone un corolario del receptor por el que debe desarrollar el contenido informativo del enunciado del hablante encontrando la interpretación más específica, a menos que el hablante utilice una expresión marcada (regla de enriquecimiento).
- El principio de manera propone evitar la oscuridad y ser ordenado. Establece una máxima del hablante por la que se exige indicar una situación anormal, no estereotípica, por medio de expresiones marcadas que se distingan de aquellas que se usarían para describir la situación normal. E igual que los otros dos principios propone un corolario del receptor, según el cual los mensajes marcados indican situaciones marcadas específicamente: lo dicho de una manera anormal indica una situación anormal.



Dentro del grupo de los significados implícitos no convencionales distinguíamos entre implicaturas conversacionales, que acabamos de ver, e implicaturas no conversacionales. Las implicaturas no convencionales no conversacionales son aquellas que van más allá de la violación de la máxima e incorporan unos significados de los que ya no puede responsabilizarse al emisor. Es el caso del sobreentendido.

El sobreentendido ha sido entendido por Recanati (1981) y por Kerbrat-Orecchioni (1986: 270) como implicaturas conversacionales que violaban alguna máxima de las expuestas por Grice. Sin embargo, el sobreentendido no es un proceso implícito conversacional, ya que la implicatura conversacional se desprende de las máximas compartidas por el hablante y el oyente mientras que el sobreentendido no puede funcionar bajo ninguna ley general de interpretación. Comúnmente entendemos por sobreentendido el proceso de entender algo que no está expreso, pero que no puede menos de suponerse según lo que antecede o la materia que se trata. En la actividad interpretativa del oyente se produce el rechazo del significado literal y se opta por un sentido derivado. Se trata del resultado de una hiper-interpretación solo rastreable en el encadenamiento reflexivo-discursivo que provoca (Gallardo Paúls, 1995: 16).



El sobreentendido<sup>39</sup>, es un significado no reglado que a diferencia de las inferencias convencionales (guiadas por la competencia lingüística) y de las implicaturas conversacionales (que exigen el conocimiento de las máximas y las leyes del discurso) debe poner en juego el conocimiento enciclopédico que se tenga del mundo, específicamente el relacionado con los interlocutores. Es un tipo de significado inferido que se genera en el significado del texto explícito (no es su significante) vinculado a la decodificación. Es el proceso de entendimiento de algo que no está expreso, pero que cuanto menos debe suponerse según lo que antecede o la materia que se trata. En la actividad interpretativa del oyente se produce el rechazo del significado literal y se opta por un sentido derivado. El sobreentendido está delimitado por la capacidad y por la voluntad de alcanzar el contenido implícito del mensaje del hablante por parte del oyente. Ducrot hablaba de un significado "cuya responsabilidad el locutor deja al destinatario, movimiento que resulta casi explícito en la expresión "Ud. mismo lo ha dicho" (el locutor acepta aparentemente, sin originarlos, los sobreentendidos descifrados por el destinatario)" (Ducrot, 1977: 47).

Homer: Maaarge / he fracasado en todo lo que he hecho y si no // mira a Bart // Y ahora por fin he encontrado la forma de que la gente me admire por ser un fracaso / eso me da mucho gusto

<sup>39</sup> El sobreentendido, a diferencia de la presuposición que parte del significante y de la información extraída indirectamente del propio enunciado, depende del significado y del conocimiento enciclopédico que tengamos del mundo. Se trata de un proceso hermenéutico que dota de sentido al discurso.

Marge: Bueno / se supone que *mientras tú seas feliz lo demás no importa*

Homer: *Eso es hablar con sensatez* / buenas noches

[T10C19 -2]

La situación comunicativa que acabamos de leer requeriría del sobreentendido del protagonista. Cuando optamos (de manera intencionada o no intencionada) por la lectura literal de un enunciado (“*mientras tú seas feliz lo demás no importa*”), estamos rechazando la información implícita contenida en el discurso de nuestro interlocutor. La intervención irónica de Marge, dándole a entender a su marido que es un egoísta, no es interpretada correctamente por este (“*Eso es hablar con sensatez*”). El sobreentendido en circunstancias idóneas recurre al conocimiento enciclopédico que el receptor tiene del mundo y del emisor al no conformarse con el significado desprendido del significante discursivo. Es decir, al no bastarle el significado resultante de la suma de las palabras implementa la interpretación mediante conocimiento y experiencias pertinentes a la situación comunicativa. En el caso anterior la lectura literal del enunciado recibido es suficiente ya que coincide con su opinión personal y no considera la posibilidad de leer entre líneas el contenido irónico del reproche. Las situaciones absurdas ocasionadas por la intervención de contenido implícito tienen lugar a través de información no válida extraída del discurso, información que invalida el sentido correcto que el emisor del mensaje o la comunidad en general refrendaría. El sobreentendido está basado en la adlocutividad referida anteriormente y se caracteriza por ser:

- Opcional (en ocasiones el oyente no alcanza los sobreentendidos que pudiera pretender el hablante). En estos casos el potencial ostensivo que pueda tener el mensaje del emisor no es captado por el receptor, por lo que la lectura de este se ve reducida a su contenido literal.
- Indeterminado (en otras ocasiones el oyente sobreentiende más información de la prevista por el hablante). En el caso en que no se presente el sobreentendido en sus vertientes opcional e indeterminada, puede darse la situación en que habiendo captado el oyente la información que debía sobreentender finja no haberlo captado y lo ignore a la hora de responder. La entonación adquiere especial importancia en este proceso ya que al estar constituida por fenómenos

suprasegmentales (entonaciones anómalas, énfasis marcados, alargamientos, pausas...) facilita la aprehensión de significados. La indeterminación hace más fuerte la cohesión social entre los interlocutores, poniendo de relieve el grado de complicidad entre ambos a la hora de transmitir información indirectamente.

- Impredecible. El sobreentendido no obedece a las leyes pragmáticas como los distintos tipos de implicaturas de la pragmática enunciativa, ni a las convenciones del código como ocurre con la presuposición y la implicación trópica.
- No reglado. El sobreentendido tiene una naturaleza difusa que a pesar de comportarse de manera aleatoria e inestable aparece de forma constante en el lenguaje cotidiano.

El sobreentendido (*guesswork*) posee un carácter conjetural, es decir, está delimitado por la capacidad y por la voluntad de alcanzar el contenido implícito del mensaje del hablante por parte del oyente. A partir del conocimiento que se tiene del mundo (especialmente el que se tiene sobre el oyente), se observa la situación comunicativa y se sobreentienden ciertos contenidos. El siguiente caso, ya citado en nuestra investigación como ejemplo de inferencia psicológica, corresponde a la extracción de contenidos implícitos a partir del sobreentendido. Comentábamos que este tipo de inferencias extraídas desde un contexto psicológico aportan un plus informativo que va más allá de la aplicación de reglas inferenciales lógicas al acudir a conocimientos previos para aplicarlos a un contexto no resuelto.

Marge: ¡Homer! (suena el teléfono)

Homer: ¿Dígame?

Patty: // ¿Marge por favor?

Homer: ¿Quién es?

Patty: ¿Puedo hablar con Marge?

Homer: ¿Eres su hermana / verdad?

Patty: ¿Está Marge?

Homer: ¿Pero quién le digo que la llama?

Patty: ¡MARGE / POR FAVOR!

Homer: // ¡Tu hermana!

[T1C1-1]

El contenido implícito (en este caso el comportamiento de la cuñada del protagonista) se desvela a partir de la falta de cooperación discursiva, un rasgo distintivo de este personaje conocido por el protagonista. Podemos observar la necesidad de cohesión social entre los interlocutores de esta situación simplista, ya que si el protagonista de nuestro *corpus* no dispusiera de información sobre su cuñada sería bastante improbable su reconocimiento.



### **2.3 – Absurdo y contexto: interpretación inferencial.**

En este capítulo reparamos en la importancia del contexto en la comunicación y su relación con la situación y el discurso absurdos. Para este cometido analizaremos desde un punto de vista lógico-pragmático el concepto de contexto y estudiaremos el funcionamiento de la contextualización comunicativa, uno de los procesos que puede dotar de sentido a situaciones absurdas.

Centramos nuestro interés en el ejercicio interpretativo que se produce en la comunicación a la hora de captar el sentido original del discurso. El contexto es un elemento fundamental para la constitución del sentido de las palabras que componen el mensaje, ya que, dependiendo del marco contextual en el que se inserten las palabras, estas tendrán un sentido u otro. Para entender el absurdo es crucial la comprensión del ejercicio interpretativo que se produce en la recepción del mensaje. Por esta razón nos detendremos en analizar la contextualización como mirada retrospectiva capaz de reconstruir las intenciones comunicativas del emisor de los enunciados y la creación de contextos como un proceso prospectivo al servicio de la simulación. El razonamiento abductivo, la elección de la opción más plausible como solución a un problema irresoluto, estará presente en la contextualización correcta de cualquier situación comunicativa, por lo que su vinculación con la interpretación del absurdo será crucial.

En tercer lugar abordaremos la descontextualización discursiva, la desubicación de un mensaje de su contexto original para crear situaciones y/o conversaciones absurdas. Estudiaremos la descontextualización desde dos puntos de vistas:

- Procedimientos: cambio de un contexto por otro, modificación del contexto original mediante la agregación de elementos externos o supresión de elementos propios y la eliminación del contexto.
- Tipos: deíctica, cognitiva, situacional y sociocultural.

Por último, analizaremos el acceso al absurdo mediante el choque contextual, a partir de la confrontación de distintos contextos pertenecientes a los interlocutores. Veremos cómo el contexto inventado del locutor absurdo (exclusivo del emisor y paralelo a los *topoi* y a la experiencia que puede ser refrendada por la comunidad hablante) colisiona debido a distintos motivos: ignorancia, falta de veracidad y prevaricación; incorrección política, desproporción situacional, argumentación absurda o irrelevancia.

### **2.3.1 – Contexto, sentido discursivo y comunicación.**

El contexto discursivo está formado por todos los elementos concomitantes que rodean a la producción lingüística, elementos que influyen directamente en la interpretación del significado y en la adecuación del mensaje. Es el conjunto de circunstancias que se producen durante la comunicación, el entorno lingüístico del cual depende el sentido y el valor de una palabra, frase o fragmento considerados. El contexto no es previo al enunciado ni su naturaleza es ocasional, es un marco comunicativo siempre en formación que no se encuentra determinado en primera instancia. Sin embargo el forzamiento e inclusión de algún dato por parte del emisor puede ejercer una ligera orientación de la interpretación. La intervención del emisor en el contenido (restricción contextual) será utilizada por el receptor para interpretar la información recibida. El oyente debe asumir la interpretación de la emisión lingüística tratando de construir un contexto óptimo. Desde las circunstancias de espacio y tiempo en las que tiene lugar el evento comunicativo hasta las expectativas, características, conocimientos e intenciones de los participantes de dicho evento, el contexto comprende un conjunto amplio y complejo de elementos. Para que el contexto pueda ser utilizado como indicador o magnitud tangible es necesario analizarlo en profundidad, motivo por el cual indagaremos en los estudios más significativos sobre este concepto.

Firth (1937) presentó en su obra un estudio pormenorizado sobre el contexto discursivo, una investigación sobre el conjunto de factores extralingüísticos que condicionan tanto la producción de un enunciado como su significado. Anteriormente el antropólogo y lingüista Sapir en su obra *Language: an introduction to the study of speech* (1921) ya mostraba una preocupación especial por comprender el entorno que rodeaba a los códigos lingüísticos que intentaban estudiar; una línea de investigación etnolingüística heredada de Boas y transmitida a su discípulo Whorf. Malinowski, Hymes, Duranti y Goodwin propusieron también un estudio lingüístico, sociológico y antropológico de la cuestión. Jakobson (1960) hacía referencia al contexto como un elemento a tener en cuenta al estudiar cualquier acto de habla. Vinculado a la función referencial, el contexto aparecía como el conjunto de circunstancias en las que se produce la emisión y la recepción de un mensaje transmitido mediante un canal, utilizando un código determinado. En la elaboración del conjunto de elementos de la comunicación el contexto ocupa un lugar determinante en la dotación de sentido, es el marco que configura no solo la producción sino también las interpretaciones del mensaje.

Jakobson (1960: 6) en su conocido artículo “Linguistics and poetics” describía el contexto como una referencia verbal o susceptible de verbalizar a la que el receptor puede aferrarse para captar el verdadero significado del mensaje. La noción de contexto aparece ligada a la función referencial del lenguaje, una función denotativa y cognitiva que requiere de la atención y de la ordenación de los datos que va recibiendo, integrándolos así en la comprensión del mensaje. En la comunicación se produce la codificación de un mensaje destinado al receptor que se transmite a través de un canal, todo ello enmarcado en un contexto que sirve de referente a la hora de descodificarse. El referente es el ser o el objeto de la realidad extralingüística a los que remite el signo, mientras que el contexto es el entorno lingüístico, físico o de situación ya sea político, histórico, cultural o de cualquier otra índole del cual depende el sentido y el valor de una palabra, frase o fragmento considerados. El referente no agota al contexto, ya que este segundo no solo refiere a los accidentes de lugar, de tiempo... sino que debe ser concebido como el conjunto de lo que está en torno a alguien, el mundo en cuanto mundo de alguien.

Quizás la referencia más conocida en lingüística sobre entorno o contexto sea la de Coseriu (1967: 313) cuando presentaba la idea de “contexto extraverbal” como el conjunto de circunstancias no lingüísticas que se perciben directamente o que son conocidas por el hablante. Distinguía seis tipos de contexto, elementos que incidían decisivamente en la comunicación, aunque solo el primero de ellos constituía un factor material y descriptible objetivamente.

- Contexto físico: las cosas que están a la vista o a las que un signo se adhiere”.
- Contexto empírico: “los estados de las cosas objetivos que se conocen por quienes hablan en un lugar y en un momento determinados, aunque no estén a la vista”.
- Contexto natural: “totalidad de contextos empíricos posibles”.
- Contexto práctico u ocasional: “la particular coyuntura objetiva o subjetiva que ocurre en el discurso”.
- Contexto histórico: “las circunstancias históricas conocidas por los hablantes”.
- Contexto cultural: “la tradición cultural de una comunidad”.

A partir de estas primeras aportaciones surgen tres conceptos imprescindibles que no deben olvidarse a la hora de hablar de contexto comunicativo: el trasfondo, el marco y el guión. Searle (1979: 117-136) distinguió dos tipos de contextos: contexto intencional y contexto pre-intencional o *trasfondo* (background). El trasfondo es el conjunto de suposiciones fundamentales que habitualmente no tenemos presentes en nuestros deseos, temores o creencia y que no obstante constituyen estados mentales gracias al “saber hacer” que transmiten. A su vez diferenciaba dos tipos de trasfondo a su vez: trasfondo profundo (común a todas las culturas) y trasfondo basado en prácticas culturales locales (Searle, 1998: 99-101). Desde el campo de la inteligencia artificial, Minsky (1975) al estudiar el modo de almacenamiento de los conocimientos de trasfondo llegó a la conclusión de que las personas utilizábamos estructuras de datos tomadas de la memoria a largo plazo a las que denominó marcos (*frames*). Poco después Schank y Abelson (1977) acuñarían otro concepto útil que ayudaría a comprender la estructuración del contexto mental, el guión. Un guión es una secuencia de acciones estereotipadas que habitualmente se llevan a cabo en una situación conocida, es una noción directamente relacionada con la memoria situacional.

Posteriormente el Principio de cooperación de Grice (1975), la Teoría de la relevancia de Sperber y Wilson (1986: 54-63) y las sucesivas investigaciones sobre lengua en uso han otorgado a la noción de contexto un lugar central en el análisis discursivo, definiéndolo como “el conjunto de premisas utilizado en la interpretación de un enunciado”. El contexto comenzaría a entenderse como un “entorno cognitivo” ligado a las hipótesis que maneja el receptor al intentar entender el mensaje que recibe del hablante. Sperber y Wilson, al proponer la idea de “entorno cognitivo”, hacían mención al conjunto de hechos mentales manifiestos para una persona, hechos que se pueden representar en la mente y cuya representación se acepta como verdadera o probablemente verdadera. Frente a las incursiones en los procesos psicológicos internos del individuo, Forgas (1985) proponía la relación directa entre el contexto y los primeros años de adquisición del lenguaje, ya que las definiciones o los términos compartidos son resultado de un colectivo supraindividual que contamina el lenguaje. Clark (1996) abriría una tercera vía en la teorización psicológica sobre el contexto, defendiendo que el lenguaje surge en las actividades conjuntas íntimamente relacionadas con lo que llamó “terreno común” (*common ground*). De este concepto se derivarán diversos terrenos comunes que atenderán a factores emotivos, afectivos,

lingüísticos, sociales, etc. Desde un punto de vista pragmático Ochs (1979) afirmó que una característica del diseño universal del lenguaje es la sensibilidad al contexto. La pragmática comprendería rápidamente la decisiva y omnipresente intervención del contexto en la construcción y recuperación del sentido. El contexto abarcaría los mundos psicológico y social del hablante, los cuales incluirían las suposiciones, creencias, conocimientos, etc.

Gumperz (1982a, 1982b y 1992) señalaba al respecto “índices contextuales”, indicios sobre el contexto lingüístico del mensaje a modo de “co-texto”, información inherente al texto relacionada con su entorno. Estos índices contextuales (prosodia, elementos paralingüísticos, elección del código y de las formas léxicas o fórmulas) son elementos lingüísticos y no lingüísticos que sirven (a veces de forma inconsciente) para construir el contexto en una situación determinada e influyen en la comprensión del mensaje. Estos índices tienen gran importancia para la pragmática lingüística, ya que constituyen una prueba de que en la selección del contexto en el que se interpretan los enunciados son fundamentales las formas lingüísticas, elegidas aunque este hecho ocurra a veces de manera inconsciente. Anscombe y Ducrot (1983) en su teoría sobre la argumentación estudiaron el contexto lingüístico con respecto a la adecuación de los enunciados utilizados en estos con el propósito de investigar los elementos, las reglas y los principios que determinan la organización externa y la interpretación de las argumentaciones. El contexto es concebido por estos autores como el marco argumentativo en el que se inscribe un acto de habla, la situación y las circunstancias. Ese marco argumentativo puede hacerse explícito o no, dependiendo de si quiere usarse como aclaración de lo que se va a decir. La explicitación del marco argumentativo suele tener como intención evitar un clima tenso, expresar objeciones de modo cortés, poner de relieve las circunstancias por alguna razón de peso, etc. Con la obra de Anscombe y Ducrot reaparece el concepto aristotélico de *topos*, el garante argumentativo consistente en una creencia admitida por la comunidad a la que pertenecen los interlocutores. Este concepto cuenta con el contexto comunicativo de los interlocutores a la hora de establecer una conexión socializada entre los hechos que intervienen en el discurso.

Las escuelas pragmático-funcional y sistémico-funcional defienden la noción de contexto como un concepto cognitivo integrador de factores sociales, institucionales y gnoseológicos. El contexto es una constelación de acciones conjuntas en la que los objetivos y las necesidades de los interlocutores (actantes) copresentes (en situaciones

de comunicación oral) o separados en el espacio/tiempo (lenguaje escrito) son tenidos en cuenta. Destacan otras prolíficas investigaciones sobre el tema como las de Lewis, Kalan, Stalnaker, Kamp o Perry que plantearon un modelo teórico de contexto; Akman, Brézillon y Giunchiglia que abordaron el contexto desde la inteligencia artificial; el contextualismo de Davidson, Bilgrami o Recanati y la posición pragmático-conversacional de Fillmore, Levinson, Auer y Di Luzio.

Desde el análisis conversacional, la antropología y la sociolingüística, se ha visto el contexto como una noción inherente a la intersubjetividad subyacente en una sociedad. Heritage (1984) en su obra *Garfinkel and Ethnomethodology* hablaba de la doble contextualidad del lenguaje, de una realización y organización lineal y secuencial en el tiempo donde cualquier mensaje depende de lo dicho anteriormente al igual que hace depender a los futuros de él mismo. Es decir, el discurso guarda una relación de dependencia (anafórica) hacia lo acontecido e influye en las situaciones comunicativas futuras (relación catafórica) insertas en la misma situación comunicativa. La idea de “proyectabilidad” del lenguaje como característica común llegaría con Auer (2005) al explicar el contexto como una relación dinámica de los fenómenos lingüísticos en la que la propia interacción de la conversación genera un contexto sobre el que va apoyándose.

El pensamiento filosófico moderno también se había interesado en las relaciones entre el pensamiento y el lenguaje. Wittgenstein (1958/1967) y Austin (1975) serían los primeros en interesarse por los juegos de lenguaje (*Sprachspielen*) y por el contexto en la producción lingüística de un acto de habla, respectivamente. Gadamer (1986–1995) hablaría de la dependencia contextual en el ejercicio de interpretación, así como de los acuerdos tácitos que sostienen emisores y receptores en la comprensión comunicativa.

A finales de los noventa Penco (1999: 270) hablaba de “concepto de semejanza familiar” al referirse al término concepto, debido a las muchas maneras diferentes de usar esta palabra en disciplinas como la filosofía, la psicología, la teoría de la comunicación, etc. Como consecuencia de su complejidad, en la última década se han recogido aportaciones que señalaban focos de estudio particulares. Escavy (2009: 47) al describir el contexto distingue dos niveles: un nivel semántico y estrecho en el que la información relevante se limita al uso de déicticos y un segundo nivel pragmático e ilimitado en el que la información contextualmente relevante se pone en relación con las intenciones del yo hablante y el éxito pretendido en la actuación. Parte del contexto

puede ser manipulado estadísticamente, contemplado como constantes y variables e incluso pueden extraerse axiomas de él. No obstante al estudiar el contexto de una situación comunicativa debemos tener en cuenta cierto grado de incertidumbre en campos como la inteligencia emocional o la estructura cognitiva que manejen las personas involucradas.

Después de habernos hecho una idea de las distintas formas de entender el contexto desde su aparición, nos detendremos en la interesante aportación que hizo Rosch (1978) al respecto. Rosch presentaba un modelo prototipo en el que se distinguían dos puntos de atracción alrededor de los cuales parecía converger el concepto de contexto:

- Un punto local relacionado con la estructura ambiental, activado y construido en la interacción de los hablantes y compartido posteriormente entre ellos. Auer (1992) indicaba que la noción local de contexto había ganado importancia al ser flexible y continuamente reformulada, oponiéndose a la concepción monolítica y unidireccional del post-estructuralismo. La noción local corresponde a parámetros seleccionados por su relevancia y a la activación de la interacción tales como la deixis gestual, el tipo de acción realizada, la focalización, etc. Todos estos componentes son dependientes de la interacción en curso.
- Y un punto global referido a los componentes tomados de manera externa en el contexto como las creencias, los conocimientos o las experiencias en general. La noción global de contexto corresponde a parámetros sociolingüísticos y características *a priori* como el estatus, la edad, los roles sociales, el tipo de interacción, etc. El punto de vista global de contexto permite comprender significados implícitos y explícitos tales como los procesos inferencias, presuposiciones, implicaturas, etc.

Actualmente distinguimos dos lecturas o conceptualizaciones del contexto:

- Sentido restrictivo de contexto: circunstancias de tiempo y espacio en las que tiene lugar la comunicación, también llamado por muchos autores “contexto comunicativo”.
- Sentido laxo de contexto: circunstancias de tiempo y espacio, factores sociales, culturales y cognitivos relativos a los participantes del intercambio comunicativo.

La presente investigación realmente es un meta-análisis del discurso absurdo y de la comunicación en general. No podemos olvidar que al analizar el contexto estamos estudiando las relaciones inferenciales a partir de los contextos (compartidos o no) de los personajes del *corpus* y al mismo tiempo entre ellos y nosotros como espectadores. El contexto que utilizamos los espectadores sirve como punto de referencia al ser el de la comunidad hablante que refrenda o rechaza una determinada interpretación. Si prestamos atención a las relaciones contextuales, en un sentido laxo, que establecen los personajes de una conversación podemos observar que el contexto está sujeto a diversas variables que influyen en el uso estratégico del lenguaje. A este respecto, Spencer-Oatey (2000) planteó cuatro variables contextuales: relaciones entre los participantes, contenido del mensaje, derechos y obligaciones y actividad comunicativa. Este autor al hablar de las relaciones entre los participantes recoge de estudios clásicos sobre buen comportamiento y cortesía los conceptos “poder” y “distancia” como claves indispensables para explicar esta primera variable del contexto<sup>40</sup>.

Homer: Buenas tardes Sr. Burns

Sr. Burns: Ammm / hola ↓

Homer: °(Simpson / Homer)°

Smither: Aquí tiene señor

Sr. Burns: Ahhh / sí // Esta tiene que ser su encantadora esposa Marge // Oohhh / vaya con la pequeña Lisa (1s↓) ya veo que está creciendo por día // *Y este tiene que ser Brut*

Bart: ¡Bart! ↑ §

Homer: § ↑ ¡*NO LE CORRIJAS BRUT! Ahh / jefe / le hemos traído postres (1s↓) de gelatina*

[T1C4-1]

Podemos ver en el ejemplo cómo el protagonista, víctima de una relación de poder por coerción, reprende a su hijo con un nombre equivocado para no poner en evidencia la equivocación de su jefe. Spencer-Oatey enumera cinco tipos de relaciones de poder: relación de poder por recompensa, relación de poder mediante coerción, relación de

40 “El poder es una relación entre al menos dos personas, esta no es recíproca en el sentido en que ambos no pueden tener el dominio en la misma área del comportamiento”. Cfr. Brown y Gilman (1972: 255).



poder entre el experto en una materia y la persona que necesita sus conocimientos, relación de poder legítimo y relación de poder por referencia (relación de admiración). Habitualmente se habla de autoridad, de dominio, de estatus o poder social para designar estos tipos de relaciones que sin duda condicionan el comportamiento (y por tanto el discurso) entre los interlocutores. En el caso anterior el contexto está determinado por una relación de poder mediante coerción donde la distancia<sup>41</sup> psicológica y la desconfianza son grandes, produciéndose una respuesta de sumisión en lugar de negociación u opinión libre.

El contenido del mensaje es quizás la mayor influencia en la elección de las estrategias discursivas y por tanto en el contexto. Un mensaje puede llevar asociados beneficios (de ganar tiempo, beneficios financieros, etc.). El contenido implícito del mensaje puede orientar de forma decisiva e interesada la interacción entre los hablantes, un hilado fino que permitiría ir reconduciendo el discurso atendiendo al coste y beneficio que reportarán las acciones que conllevan las palabras escuchadas o dichas.

Sr. Smithers: (habla por megafonía) ¡Atención a todos los empleados! Nuestro jefe y líder / el señor Burns está a las puertas (aspira las lágrimas por la nariz mientras llora) // de la muerte ↓ // Si alguno de ustedes tiene el grupo sanguíneo cero negativo / acudan a la furgoneta de donantes estacionada fuera // Eso es todo

Carl: *Yo le daría mi sangre si no fuera por una cosa §*

Lenny: § *¿Qué cosa? §*

Carl: § *¿Que no me da la gana! (carcajadas al unísono)*

Homer: *No puedo creer esto de vosotros // un ser humano agoniza / está forrado de millones y ¿no pensáis sacarle provecho? ↑ // Me explico ahora por qué sois perdedores atrapados en un trabajo sin futuro*

Carl: *Homer / te recuerdo que soy tu superior*

Homer: Perdón señor

[T2C22-1]

41 Spencer-Oatey recoge seis posibles componentes del factor distancia: diferencia o similitud social, frecuencia en el contacto, cantidad de conocimiento, familiaridad (cómo las personas se conocen entre sí), afinidad y afectos positivos o negativos.

En este ejemplo la influencia de la tercera variable contextual que mencionaba Spencer-Oatey (2000), los derechos y obligaciones de los interlocutores. Los derechos y las obligaciones de los interlocutores están marcados por los roles sociales establecidos entre los hablantes. Las funciones o roles sociales que desempeña cada individuo en relación con los demás determina los niveles de tolerancia. El protagonista ve a sus compañeros burlándose de su jefe moribundo (“*Yo le daría mi sangre si no fuera por una cosa*” / “*¿Qué cosa?*” / “*¿Que no me da la gana!*”), pero cuando él expresa con la misma libertad su opinión sobre ellos (“*un ser humano agoniza / está forrado de millones y ¿no pensáis sacarle provecho?* ↑ // *Me explico ahora por qué sois perdedores atrapados en un trabajo sin futuro*”) es reprimido (“*te recuerdo que soy tu superior*”). Cuando la gente interacciona entre sí suele tener claramente definidos los roles sociales que ocupan cada uno. Los roles no solo determinan parcialmente las relaciones de poder y distancia sino que también asignan a cada uno los derechos y obligaciones que tiene cada miembro de la conversación con el otro. En este punto el contexto viene determinado por la aceptabilidad o inaceptabilidad de un comportamiento lingüístico u otro. La contextualización normativa exigiría tener en cuenta los contratos establecidos previa y socialmente por los roles, antes que los propios interlocutores asumieran dichos roles. La violación de estos derechos y obligaciones causa situaciones cómicas o violentas.

El contexto es un amplio abanico de factores que intervienen en la comunicación, algunos fácilmente localizables en el discurso al ser transmitida la información de manera explícita y otros ocultos en las relaciones ostensivo-inferenciales. El discurso se encuentra sumergido en el contexto, bañado por las circunstancias variables de la conversación. La dificultad y al mismo tiempo lo más interesante de la relación de contextos que no casan entre sí es ser capaz de observar indicadores. En sentido amplio, el concepto contexto discursivo es concebido al menos en cuatro vertientes: contexto espacio-temporal, contexto situacional, contexto sociocultural y contexto cognitivo. Cuatro subcontextos que hacen referencia a los ámbitos influyentes en la emisión y recepción del mensaje:

- Contexto espacio-temporal: coordenadas espacio-temporales en las que se produce el enunciado, estrechamente relacionadas con las referencias deícticas que conforman el entorno del acto de habla.

- Contexto cognitivo: conocimiento compartido del mundo por los hablantes, objetivos e intenciones del acto comunicativo y presuposiciones del interlocutor en la interpretación del mensaje.
- Contexto situacional: circunstancias percibidas por los interlocutores a las que se pueden referir mientras se produce la comunicación. Es la perspectiva, el punto de vista y el entorno emocional que perciben los interlocutores en tiempo real que se va construyendo mientras que el acto de habla tiene lugar e influye en lo que se dice, en lo que se hace, en lo que ocurre y en la justificación de todo lo anterior.
- Contexto sociocultural: condicionamiento de la interpretación y la forma del mensaje a partir de las características sociales de los interlocutores. Este contexto viene marcado fundamentalmente por la posición social adoptada y por el uso de fórmulas de cortesía.

La dificultad que entraña comprender el contexto comunicativo está basada en la dependencia del referente y los contenidos mentales puestos en juego. En muchas ocasiones es necesaria la empatía para alcanzar el éxito comunicativo. La empatía se define como la acción y la capacidad de comprender, ser consciente, ser sensible o experimentar de manera vicariante los sentimientos, pensamientos y experiencias del otro, sin que esos sentimientos, pensamientos y experiencias hayan sido comunicados de manera objetiva o explícita (Guilera, 2008). El término “empatía” (identificación mental y afectiva de un sujeto con el estado de otro) se aplica a una serie de fenómenos relacionados que presentan componentes afectivos y cognitivos<sup>42</sup>. En lo que concierne a nuestro trabajo, la comprensión de la construcción o reconstrucción del contexto comunicativo, nos ceñiremos a la distinción entre los contenidos explícitos e implícitos del mensaje. La comprensión y la previsión como competencias discursivas son puestas en juego a favor de la resolución de una situación que requiere un razonamiento. Se trataría del acceso a los sentidos implícitos (contextuales u otros) transmitidos a partir de presuposiciones, inferencias trópicas, implicaturas conversacionales (generalizadas o anómalas) o no conversacionales como el sobreentendido.

---

<sup>42</sup> La noción de “empatía”, su evolución teórica y las diversas posiciones científicas al respecto exceden el objetivo de este trabajo. Cfr. Brunsteins (2011).

Parece establecerse una relación inversamente proporcional entre los significados explícitos y la dependencia del mensaje al contexto, es decir, cuanto más particular e implícito sea el sentido de un mensaje más fuerte será la relación que guardará con el contexto. La casuística arroja situaciones comunicativas en las que el sentido implícito del mensaje se presenta como un contenido parcialmente velado a ojos del receptor. El concepto “implícito” refiere de forma genérica a aquello incluido en otra cosa sin que esta lo exprese, término opuesto a lo “explícito” que hace mención a lo expresado clara y determinadamente. Por tanto, la inferencia depende totalmente del contexto.

Observando estas nociones pragmáticas sobre la interpretación-comprensión de un acto de habla podemos rescatar algunas de las ideas ya expuestas al comienzo del trabajo. Las inferencias son procesos ilativos que permiten la extracción de conclusiones sin que estas se vean limitadas a las implicaciones lógicas tradicionales. La reconstrucción del sentido de una situación comunicativa se basa en la comprensión de cada uno los factores que han intervenido en esta y en la formulación de una hipótesis que palie las carencias del contexto. La inferencia entendida como evaluación mental entre expresiones bien formadas de un lenguaje que permiten establecer implicaciones, parte de postulados y de la idea de verdad o falsedad de hipótesis (posible) o de argumentos (conocida), mientras que la complejidad del contexto parece requerir una atención especial para atender a factores que puedan escaparse de la previsibilidad o el cálculo lógico. Por esta razón examinaremos la contextualización del discurso y los modos en los que los interlocutores de una conversación infieren contenidos y dan sentido al discurso a partir del contexto en el que se encuentren.

### **2.3.2 – Contextualización e inferencia discursiva.**

La contextualización es un proceso que tiene lugar en la interpretación y consiste en dotar al acto de habla de referencias espacio-temporales, cognitivas, situacionales, socioculturales y discursivas para que pueda ser entendido en el mismo sentido que se produjo. Al contextualizar correctamente un enunciado estamos garantizando que el contenido y el sentido de este no se vean alterados por ningún elemento ajeno a las circunstancias originales. Cuando contextualizamos estamos reconstruyendo y concitando los parámetros específicos que configuraron el mensaje, pudiendo de este modo acceder al referente de manera precisa. La contextualización es un proceso

cognitivo y heurístico que trata de comprender una situación determinada a partir de la proposición de una hipótesis basada en observaciones de diversa índole.

Toda contextualización es, en general, “una evaluación hipotética basada en las presuposiciones que el oyente genera en la interpretación de las intenciones de los enunciados. La inferencia vendría a llenar el vacío que existe entre la representación semántica del enunciado y lo que de hecho comunica dicho enunciado. Podemos entender la comunicación como conexión y código, haciéndose manifiesta la necesidad de integrar la información recibida del emisor junto con ese plus complementario que permite encontrar el sentido” (Yus, 2003: 186). El intento de provocar en nuestros interlocutores contenidos o estados cognitivos similares a los nuestros lo realizamos a través del lenguaje. El lenguaje como representación de representaciones es un vehículo de la información, de los entes a los que aludimos mediante etiquetas simbólicas. Al comunicarnos compartimos un entorno cognitivo, la posibilidad de concebir los mismos supuestos.

Cuando nos comunicamos pretendemos activar en el otro la estructura mental pertinente al contenido que le vamos a transmitir, considerando, por tanto, la contextualización como un proceso inferencial. La contextualización genera una interpretación en la que nada es neutral, una construcción mental que utilizamos para interpretar el discurso y la situación, siendo la propia interpretación que hace el receptor el resultado de la inferencia. La inferencia absurda se produce cuando no coinciden los contenidos mentales de los interlocutores que han sido contruidos a partir de contextos diferentes. Es decir, cuando un miembro de la conversación está construyendo e interpretando el discurso desde un contexto diferente al de su interlocutor no consigue dotar de sentido al mensaje, al interpretarlo desde coordenadas diferentes (atendiendo a un contexto espacio-temporal, cognitivo, situacional o sociocultural diferente al del emisor).

El contexto se construye en tiempo real, en la propia interacción de los interlocutores. Por esta razón resulta fundamental el estudio de las implicaturas, toda la información que se transmite con el enunciado más allá de su contenido proposicional. Más allá de las inferencias lógicas deben contemplarse las inferencias pragmáticas que surgen del contenido implícito relacionado con el contexto. Una vez que hemos visto los diferentes tipos de contenidos implícitos, prestaremos especial atención a las implicaturas conversacionales particularizadas, significados que el hablante-oyente deduce teniendo

en cuenta las máximas que derivan del Principio de cooperación de Grice, aquellas que sí dependen de un contexto de emisión en concreto<sup>43</sup>.

Como ya explicamos en el capítulo 2.2.5, Grice fue el primero en plantear la posibilidad de inferir la intención informativa específica del emisor, presentando sus nueve máximas agrupadas en cuatro categorías diferentes (cantidad, cualidad, relación y modalidad).

La inferencia debe ser observada en niveles superiores al enunciado para poder ser testigos de la interacción discursiva de los hablantes. Los parámetros que condicionan el éxito o el fracaso comunicativo de la inferencia van más allá de las máximas, siendo vital para ello el contexto que no ha sido tenido en cuenta por la lógica de enunciados. Las implicaturas de Grice son un intento de desarrollar una visión de la comunicación verbal nacida del sentido común, conservando la vaguedad de la visión lógica a pesar de su acercamiento a la sofisticación teórica. Algunos han criticado a Grice por suponer que el hablante ha considerado el grado de cumplimiento de las máximas, otros las han considerado como postulados conversacionales como es el caso de Gordon y Lakoff (1975). Gazdar (1979) las consideró como reglas semejantes a un código que toman como entrada/aducto las representaciones semánticas de las oraciones y de las descripciones del contexto, generando como salida/educto las representaciones pragmáticas de los enunciados. Levinson al abordar el sistema griceano añade a los dos niveles planteados por el autor (un nivel de significado de la oración y un nivel de significado del hablante); un tercer estrato basado en las expectativas generales del modo de usarse el lenguaje de forma habitual, un nivel de inferencia pragmática sistemática. Alude al conjunto de expectativas que el receptor crea de forma automática (sistemática) al apoyarse en el uso frecuente (normal) que hace la comunidad hablante. Recurriendo al modo habitual de habla inferimos contenidos implícitos esperables por el resto de hablantes, una práctica sujeta a *topoi*, a convencionalismos y a la frecuencia de uso de un discurso y su significación. Levinson (2004) distingue entre significado (uso propio de una palabra en una lengua dada) y significación (su contenido visto en relaciones con el contenido y la forma de otras palabras relacionadas con ella dentro del mismo sistema semántico y formal de una lengua).

---

<sup>43</sup> Gallardo atendiendo al respeto o la violación de las máximas que derivan del Principio de cooperación de Grice sustituyó el concepto de implicatura conversacional particularizada por las implicaturas conversacionales anómalas o retóricas: casos en los que la interpretación choca inevitablemente con el contexto enunciativo y obliga al receptor a buscar una inferencia alternativa. Cfr. Gallardo (1995).

Gran parte de la información que codificamos la destinamos a guiar la interpretación que tiene que seguir nuestro auditorio, ahorrando esfuerzos en el proceso de contextualización y facilitando la construcción del contexto donde debe ser interpretada la información transmitida. Tanto el emisor como el receptor realizan en la comunicación un acto de creencia ciega a partir de supuestos, ya que ambos utilizan una construcción supuesta del estado mental del otro para así tratar de transmitir la información. Sperber y Wilson (1994) son quienes plantean la hipótesis del “conocimiento mutuo”, el contexto entendido como un subconjunto de los supuestos que el oyente tiene sobre el mundo. Esta construcción psicológica abarca los enunciados precedentes, la información que tengamos sobre nuestro entorno físico, las expectativas, las hipótesis, las creencias, las anécdotas o cualquier elemento influyente en la interpretación. La interpretación y la inferencia son proyecciones de la capacidad integradora de la mente humana, contextualizando a través de lo dicho en relación con lo sugerido sobre intenciones y objetivos que atribuimos a nuestro interlocutor. En el proceso inferencial una parte de la información, que es nueva (rema), es puesta en relación con la información ya adquirida (tema), suscitando en dicho proceso de interacción la contextualización efectiva, tan relevante para nosotros. El objetivo concreto cognitivo es maximizar la relevancia de la información procesada. El vacío existente entre lo realmente comunicado y la representación semántica de las oraciones se realiza por vía inferencial por lo que no tenemos garantizada la verdad de la conclusión al existir siempre la posibilidad del error en el proceso de contextualización.

### **2.3.2.1 – Contextualización retrospectiva y creación contextual prospectiva en el absurdo.**

La comunicación es mucho más que la transmisión de señales mediante un código común al emisor y al receptor. El discurso necesita la constante interpretación dentro de un contexto, ejercicio que está sujeto a la correcta o incorrecta contextualización del mensaje. Cuando analizamos conversaciones absurdas detectamos que el contexto es el causante en muchos casos de la pérdida del sentido discursivo. Para comprender el funcionamiento de la interpretación del discurso debíamos estudiar la construcción del contexto en distintos momentos del tiempo y desde distintos puntos de vista. La contextualización es un ejercicio mental que realiza el receptor del mensaje cuando

quiere comprender al emisor y se supone el esfuerzo de reconstruir el contexto original que se ha utilizado en la producción del mensaje. Sin embargo, como veremos a continuación, el contexto representa un papel importante en la simulación de posibles contextos en los que se desarrollarán conversaciones futuras. Hablamos de los casos en los que una persona imagina cómo cree que va a tener lugar una conversación teniendo en cuenta todos los conocimientos que tiene de su interlocutor y del contexto en el que se va a desarrollar el acto de habla. Analicemos un ejemplo de conversación absurda en la que la incorrecta interpretación del contexto de emisión es la responsable del sinsentido:

Homer: (leyendo) Lisa se niega a jugar a balón prisionero porque está triste // A mí no me parece triste / no veo lágrimas en sus ojos

Lisa: No es ese tipo de *tristeza* / perdona papá / tú no lo comprenderías ↓

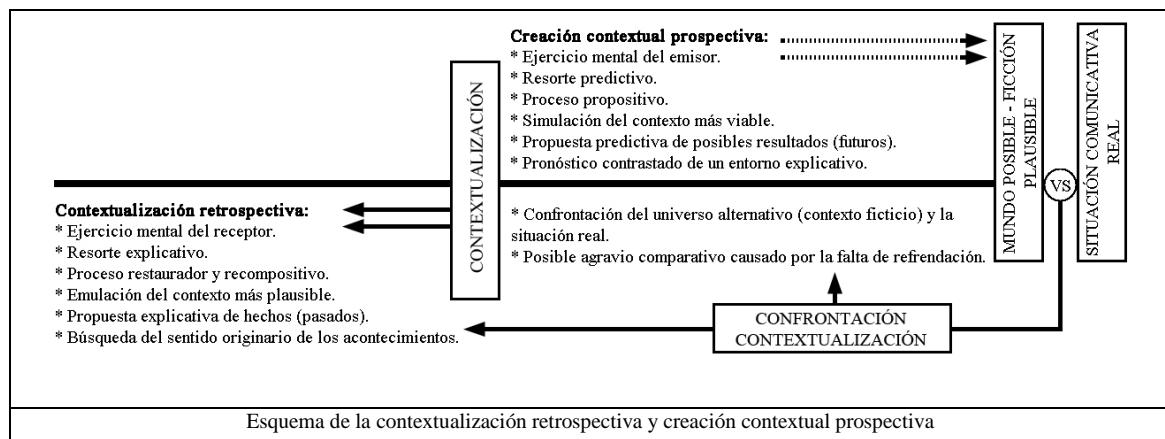
Homer: Oh / claro que sí princesa / *yo también tengo sentimientos // También a mí a veces me duele el estómago o me vuelvo loco / ¿por qué no te sientas en las rodillas de papaíto y se lo cuentas todo?*

[T1C6-1]

En este caso la responsable del absurdo comunicativo es la relación establecida entre los sentimientos (la tristeza) y el dolor de estómago (sensación molesta y aflictiva). La interpretación literal del enunciado confronta con el sentido que su interlocutor le da. La vinculación de las lágrimas y la tristeza empobrece el sentido emocional que su interlocutor pretende darle, avisándole a priori de su sospecha de falta de entendimiento entre ambos. Se establece una vinculación entre los sentimientos y el dolor físico que nos alerta de la inadecuación semántica del elemento lingüístico al contexto en el que se inserta de forma errónea. La correcta interpretación de un mensaje, utilizando el contexto original de emisión, supone un proceso restaurador y recompositivo del contenido mental del emisor. Se trata de un ejercicio mental que lleva a cabo el receptor con la intención de buscar el sentido originario de los acontecimientos (intenciones, emociones, conocimientos tenidos en cuenta por el emisor, etc.). Al hablar de contextualización nos referimos a una ficción de carácter retrospectivo, una mirada atrás que intenta inferir, a partir de cualquier información disponible, un entorno explicativo



plausible que dé sentido al mensaje. En cambio, la comunicación absurda producida por la mala contextualización del discurso no atiende a los elementos que aportan información suplementaria al mensaje (como los *topoi*, las convenciones habituales en el uso de expresiones o la información de que se disponga del entorno y del interlocutor). El hecho de hacer caso omiso a los elementos referidos no sitúa al receptor en las condiciones idóneas para interpretar (ubicando correctamente el mensaje en su contexto) el discurso.



Por el contrario, si intentamos avanzar en el eje diacrónico nos enfrentamos a los hechos futuros, acontecimientos que aún no han tenido lugar. La inferencia surge de la inadecuación de un elemento lingüístico *A* inserto en un contexto *B*. ¿Qué sentido tiene simular contextos futuros en actos de habla? Analicemos el siguiente ejemplo:

Moe: Mira Homer / no quiero mentirte / *hay muchas posibilidades de que lo venzas pero eso sí / debes visualizar cómo lo vas a ganar / ¿entendido?*

Homer: Perfectamente

[Nube de pensamiento] (Homer se ve vencedor con la mano izquierda alzada por el árbitro del ring mientras escucha por la megafonía del estadio: “*Un defecto congénito-cardiorrespiratorio ha hecho mella en Tatum minutos antes de subir al cuadrilátero*”)

[T8C3-2]

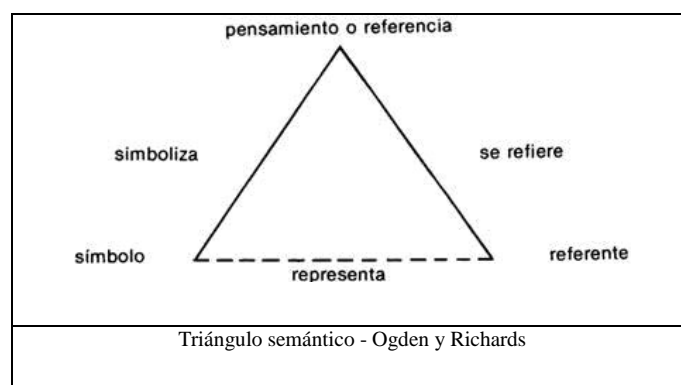
En el ejemplo que acabamos de leer el protagonista se encuentra subido a un ring para enfrentarse al campeón de pesos pesados de boxeo. Para comprender lo absurdo que resulta la escena no debemos olvidar que Homer es un obeso de mediana edad sin forma física. Justamente antes de que comience el combate su barman habitual (haciendo las veces de entrenador) le engaña diciéndole: “*hay muchas posibilidades de que lo venzas pero eso sí / debes visualizar cómo lo vas a ganar*”. Este caso es significativo porque podemos observar la aplastante lógica con que el protagonista recrea el único modo posible que concibe para ganar el combate, frente a las expectativas que genera el enunciado “*debes visualizar cómo lo vas a ganar*” en el espectador de la serie. La creación mental de un contexto en el que insertar la situación propuesta por su interlocutor no se adecua a la situación comunicativa real. Se produce un choque contextual entre la escena imaginada por el protagonista (que deforma el sentido de la victoria en el ring mediante superioridad técnica o física) con la reacción esperada por el espectador.

La creación de contextos futuros es un ejercicio mental del emisor que consiste en la simulación del contexto más viable para dotar de sentido un mensaje, una propuesta predictiva que produzca un pronóstico contrastado de un entorno explicativo. La simulación de contextos comunicativos es un ejercicio mental que tiene como objetivo la anticipación y un mayor control sobre la trayectoria de la conversación y sus resultados. El contexto va cambiando a medida que los interlocutores intervienen en la conversación de forma pertinente o no respecto a las expectativas del otro. Es un entorno que se retroalimenta simultáneamente de las circunstancias y de la interacción de los interlocutores. La preparación de una conversación trascendental es un ejemplo común de simulación de contextos conversacionales, la construcción hipotética del desarrollo del diálogo. La creación de un contexto hipotético y la posterior deducción del intercambio comunicativo pueden tener resultados muy dispares, desde la propuesta acertada hasta la deformación total del acto comunicativo real. El intento de anticipación a una conversación que no ha tenido lugar, emulando las posibles opciones, puede proporcionar cierta ventaja en la planificación de una conversación o un debate.

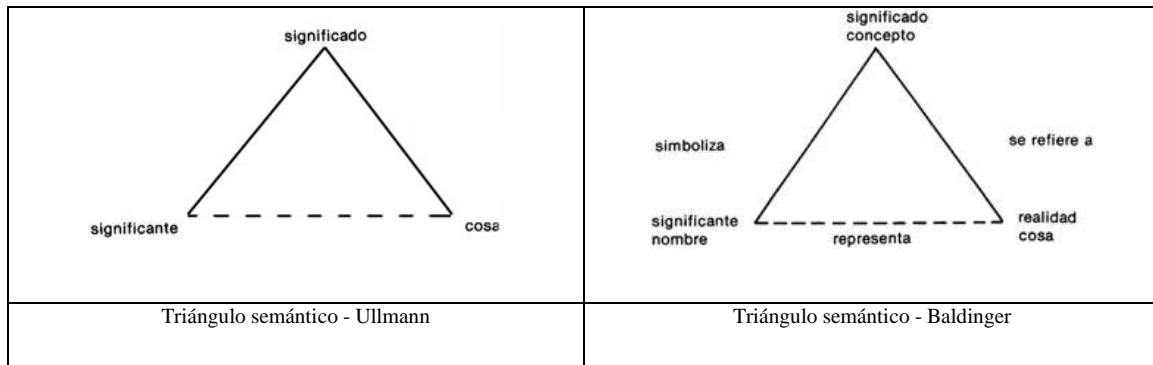
### **2.3.3 – Descontextualización, absurdo y sentido.**

El contexto influye directamente en la interpretación del significado y en la adecuación del mensaje al estar formado por todos los elementos concomitantes que rodean a la

producción lingüística. El sentido y el valor de una palabra, frase o fragmento considerado dependen del entorno lingüístico en el que se insertan. La distinción entre sentido y significado cuenta ya con una larga tradición que hunde sus raíces en el estructuralismo lingüístico de Saussure. La distinción entre significado y sentido se apoya en la observación del discurso desde la lengua o desde el habla respectivamente. Analizaremos brevemente algunas de las principales explicaciones que se han dado al respecto para abordar el tema de la descontextualización teniendo claro a qué nos referimos cuando hablamos de pérdida de sentido.



Ogden y Richards (1923) ya plantearon a principios del siglo XX lo que denominamos “triángulo semántico”, el intento de explicar cómo lo extralingüístico se incardina en el lenguaje y viceversa. Representaban en un triángulo las relaciones entre la referencia (relación de las palabras con el mundo), la designación (de los sonidos que pronunciamos al concepto) y la significación (de la idea mental a la palabra). Casi cuatro décadas más tarde, Ullmann (1962) utilizará el mismo triángulo pero usando terminología saussureana: definirá el significante como la imagen mental acústica que se provoca al leer las grafías escritas en un texto o al escuchar una secuencia de fonemas, el significado como el concepto mental vinculado a dicho significante y la cosa como el elemento extralingüístico que pertenece al mundo. Baldinger (1977) también utilizará la representación triangular pero asimilará el significante a la propia secuencia fónica o gráfica sin hacer hincapié en su entidad mental.



Coseriu (1978) explicará que la significación consiste en las relaciones entre los significados de los signos lingüísticos, es estructurable, funciona como una técnica de discurso y sus relaciones son constantes. Por otra parte, la designación es la relación entre los signos y los objetos, no es estructurable, puede ser metafórica a diferencia de la significación y sus relaciones son variables. La palabra designa un objeto y el significado significa. El sentido (o significado del hablante) está relacionado con el habla, con las intenciones comunicativas que el emisor del mensaje ha querido transmitir, insertas dentro de una situación concreta. Lyons (1989: 235) explicaba que todo fenómeno lingüístico es la realización de una de las potencialidades que existen en la lengua y que no podemos ignorar que la oposición entre significado lingüístico y significado del hablante (sentido) no es tan rígida como puede parecer, ya que el hablante no significa nada con sus palabras que no esté al menos en potencia en la lengua.

En 1934, ya Lev Vigotsky explicaba en su obra *Pensamiento y lenguaje* la dicotomía sentido y significado de un modo bastante intuitivo:

*“la suma de todos los eventos psicológicos que una palabra despierta en nuestra conciencia. Es un todo complejo, fluido y dinámico que tiene varias zonas de desigual estabilidad. El significado es solo una zona del sentido, la más estable y precisa. Una palabra adquiere su sentido en el contexto en el que surge, en contextos diferentes se altera su sentido. El significado permanece estable a lo largo de todas las alteraciones del sentido. El significado de diccionario de una palabra no es más que la piedra en el edificio del sentido, no pasa de una potencialidad que se realiza de formas diversas de habla”.* [Vygotsky (1996: 125) – (1934)].

Ya a principios de siglo XXI, recogiendo las aportaciones de pragmatistas y semantistas que desde las aportaciones de Saussure habían estado trabajando sobre ellas encontramos la obra de Casas (2002). En *Los niveles del significar*, Casas explica que los aspectos estrictamente lingüísticos del significado pueden agruparse en cuatro usos: por una parte la designación y el significado (pertenecientes a la lengua) y por otra la referencia y el sentido (perteneciente al habla). El significado (lingüístico) representa las posibilidades de significación de una unidad lingüística y se vincula con una situación abstracta, mientras que el sentido está íntimamente relacionado con la interpretación que se realiza durante el acto de habla. Una de las revisiones interesantes sobre el significado la encontramos en un volumen editado por Garayzábal (2006) en el que Carlos Hernández dedica un artículo a “la unidad palabra y su significado”:

*“Diremos que el significado es justamente lo que nos permite usar una palabra en una serie indefinida de posibles situaciones. Se trata, en definitiva, de un esquema genérico de uso, del que nos encontramos mentalmente provistos (y sobre cuyo estatuto lógico o perceptivo no vamos aquí a pronunciarnos). Con ello no estamos identificando significado con uso, sino con un esquema cognitivo por el que se constituye un potencial de uso”. [Hernández (2006: 197-277)].*

En la construcción del mensaje el emisor pone en juego una combinación de elementos (semántica de las palabras escogidas, relación de las palabras con el contexto, presupuestos, conocimientos previos, estudio del estado de la cuestión, control del estado de ánimo, grado de oportunidad y pertinencia, etc.) que el receptor o receptores pueden recibir e interpretar correcta o incorrectamente. Sin embargo y más allá del éxito comunicativo que pueda llegar a tener una emisión está el sentido de esta que puede conservarse, modificarse o eliminarse a través del marco contextual en el que se sitúe interpretativamente el receptor. Podemos hablar de sentido como una propiedad inherente al mensaje y de absurdo como la ausencia de sentido y significado de la proposición. El contexto comunicativo es el que dota de sentido a las palabras del emisor y el proceso de contextualización consiste en el esfuerzo del receptor por reconstruir el contexto utilizado por el emisor para transmitir el mensaje con un sentido determinado. Explicábamos anteriormente que la contextualización es un proceso que tiene lugar en la interpretación y que se apoyaba en las referencias espacio-temporales, cognitivas, situacionales, socioculturales y discursivas para encontrar el sentido en el que se emitió el discurso. Pero ¿qué ocurriría si el esfuerzo interpretativo del receptor

no llega a buen puerto o este decide de manera intencionada deformar el sentido del mensaje alterando su contexto? Distingamos entre tres fenómenos relacionados con el contexto comunicativo:

- **Descontextualización:** proceso mediante el cual un enunciado queda despojado de su contexto. En términos absolutos, presenciemos un experimento de vacío que posiblemente anula el significado del mensaje.
- **Alteración contextual:** proceso intencionado mediante el cual se produce un desplazamiento del contexto al que pertenece el enunciado. La alteración contextual intencionada tiene como objetivo la tergiversación, la falsa noticia en medios sensacionalistas, el engaño y en definitiva la deformación del mensaje original. Se basa en la sustitución del contexto original por otro diferente, produciéndose un descentramiento de las circunstancias que puede tener como resultado la deformación completa del sentido primitivo.
- **Fallo en la contextualización:** proceso no intencionado mediante el cual el receptor del mensaje no logra contextualizar adecuadamente el enunciado y lo sitúa en un contexto diferente al original. El fallo contextual puede deberse a la pérdida de información, a la confusión o proyección de contextos similares pero no idénticos, a la utilización no referenciada de citas cristalizadas por el uso, etc.

Al modificar parcialmente el contexto original estamos produciendo cambios en la interpretación del mensaje dependientes de la relación que mantengan el contexto original y los elementos alterados. La alteración o el fallo en la contextualización no tiene obligatoriamente como resultado un enunciado absurdo, muchas veces la deformación del contexto cambia el sentido del mensaje pero no lo priva de este. Puede producirse de modo natural, debido a la incompreensión o no coincidencia del marco interpretativo (contexto), o de modo intencional, creado artificialmente teniendo como objetivo la alteración del sentido de la proposición. Ferbežar y Stabej (2008) definían la comprensión como la creación de un significado dependiente de factores relacionados con la persona que comprende, con factores sociales y con factores textuales. Esquematizaron la comprensión como una superposición gradual de significados creados por el emisor y por el receptor-comprensor. Un mensaje absurdo (carente de sentido) deja de serlo en el momento que el receptor lo dota de sentido mediante una interpretación que pone en juego implícitamente conocimientos previos. El absurdo

fuerza al receptor a buscar una explicación contextualizada y normativa que confronte con la que recibe, siendo la reconstrucción del contexto la respuesta si la privación de sentido ha sido ocasionada por la descontextualización previa. Podemos distinguir al menos dos casos de alteración o fallo en la contextualización atendiendo a la relación de los interlocutores con el contexto comunicativo: emisor-contexto y receptor-contexto. La relación entre el emisor y el contexto proposicional “normativo<sup>44</sup>” (aquel que cumpliría las expectativas generales, estadísticamente hablando) que utiliza para producir el mensaje puede verse alterada de forma involuntaria (por la falta de conocimiento de las circunstancias o por la mala interpretación de estas) o de forma voluntaria (con el objetivo de crear situaciones humorísticas o zanjar una conversación de forma descortés mediante un sinsentido que bloquee el diálogo) entre otras posibilidades.

La relación entre el receptor y el contexto proposicional puede verse alterada y si esto ocurre podríamos establecer patrones comparativos entre el contexto original que había manejado el emisor de la proposición al construirla y el contexto modificado que manipula el receptor para entender el sentido del mensaje. Este segundo caso arrojaría situaciones de malentendidos (humorísticas o molestas) e incomprensión, y por tanto fracaso comunicativo. El malentendido y la comunicación fallida ha sido un tema recurrente en las cuatro últimas décadas, pero desde principios del s. XXI ha tomado especial relevancia en el ámbito de la comunicación. Zaefferer (1977) entiende desde su estructura taxonómica que el malentendido puede deberse a una mala percepción-interpretación a nivel sintáctico, fonológico o situacional (descontextualización). Thomas (1983) hablaba de fracaso socio-pragmático (fallo interpretativo en el contexto comunicativo) como un segundo nivel de malentendido, junto a la falta de comprensión proposicional. Entre los muchos estudios dedicados al malentendido (como los de Dascal, M. y Berenstein, I. (1987), Schegloff (1987), Weizman y Blum-Kulka (1992), Muñoz (1996), Yus (1998), Weigand (1999), Weizman (1999), Bazzanella y Damiano (1999), Araguas (2005) y Bosco et al. (2006)), quizás destaque la aportación de Weigand en la que se distinguían características del malentendido y la focalización hacia un proceso de entendimiento. Explicaba Weigand que el malentendido no es un acto cognitivo sino un fenómeno perteneciente al interlocutor que se representa en la incapacidad del oyente, en el hecho de no ser consciente de su falta de entendimiento.

---

<sup>44</sup> Nos referimos con “contexto normativo” al contexto compartido y refrendado por el grupo o la comunidad hablante.

Un fenómeno corregible en el discurso continuo. El malentendido se produce a partir de la alteración contextual o de un fallo contextual cuando no se llega a un acuerdo en torno al contexto manejado. Verschueren (1999) explicaba que el emisor y el receptor-intérprete funcionan como dos puntos focales (al tiempo que son dos entidades funcionales en el mundo real) que habitan mundos físicos, mentales y sociales diferentes, a partir de los cuales resulta difícil encontrar un terreno común en el que el contexto coincida y tenga como resultado éxito comunicativo.

Atendiendo a los diferentes tipos de contextos que hemos explicado anteriormente debemos poder clasificar la alteración o fallo contextual a partir de los parámetros correspondientes del siguiente modo: alteración o fallo contextual deíctico, alteración o fallo contextual cognitivo, alteración o fallo contextual situacional y alteración o fallo contextual sociocultural. A continuación analizaremos casos concretos del *corpus* para comprender su funcionamiento y su relación con la comunicación absurda.

### **2.3.3.1 – Absurdo y alteración o fallo contextual deíctico.**

La alteración o fallo contextual deíctico consiste en la ruptura del señalamiento que se realiza mediante ciertos elementos lingüísticos que muestran objetos, como *este, esa*; que indican una persona, como *yo, vosotros*; un lugar, como *allí, arriba*; o un tiempo, como *ayer, ahora*. El señalamiento puede referirse a otros elementos del discurso o que estén presentes solo en la memoria<sup>45</sup>. Vamos a analizar dos ejemplos en los que el protagonista descontextualiza la conversación y da lugar a una situación absurda. En el primer ejemplo que presentamos, el protagonista como receptor del anuncio publicitario de televisión modifica el contexto original del discurso. La selección interesada de información del mensaje recibido modifica el sentido del discurso y lo ubica en un contexto diferente. El contexto original del anuncio presenta un coche que funciona con electricidad, “la energía del futuro” que no contamina el aire. El uso de la pregunta retórica “¿no merecen algo mejor?” es utilizada fuera de contexto para fundamentar la voluntad de adquirir el regalo que ofrecen por probar el vehículo.

---

<sup>45</sup> Cfr. deixis. <http://lema.rae.es/drae/?val=deixis> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de lengua española [en línea]. <<http://www.rae.es>>.



TV: ¿Es este el tipo de aire que queremos legar a nuestros *hijos*? (3s) ¿No *merecen algo mejor*? (4s) Electricidad / la energía del futuro. (3s) Pruebe hoy mismo el “Electaurus” y *recibirá un regalo*

Homer: ¡Ah! ↓ // *Mis hijos merecen ver cómo recibo un regalo*

[T11C1 -1]

La alteración contextual deíctica la observamos en el juego de los pronombres y determinantes del anuncio televisivo y la intervención del protagonista: “¿*Es este el tipo de aire que queremos legar a nuestros hijos?* | ¿*No merecen (ellos) algo mejor?* | *Pruebe hoy mismo el “Electaurus” y recibirá (usted) un regalo*”. El espectador y la comunidad hablante que recibe el anuncio entienden que “nuestros hijos” merecen “un aire mejor” que no esté contaminado por los vehículos de combustión interna. El argumento publicitario que utiliza la empresa que comercializa el coche eléctrico “Electaurus” apela a la conciencia ecológica y refuerza su campaña ofreciendo un regalo a aquellos clientes que se acerquen al concesionario a probarlo. El protagonista, de manera intencionada e interesada, altera la interpretación del contexto y modifica la estructura del propio *spot* publicitario concluyendo “*Mis hijos merecen ver cómo recibo un regalo*”.

El siguiente ejemplo absurdo que presentamos se construye a partir de los pronombres personales al simular un cambio de eje en la conversación. La esposa del protagonista le reprocha que solo se preocupa por él mismo (“*¡hoy has demostrado que solo te preocupas por ti!*”). En circunstancias normales el espectador de la serie esperaría que el protagonista tuviera una réplica hacia su interlocutor en la que aportara casos en los que él se hubiera preocupado realmente por su esposa. Sin embargo, el protagonista responde de manera absurda: “*eso no es cierto / me preocupo de lo que pensarías al decirlo*” como si la preocupación sobre las opiniones de su esposa equivaliera a la preocupación por ella.

Homer: Vamos Marge / no soy el único egoísta aquí / tú solo te cortas el pelo en Superpelos // un corte de pelos normal no es lo bastante bueno para ti

Marge: ¿No te quieres enterar de nada / verdad? La Navidad es el momento de pensar

en los demás pero *¡hoy has demostrado que solo te preocupas por ti!*

Homer: *Eso no es cierto / me preocupo de lo que pensarías al decirlo*

[T15C7 -1]

### 2.3.3.2 – Absurdo y alteración o fallo contextual cognitivo.

La alteración o fallo contextual cognitivo consiste en el desajuste entre los conocimientos supuestamente compartidos por el mundo, las presuposiciones y las intenciones comunicativas manejadas por los interlocutores. Gran parte de los malentendidos se producen por la no coincidencia de parámetros interpretativos utilizados sobre el discurso. Analicemos la alteración o fallo contextual cognitivo en un par de ejemplos extraídos del *corpus*:

Marge: Homer / *¿qué razón puedes tener en contra de que el abuelo se enamore?*

Homer: *Si él se casa con tu madre / tú y yo seremos hermanos ↑ // Piensa en tus hijos / serán unos monstruos de piel rosada / ojos azules y cinco dedos en cada mano*

[T5C21-2]

En este primer caso el razonamiento que lleva a cabo el protagonista al enterarse de que su mujer acepta una relación entre su madre y su suegro, sitúa la deducción (“*Si él se casa con tu madre / tú y yo seremos hermanos*”) en un contexto imposible. Se alcanza una situación absurda al situar las consecuencias futuras de una acción en el pasado y creer que estas influirán en el presente. Es decir, en el supuesto caso que su padre y su suegra tuvieran un hijo no convertiría a su esposa y a él mismo en hermanos.

En el siguiente ejemplo en cambio se desautomatiza la expresión “ir derecho” (suceso futuro que se cree irremediable) al cambiar de contexto el discurso del agente de policía. El protagonista entiende literalmente el mensaje de su interlocutor en lugar de imaginar la situación real (el caballo ha muerto tras la caída) y opina que le parece poco probable que el caballo vaya a dirigirse a la fábrica de comida para perros, cuando a los caballos no les gusta la comida para perros.

Jefe Wiggum: (tras dejar escapar a un feriante que tiraba a un caballo desde gran altura por un trampolín) Se acabó la función / me temo que el caballo *irá derecho a la fábrica de comida para perros*

Homer: (con tono burlesco) *No crea que el caballo va a comer comida para perros*

[T11C13 -1]

El lanzamiento del espectador hacia el humorismo no solo se apoya en el razonamiento incorrecto, sino en la proposición de este como si fuese totalmente válido, estando seguro y desacreditando a su interlocutor (que realmente está en lo cierto). Constantemente estamos hablando del absurdo en relación con el humor, pero esta relación solo se establece cuando va acompañada de una rotura de expectativas (del espectador) y el emisor se muestra convencido de su postura. La concitación del locutor serio y del locutor absurdo funciona de gatillo en el humor<sup>46</sup>.

### 2.3.3.3 – Absurdo y alteración o fallo contextual situacional.

La descontextualización situacional es el resultado de la incompatibilidad de perspectivas de los interlocutores. La perspectiva es el punto de vista desde el cual se considera o se analiza un asunto. Al ser un elemento dinámico que va cambiando al tiempo que se produce el intercambio comunicativo puede producir interpretaciones diferentes.

Este tipo de descontextualización puede aparecer puntualmente o mantenerse a lo largo de una conversación mal entendida. En los siguientes ejemplos que vamos a analizar observamos que el protagonista saca de contexto las palabras de sus interlocutores y entiende mal la conversación. Esto tiene como resultado el malentendido, una situación absurda en la que el emisor cree estar en lo cierto, cree estar interpretando adecuadamente las palabras del otro. En el primer caso que presentamos, el protagonista asiste a una terapia de grupo moderada por un psiquiatra. La situación se desarrolla

---

<sup>46</sup> La alteración o fallo contextual cognitivo es una característica propia de la comunicación absurda, que distinguimos de los otros tipos (deíctico, situacional y sociocultural) con la intención de señalar el contenido mental utilizado directamente como enunciado.

mientras que otro paciente comparte con el grupo su experiencia traumática y el terapeuta aclara a Homer las preguntas que va haciendo.

El paciente que tiene el turno de palabra confiesa al grupo que no podía salir de su casa para ir al trabajo, que era incapaz de enfrentarse al exterior y que no podría conducir el largo trecho que le separaba de su oficina. El protagonista de nuestro *corpus* presenta tres, aparentemente, sencillas preguntas. Como si se tratase de un niño que no tiene en cuenta las circunstancias en las que se desarrolla la acción, pregunta si estaba atrancada la puerta cuando no pudo salir de su casa, si estaba lloviendo cuando fue incapaz de enfrentarse al exterior y si no tenía gasolina cuando se dio cuenta que no podría conducir el trecho que le separaba de su oficina. El espectador (y la comunidad hablante por tanto) interpreta la intervención del otro paciente teniendo en cuenta el contexto conversacional: están participando en una terapia de grupo dentro de un centro psiquiátrico. Sin embargo, el protagonista formula preguntas absurdas (de cara a sus interlocutores y a la comunidad hablante) ajenas a las circunstancias del momento de la conversación.

Terapeuta del psiquiátrico: Por favor / no tengáis miedo a expresaros / es necesario que estéis relajados (abre la cámara y se ven los doctores monitorizando a los pacientes detrás de un falso espejo) / desinhibidos (1s↓)

Paciente: Yo trabajaba en una compañía de seguros / ¿no? Era el mejor vendedor de la firma / el trabajo era mi vida // Pero un lunes por la mañana (tose) me levanté / y no pude salir de la casa // No pude

Homer: ¿La puerta estaba atrancada?

Paciente: No / no / me sentía incapaz de enfrentarme al exterior §

Homer: § ¿Estaba lloviendo?

Doctora: No Homer / Dave padece agorafobia / temor a los espacios abiertos y a la multitud // Dave / continúa

Paciente: Gracias. // Supe que no podría conducir el largo trecho que me separaba de la oficina

Homer: ¿No tenías gasolina?

Doctora: (lo mira mal en silencio)

Homer: Ohh / ahh

[T3C1-2]

En el siguiente ejemplo, nuestro protagonista asiste a una reunión en calidad de representante sindical con el propietario de la central nuclear donde trabaja. Su jefe comienza la intervención diciéndole que no tienen por qué ser adversarios ya que ambos desean un convenio justo. Después de preguntarse por el motivo de la amabilidad de su jefe, este utiliza dos expresiones metafóricas que Homer no interpreta correctamente desde el contexto de la conversación: “*Si usted me rasca la espalda / luego se la rasco a usted*” y “*los convenios hacen extraños compañeros de cama (ríe y le guiña un ojo a Homer)*”. La perspectiva que adopta nuestro protagonista, conmovido por la inusual amabilidad de su jefe, se distancia tanto del contexto real que de nuevo interpreta literalmente las expresiones que utiliza. El absurdo se declara completamente con la última intervención en la que confiesa sentirse halagado y tener curiosidad por la supuesta proposición sexual que le presenta pero la rechaza al considerarla como un “tejemaneje impúdico”. La interpretación habitual de la expresión “*si usted me rasca la espalda luego se la rasco a usted*” refiere un favor mutuo, que será devuelto inmediatamente o con posterioridad. La segunda expresión, “*los convenios hacen extraños compañeros de cama*”, señala los acuerdos a los que llegan partes que en principio son irreconciliables (como la patronal y el sindicato).

Sr. Burns: No tenemos por qué ser adversarios Homer / ambos deseamos un convenio justo

Pensamiento de Homer: ¿Por qué es tan amable conmigo el Sr. Burns?

Sr. Burns: *Si usted me rasca la espalda / luego se la rasco a usted*

Pensamiento de Homer: Un momento / ¿me estará tirando los tejos?

Sr. Burns: En fin / el que yo le deslice algo en el bolsillo / ¿qué tiene de malo?

Pensamiento de Homer: ¡Sí / sí / me los está tirando!

Sr. Burns: Ya sabe / *los convenios hacen extraños compañeros de cama* (ríe y le guiña un ojo a Homer)

Pensamiento de Homer: ¡Ahhhhh!

Homer: Lo siento Sr. Burns / a mí no me gustan los tejemanejes impúdicos // Me siento halagado y hasta pueda que sienta curiosidad pero ¡mi respuesta es no!

[T4C17-1]

En el tercer y último ejemplo que vamos a analizar en este apartado el protagonista tiene un problema al utilizar la primera persona (del singular y del plural), así como al incluirse o excluirse de la situación como persona involucrada o no. La situación transcurre en la casa de los Simpson, nuestro protagonista propone una solución para resolver los problemas económicos por los que pasa la familia: “*alquilar tu vientre a parejas ricas sin hijos*”. A la proposición añade una coletilla: “*si estás de acuerdo demuéstralo indignándote*”, sabiendo de antemano que su mujer no aprobaría esta solución. Su mujer, como era de esperar, le grita que no piensa ser madre de alquiler y él intenta conformarla diciéndole que son un equipo y que como tal tienen que trabajar en grupo, sacrificándose unos por otros: “*somos un equipo / nos alquilamos nosotros / no te alquilas solo tú*”. El espectador (su mujer y la comunidad hablante) consideran esta respuesta totalmente absurda al proponer que la experiencia del parto sería compartida por todos los miembros de la familia y no solo por ella. Como hemos visto en anteriores ejemplos, el protagonista no considera el contexto conversacional en el que se inserta el diálogo sino que utiliza uno alternativo y lo proyecta (con todas sus consecuencias). La descontextualización situacional en este caso se apoya en la confusión del contexto de un equipo deportivo con la situación real de un embarazo.

<p>Homer: Se me ocurre algo para resolver nuestros problemas de pasta // <i>Alquilar tu vientre a parejas ricas sin hijos // Si estás de acuerdo demuéstralo indignándote</i></p> <p>Marge: ¡¿Te has vuelto loco?! NO PIENSO SER MADRE DE ALQUILER</p> <p>Homer: Vamos Marge / <i>somos un equipo / nos alquilamos nosotros / no te alquilas solo tú</i></p> <p>[T12C9 -1]</p>
--

#### 2.3.3.4 – Absurdo y alteración o fallo contextual sociocultural.

La descontextualización sociocultural se basa en la elección errónea o ausencia de las fórmulas de cortesía, inadecuación de la acción y de la interpretación a partir del contexto social y cultural de la situación comunicativa. Las situaciones absurdas basadas en la descontextualización sociocultural suelen estar relacionadas con el hecho de no comportarse en relación con el estatus que ocupa uno de los interlocutores de la conversación. En el siguiente ejemplo, igual que los anteriores que ya hemos analizado,

observamos que la conversación es trasladada a un contexto no válido para la comunidad hablante. Nos interesamos por la descontextualización sociocultural debido a las situaciones absurdas que produce al no utilizar fórmulas de cortesía o comportarse de manera inesperada delante de un determinado interlocutor.

Niñera: Hola / soy la señora Penny Cedar // Tengo entendido que buscan ustedes a una niñera

Marge: (le da la mano mientras le habla) Mucho gusto

Homer: Un momento Marge / yo vi *Señora Doubtfire* y ¡SEGURO QUE ES UN HOMBRE! (le agarra del pelo y la zarandea / luego la persigue calle abajo) ¡SINVERGÜENZA / FARSANTE! ¡FUERA / FUERA / ESTÚPIDA!

[T8C13-3]

La comicidad del ejemplo que acabamos de leer se apoya en la inadecuación del trato que da el protagonista a la niñera que llega a su casa. El espectador se encuentra con la recepción educada y respetuosa que la esposa del protagonista da a la niñera que acaba de llegar. Acto seguido Homer recuerda una película titulada *Señora Doubtfire* en la que el protagonista (un hombre) se hace pasar por una señora anciana para conseguir el puesto de trabajo de niñera. Como es habitual entre los mecanismos que utiliza el protagonista, confunde el contexto evocado por el recuerdo con la situación real, actuando consecuentemente. La presentación educada de la niñera y la respuesta respetuosa de su esposa chocan frontalmente con el comportamiento soez del protagonista.

#### **2.3.4 – Choque contextual y absurdo.**

Para hablar del absurdo y su relación con el contexto no podemos dejar de tratar el “choque contextual”, pero antes recordaremos lo que hasta ahora hemos tenido en cuenta a la hora de hablar de contexto. Rosch (1978) distinguía dos puntos de observación del contexto: punto local y punto global. El punto local relacionaba el contexto con la estructural ambiental, el entorno que se activaba y construía en la interacción de los hablantes. El contexto desde un punto local señala la deixis gestual de

la conversación, el tipo de acción que se realiza durante el acto comunicativo y la focalización, especialmente. El punto global hace mención a los componentes tomados externamente como las creencias, los conocimientos y las experiencias que los interlocutores vierten sobre la conversación. Desde un punto de vista global el contexto proporciona acceso a los contenidos explícitos e implícitos<sup>47</sup> (presuposiciones, implicaturas, etc). En la actualidad suelen distinguirse cuatro tipos de contextos si los consideramos en sentido amplio: espacio-temporal, cognitivo, situacional y sociocultural.

El choque contextual es una colisión mental entre el contexto original desde el que se codifica el mensaje y el contexto (no coincidente) que utiliza el receptor en la descodificación. Dicha confrontación no necesita ser verbalizada, puede originar incompreensión por distintos factores sin que por esto constituya un proceso lingüístico. El estado mental de sorpresa, confusión, incompreensión e incluso enfado puede tener como resultado el fracaso comunicativo si este no se solventa, o la implementación semántica del discurso recibido que podría ocasionar reacciones humorísticas. La descontextualización es un posible paso inmediatamente posterior al choque contextual. Al no coincidir los contextos interpretativos de los hablantes puede producirse la transferencia del contexto del receptor al mensaje del emisor, un cambio de contexto que influye semántica y/o pragmáticamente al contenido que el emisor quería comunicar.

A partir de ahora analizaremos, siguiendo la división de Rosch, el contexto desde un punto de vista global y atenderemos a la información que vierten los interlocutores sobre la situación comunicativa. Proponemos entender el choque contextual de dos maneras:

- Colisión de los contextos entre dos personajes.
- Colisión del contexto del personaje observado con el contexto del testigo que presencia la situación (contexto del espectador).

El ejercicio mental que llevamos a cabo en cada uno de los casos es diferente. Realmente no dejamos de ser espectadores del mundo en ningún caso, e incluso lo somos de nuestras propias palabras cuando las observamos en diferido a través de la

---

<sup>47</sup> Cfr. Capítulo 2.2 – Inferencia, contenidos implícitos y relaciones diferenciales.



reconstrucción de un recuerdo. En el primer caso descubrimos el choque contextual (y a veces la descontextualización del discurso) a partir de las reacciones y/o contestaciones de los interlocutores. Como consecuencia del choque contextual se produce una respuesta absurda, tiene lugar una pausa larga que intenta comprender la situación o el mensaje que se acaba de recibir, el personaje calla sin saber qué decir o sencillamente actúa de un modo incoherente. El choque contextual es el gatillo que activa el irregular funcionamiento de la comunicación. Los personajes (cargados de conocimientos, creencias y experiencias) acceden a una situación desde entornos cognitivos, socioculturales e incluso situacionales diferentes, por lo que el choque de contextos traza líneas divergentes en la comprensión y posterior continuación del discurso. La observación de choques contextuales de relaciones dialógicas pone en juego al menos tres contextos comunicativos: contexto del personaje 1, contexto del personaje 2 y nuestro contexto (espectador-testigo). Habitualmente el contexto normativo (refrendado por la mayor parte de la comunidad) que choca con otro contexto diferente coincide con el contexto del espectador. La comprensión del choque contextual debe contar con la complicidad entre el espectador y uno de los personajes, ya que ambos se opondrán al contexto diferente que causa la situación absurda. El segundo caso puede tener lugar en la observación de una intervención monológica en la que el personaje hace una reflexión en voz alta en la que argumenta a favor o en contra de una cuestión en particular. A pesar de intervenir siempre el contexto del espectador, al ser un sujeto, en el segundo caso la confrontación de contextos es directa y no se trata de empatizar con uno de los contextos intervinientes en la comunicación.

En este caso, las situaciones absurdas son aquellas que no encajan en lo esperable, carecen de sentido y son inconcebibles al enmarcarse en contextos regulados por normas. Los preceptos morales, religiosos, sociales, políticos o de cualquier otra índole funcionan como *limitadores contextuales*. Las situaciones absurdas pueden producirse como resultado de una argumentación insuficiente que tome por marco argumentativo<sup>48</sup> (contexto en el que se inscribe el acto de habla, la situación) unas circunstancias diferentes a las que suceden en el momento del discurso. Habitualmente, el choque contextual que se infiere de una argumentación insuficiente (absurda) se produce al no haber una correspondencia entre los contextos implicados. Es decir, el marco argumentativo en el que se despliega la argumentación (a favor o en contra) no atiende

---

<sup>48</sup> Cfr. Fuentes, C. y Alcaide, E. (2007) y Fuentes, C. y Alcaide, E. (2002).

al contexto situacional compartido sino a un contexto cognitivo que difiere significativamente del de su interlocutor y que no presta atención a los aspectos relevantes del momento. Al analizar situaciones absurdas basadas en la inadecuación contextual, encontramos varios ejemplos en los que se utilizan argumentos inadecuados o se llega a una conclusión inadecuada.

Al hablar de fuerza argumentativa mostraremos argumentos muy débiles que ofrecen una resistencia nula a ser rebatidos. Afirmaciones usadas como argumentos que realmente no lo son al no conducir hasta la conclusión deseada, no aportar razones que justifiquen una elección o simplemente no ser argumentos sino circunloquios para desviar la atención sobre la pregunta. El choque contextual en estos casos es fruto de la colisión entre las expectativas del hablante (función apelativa) y la respuesta insatisfactoria e insuficiente del receptor. Aparentemente los interlocutores comparten el mismo contexto comunicativo, pero al producirse el choque contextual descubrimos que cada uno atiende a un marco argumentativo distinto.

(Marge está metida dentro de una caja de herramientas gigante para hacer el trabajo de carpintería por Homer)

Dr. Flink: Lo siento / *creía haber oído a una mujer tomando medidas*

Homer: Am / up / era yo / ya conoce el dicho / *mida como una nena y martillee como un macho*

Dr. Flink: Yaa / pero *está sujetando el martillo al revés*

Homer: Uhh / ya conoce el dicho / *martillee con el mango y very well fandango*

Dr. Flink: Lo que usted diga / ¡buagh!

[T18C3 -1]

En el ejemplo que acabamos de leer el protagonista esconde a su esposa dentro de una caja de herramientas gigante. Ella realmente es la que realiza todos los trabajos de carpintería, pero siguiendo las tendencias machistas de la sociedad, la pareja decide que sea Homer el que simule ser el carpintero. El choque contextual basado en la argumentación absurda transcurre en la casa de un cliente, el Dr. Flink, el cual formula dos preguntas indirectas “*creía haber oído a una mujer tomando medidas*” y “*está sujetando el martillo al revés*”. Nuestro protagonista en lugar de ofrecer argumentos

convincentes para salvar el escollo y que no fuera descubierta su mujer, responde inventándose dos proverbios: “*mida como una nena y martillee como un macho*” y “*martillee con el mango y very well fandango*”, respectivamente.

Para que un argumento sea un argumento debe ofrecer razones a favor o en contra de una idea defendida o rechazada. En el siguiente ejemplo podemos ver una situación parecida a la anterior en la que el protagonista evade la pregunta incómoda de su interlocutor mediante un rodeo. La situación absurda comienza con una divagación mental, un recurso polifónico que los artistas gráficos representan con la figura del pensamiento parlante. El choque de contextos se produce a tres niveles. Primero el personaje responde de acuerdo a su contexto cognitivo y a partir de la breve conversación que mantiene con su pensamiento. En segundo lugar, interacciona con su esposa la cual no encuentra relación (al estar al margen del diálogo con su pensamiento) entre los dos secretos confesados que en principio no guardan relación con la pregunta que formuló al principio de la intervención. Por último, al quedarse sin recursos argumentativos para responder a la tercera pregunta, responde con una burla disfrazada de patología.

Marge: ¿Mm? ¿Qué es esto? ¡Una invitación para la reunión del instituto! Y qué extraño / tú no la has recibido

Pensamiento de Homer: Se acabó Homer / es hora de confesar el horrible secreto de tu pasado

Homer: Marge / me he comido esos jabones de colores que compraste para el baño

Marge: ¡Pero Homeeeeer!

Pensamiento de Homer: No / el otro secreto

Homer: Marge / no conseguí graduarme en el instituto

Marge: Pero no explica por qué te comiste los jabones // bueno / quizás sí

Homer: En primero no aprobé ciencias y tecnología

Marge: ¿Y tu trabajo de técnico nuclear?

Homer: Marge / no empieces ahora con tu *tecniquitis nuclearitis*

[T4C19-1]

Como ya hemos visto anteriormente, la evasión de responsabilidad es una especialidad humorística del *corpus* que estamos analizando. En este caso el choque contextual y la no coincidencia de *topos* se declara a partir del uso del artículo determinado “el” (que hace referencia al horrible secreto) frente al artículo indeterminado “un”. El mecanismo de exclusivizar un objeto es muy usado en la publicidad para hacer mención al producto original (al que se le atribuyen características únicas). En este caso se utiliza el artículo indeterminado para justificar de algún modo haber cumplido con su deber, sin estar seguro de haberlo hecho bien. El choque contextual se produce al no enmarcar la figura del animal doméstico como un individuo diferenciable de los otros animales de su especie, frente al contexto cognitivo (afectivo, especialmente) en el que se sitúa su interlocutor.

Homer: ¿QUINIENTOS DÓLARES? (refiriéndose al bolso que acaba de comprar Marge) / ES COMO DIEZ ABUELOS MUERTOS // Nos ajustamos a nuestro límite Marge y me hubiera gustado arrendar esta lava-alfombras otro día más

Marge: ¿Está el gato ahí dentro?

Homer: Bueno / *es un gato / no sé si es EL gato*

[T22C2 -2]

El establecimiento de falsas analogías entre contextos situaciones presentes y contextos situacionales de experiencias vividas garantiza la aparición de situaciones absurdas. El personaje argumenta que ha actuado de acuerdo a un contexto comunicativo pasado (que considera similar al vivido actualmente), justificando su comportamiento y eximiendo la responsabilidad paterna: (“*Yo solo lo castigué como lo hubieras hecho tú // de modo / que has sido tú la que has metido la pata* ↑ // *El problema es tuyo y no lo pienso resolver*”). La justificación implícita que subyace al razonamiento está en la sustitución por analogía de contextos entre los cuales ha establecido de forma casi espontánea un vínculo.

Marge: (leyendo de una caja de cerillas) “¿Maison Derriere?” Me parece increíble que exista un local de ese tipo en un lugar tan decente como este ¿Tú sabías que era una

sala de variedades cuando enviaste a Bart a trabajar allí?

Homer: ¡Yo lo descubrí hace cuatro días tan solo!

Marge: ¡¿Pero cómo se te ocurrió enviar a Bart a un lugar tan horrible?!

Homer: *Yo solo lo castigué como lo hubieras hecho tú // de modo / que has sido tú la que has metido la pata ↑ // El problema es tuyo y no lo pienso resolver*

[T8C5-2]

El binomio necesidad-voluntad también puede ser utilizado para contrastar contextos comunicativos que creen situaciones absurdas. La formulación de una pregunta en un contexto comunicativo serio en el que se tiene incertidumbre no espera ser contestada con una respuesta que no atienda a dicha incertidumbre. El contexto, entorno comunicativo que dota de sentido a las palabras del discurso, debe ser compartido y si uno de los hablantes lo distorsiona o lo sustituye por otro la continuidad conversacional se rompe. En el siguiente caso se produce una fractura contextual en la que el protagonista prefiere un producto por estar en promoción y ofrecer un regalo, dejando a un lado la fiabilidad de una marca conocida y testada. El protagonista utiliza un argumento incoherente que no responde ni satisface la pregunta de su esposa y que prioriza el regalo que trae el producto frente a la efectividad de este.

Marge: (leyendo) Test de embarazo de Bill el Percebe // Homer / *¿no deberíamos probar con una marca más conocida?*

Homer: Pero Marge / *con esta venía una pipa de maíz de regalo*

[T3C12-1]

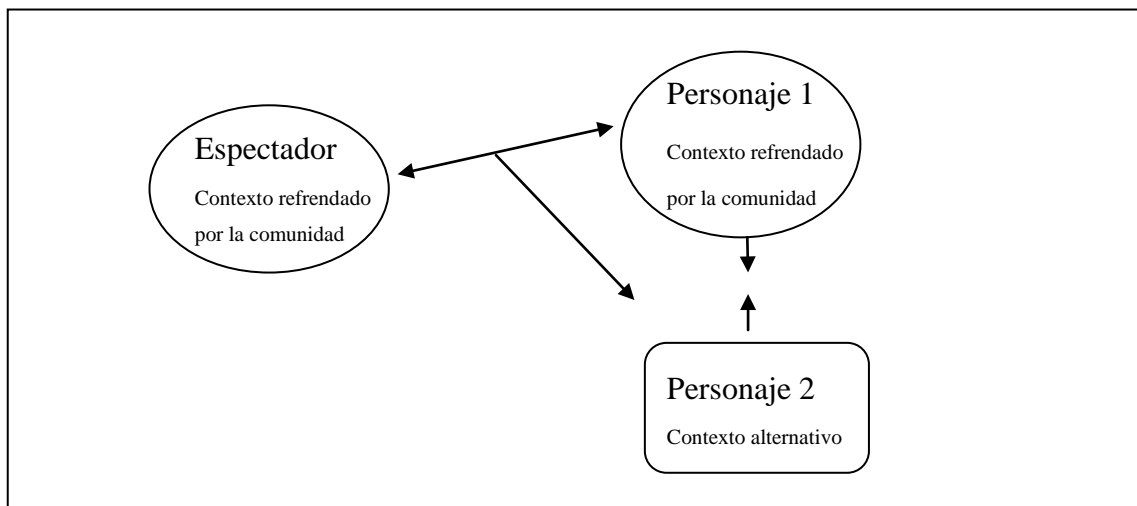
De la flexibilización del concepto individual de “normalidad” que tenga el receptor dependerá el impacto entre los contextos. El sentido del humor, acepción del término sentido no contemplado en el diccionario de la RAE<sup>49</sup>, se apoya en la flexibilización y equilibrio entre lo serio y lo frívolo.

*El sentido del humor es el término medio entre la frivolidad, para la que casi nada tiene sentido, y la seriedad, para la que todo tiene sentido. El frívolo se ríe*

<sup>49</sup> Cfr. humor. <http://lema.rae.es/drae/?val=humor> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de lengua española [en línea]. <<http://www.rae.es>>.

*de todo, es insípido y molesto, y con frecuencia no se preocupa por evitar herir a otros con su humor. El serio cree que nada ni nadie deben ser objetos de burla, nunca tiene algo gracioso para decir y se incomoda si se burlan de él. El humor revela así la frivolidad de lo serio y la seriedad de lo frívolo. Se trata de una virtud social: podemos estar tristes en soledad, pero para reírnos necesitamos la presencia de otras personas. [Kreimer (2005)].*

Al analizar el *corpus* descubrimos que la relación utilizada en los choques contextuales estaba formada por el contexto refrendado por la comunidad (que coincidía con el contexto de uno de los interlocutores) frente a un contexto alternativo o paralelo (el proporcionado por el protagonista).



El choque de contextos establece una íntima relación con el absurdo y con el humor debido al agravio comparativo que tiene lugar entre los roles desempeñados por los interlocutores. A continuación analizaremos las posibles causas que dan lugar al choque contextual:

- Ignorancia, falta de veracidad, prevaricación.
- Incorrección política.
- Desproporción situacional.
- Argumentación absurda.
- Irrelevancia.

### 2.3.4.1 – Ignorancia, falta de veracidad, prevaricación y absurdo.

El bagaje biográfico, los conocimientos adquiridos y las creencias adoptadas componen un disco duro cargado de información disponible y utilizable en cada intercambio comunicativo. Dependiendo del tipo de relación y su correspondiente grado de prudencia que establezcan los hablantes emergerá o no una réplica resultante del choque contextual. La veracidad de los acontecimientos y su detección se presentan como un indicador en el muestreo del choque contextual. Cuando presenciamos un discurso (inserto en su contexto) automáticamente lo cotejamos con la información previa de que disponemos. La confrontación de información nueva e información conocida puede ocasionar, si no son coincidentes o al menos coherentes entre sí, una colisión informativa. Los conceptos de tema y rema se emplean para describir la estructura del enunciado desde un punto de vista informativo, partiendo del supuesto de que en los enunciados puede distinguirse entre estos dos componentes (también denominados en otras corrientes teóricas tópico y comentario, respectivamente). El tema corresponde a lo que intuitivamente se puede expresar como aquello de lo que se habla; mientras que rema es lo que se dice del tema<sup>50</sup>. Pues bien, el contenido remático sumergido en el contexto del hablante choca con el contenido temático cuando se detecta falta de veracidad (total o parcial) intencionada o no.

Se miente por muchas razones, entre ellas la ignorancia o el interés, pero el falso contenido del mensaje puede contrastar con la veracidad de los conocimientos previos del receptor. La relación del contexto comunicativo y el mensaje es estrecha. El contexto es el entorno lingüístico del cual depende el sentido y el valor de una palabra, frase o fragmento considerados. El mensaje es el conjunto de señales, signos o símbolos que son objeto de una comunicación, el contenido propiamente dicho de la comunicación. El propio Jakobson aclaraba al respecto:

*“The verbal structure of a message depends primarily on the predominant function. But even though a set (Einstellung) toward the referent, an orientation toward the context — briefly, the so-called REFERENTIAL, “denotative,” “cognitive” function — is the leading task of numerous messages, the accessory participation of the other functions in such messages must be taken into account by the observant linguist”.* [Jakobson (1960: 7)].

---

<sup>50</sup> Cfr. Portillo (2011).

Desde entonces se han realizado multitud de estudios sobre el contexto, entre los cuales destacamos un artículo de Akman y Bazzanella (2003: 325) en el que se aborda la complejidad contextual y se retoma la obra monográfica de Scharfstein (1989). Scharfstein afirmaba que el contexto le había planteado problemas insolubles, un elemento comunicativo que contenía la carga intelectual compartida o no que requería de un *vis-à-vis* para ser estudiada. Akman y Bazzanella hablan de las características multimodales del contexto: delimitación de juegos inferenciales, desambiguación de expresiones deícticas o resolución del problema de indeterminación del lenguaje hablado. El choque contextual puede producirse a partir de dicha indeterminación, indeterminación del contexto y del referente del mensaje. La detección de una mentira (expresión o manifestación contraria a lo que se sabe, se cree o se piensa) o de la falsedad del contenido del mensaje (falta de conformidad entre las palabras, las ideas y las cosas) ocasiona un choque contextual que no aclarado conduce al absurdo.

El primer motivo que analizamos como causa del choque contextual, la falta de veracidad o prevaricación<sup>51</sup>, es percibido en clave humorística cuando se transforma en descaro, en desvergüenza o atrevimiento que rompe los esquemas de las convenciones contextuales frecuentes. El juego con la indeterminación del lenguaje hablado puede tener lugar en la creación de una falsa explicación de reserva utilizada para ocultar o explicar un comportamiento vergonzoso, para eximir de la responsabilidad de un acto, para intentar mantener la razón aunque no se lleve o para desviar la atención de una posible descalificación.

Homer: ¿Dónde vas jovencito? ¿Qué clase de juegos malabares te traes esta vez? Pero he tenido que desatar a tu *babysitter* y encima pagarle el triple

Periodista: Perdone señor / ¿está usted diciendo públicamente que es cómplice de la huida de la famosa *babysitter* ladrona?

Homer: ¿LA QUÉ?

Periodista II: La *babysitter* ladrona

Homer: Mmm // eh / ¿funcionan estos micrófonos? Bueno / eh / mayormente / ¿seguro que funcionan? *La verdad es que libramos una dura lucha*

<sup>51</sup> En derecho se considera prevaricación el delito consistente en dictar a sabiendas una resolución injusta una autoridad, un juez o un funcionario. Distinguimos la falta de veracidad de la prevaricación como modo de distinguir la involuntariedad de la primera causa.



Bart: ↓ Ohhh / Homer (1s↓)

Homer: (transmisión televisiva) *¿Han visto la serie de Kung Fu? / Pues fue tal cual / pero ahora ya la conozco* ↑ *Así que si me está escuchando será mejor que lo piense dos veces antes de jugarle otra mala pasada a Homer Simpson*

[T1C13-3]

En este primer caso observamos el choque contextual entre lo ocurrido y la explicación inventada del personaje para limpiar su imagen delante de los medios de comunicación. Los contextos que colisionan (lo realmente acontecido y la falsa explicación) producen al espectador vergüenza como resultado de la confrontación trialógica entre la situación observada en primer lugar entre padre e hijo (implícita en la primera intervención del protagonista) y la declaración improvisada que rectifica sus primeras palabras captadas por la cámara. La ficción creada por el personaje en un contexto paralelo que no existe choca con los hechos acontecidos realmente. La improvisación al hacer aguas por no generar argumentos fundamentados conduce al absurdo, situaciones sin sentido en las que se remite a recuerdos traídos a colación por el personaje que no casan con los acontecimientos.

Gracián, en su obra *Oráculo manual y arte de prudencia*, afirmaba que “el primer paso de la ignorancia es presumir de saber”. Quizás la mayor parte de los choques contextuales que producen situaciones absurdas tengan como causa la ignorancia, el atrevimiento a defender ideas que se desconocen o inventarlas directamente. En el capítulo 3.3 nos detendremos en analizar los distintos elementos argumentativos que sufren algún tipo de modificación o supresión en situaciones absurdas como las que estudiamos. La falta de conocimiento no es un impedimento a la hora de presumir, ya que se cuenta con tener la suerte de que el receptor no tenga conocimientos tampoco y otorgue veracidad a su intervención. No obstante, el choque contextual puede producirse en dos niveles: primero en la detección de la falsedad del enunciado y luego en la defensa de su postura mediante la broma (reserva a la que se acude para intentar ocultar la propia ignorancia o la mentira). Estos casos reproducen el recorrido inverso a la explicación de Lo Cascio (1998) sobre el “Enunciador  $\lambda$ ”. Al hablar irónicamente el locutor se desdobra, interpretando dos roles que se contradicen y protegen a partir del contrasentido. El enunciador lambda hace un papel absurdo al crear un contrasentido, se trata de un acto de habla en el que se pone la voz pero no se muestra partícipe del

contenido de este. La ironía supone la posibilidad de formular implícitamente un ataque, reformular una defensa ciñéndose al contenido explícito y retroceder.

Moe: Oyeee / el motor de este bólido ha sido manipulado a más no poder // No te tenía por un loco de la mecánica Homer

Homer: Ah sí / *soy un verdadero experto*

Moe: ¿Qué es / un Holley de seis cilindros? §

Homer: § Pues claro §

Moe: § Válvulas Eldelbrock §

Homer: §

Como lo oyes §

Moe: § Elevadores Meyerhoff §

Homer: § Ahí las dao

Moe: Lo último me lo he inventado

Homer: *Ya lo sé*

[T9C9 – 1]

El caso que acabamos de leer sucede mientras el protagonista enseña el nuevo coche a un amigo (su tabernero). Homer, para presumir de todo el equipamiento que el coche tiene, responde afirmativamente a todas las preguntas que su amigo, admirándolo, le formula. El choque contextual tiene lugar cuando la afirmación “*soy un verdadero experto (de la mecánica)*” produce un doble giro de tuerca: en primer lugar el tabernero pone en evidencia su desconocimiento de mecánica al fingir admiración por unos “Elevadores Meyerhoff” que no existen y en segundo lugar, cuando el protagonista responde con naturalidad “*ya lo sé*” para mantener su coartada. La situación es absurda al intentar mantener una contradicción clarísima, en este caso por orgullo.

En estos casos el hablante presume de unos conocimientos que no tiene (asumiendo/fingiendo el papel de enunciador serio) y al ser descubierto declara estar de broma para salvaguardarse (enunciador absurdo).

En otros casos es el atrevimiento de la ignorancia el que ocasiona el choque contextual y la situación absurda. El hablante defiende una postura determinada usando argumentos insostenibles, información inventada o deformada por un contexto

alternativo que ha creado para justificar su argumentación. En el siguiente ejemplo el choque contextual tiene lugar durante la conversación del protagonista, su hija y el jefe de policía de la ciudad. La situación se enmarca en el hallazgo de unos restos arqueológicos para los cuales no tienen una explicación, un esqueleto humano con alas. Intervienen tres personajes con diferentes perspectivas y conocimientos al respecto del hallazgo. El jefe de policía se hace eco de la fantasía del pueblo, la hija del protagonista intenta aportar conocimiento científico al suceso y el protagonista termina la intervención desacreditando a su pequeña mediante una afirmación absurda. El choque contextual se produce por la mezcla de realidad y ficción que ofrece el protagonista como contra-argumento. La inclusión de elementos ficticios en un universo real desacredita automáticamente al hablante al no discernir los dos ámbitos bien diferenciados.

Jefe Wiggum: Creemos enfrentarnos a un ser sobrenatural / probablemente una momia

// Como precaución he ordenado que sea destruida la sala de arte egipcia del museo

Lisa: ¡No / no / se equivocan! ↑ La criatura que buscan es un muerto viviente.

Nosferatu das vampire

Familia Simpson: (2s)

Lisa: ¡UN VAMPIRO!

Homer: (ríe) ¡Liiisa! *Los vampiros no existen / ni los duendes / los gremlins o los esquimales*

[T5C5-1]

La tozudez también es otro móvil que conduce a las personas a defender ideas bajo cualquier concepto. Enfrascarse en una discusión y querer mantener la razón a cualquier precio conduce a veces al recurso de la ignorancia y de la burla. La construcción de un contexto (avalado por creencias, conocimientos, experiencias o intuiciones) en el que la postura de nuestro interlocutor se vea desacreditada puede poner en relieve el absurdo apoyado en la ignorancia.

Marge: Bueno Lisa / si no quieres chuletitas te puedo preparar otra cosa / pechuga de poollo / rabadilla asadaaa / perritos calienteeeee

Lisa: No / no puedo comer nada de eso  
Homer: ((Espera / espera)) cielo / ¿quieres decir que no vas a comer nada que venga de animal? ¡Pues panceta!  
Lisa: No  
Homer: ¡Jamón!  
Lisa: No  
Homer: ¿Morcilla?  
Lisa: *Papá todo eso procede del mismo animal*  
Homer: (ríe burlándose) *Sí / sí Lisa / de un maravilloso y máaagico animal*

[T7C5-1]

La osadía del desconocimiento pone en tela de juicio el enunciado más contrastado, el absurdo se presenta en forma de burla. El ignorante que se burla de su interlocutor es objetivo de mofa del espectador ya que el contexto cognitivo que comparte con la comunidad choca frontalmente con el contexto del personaje. A pesar de la celeridad con la que se producen los efectos de la comunicación absurda, realizamos un proceso de cotejo contextual que opera no solo con los conocimientos de que disponemos sino también con la puesta en escena en primera persona. El humor resultante de estos choques contextuales requiere de la simulación en primera persona y en un contexto serio de la situación absurda presenciada. El poeta persa Muslih-Ud-Din Saadi decía que “si discutes mucho para probar tu sabiduría, pronto probarás tu ignorancia”. El sostenimiento de un choque contextual mediante nuevos argumentos, igualmente infundamentados que el primero, alimenta el absurdo añadiéndole nuevas revelaciones de su ignorancia, agravando más la fractura contextual.

Marge: ¡No lo puedo creer! Intento proporcionar a nuestra hija una oportunidad en la vida y tú no colaboras nada  
Homer: Marge / dime un solo triunfador que haya vivido sin aire acondicionado  
Marge: Balzac  
Homer: No es preciso que me insultes solo porque no sepas nin-gu-no  
Marge: ¡Pero si Balzac es el nombre de (1s↓)§  
Homer: § Pi pi pi pi pi pi pi. No hay peros que

valgan ni - ¿cómo seguía ese refrán?

[T9C3 – 2]

Una aserción hecha con naturalidad que tiene como causa la ignorancia produce un choque contextual y habitualmente hace reír. El interlocutor infiere el razonamiento absurdo a partir de la comparación entre un conocimiento obvio para la mayoría de las personas y las palabras enunciadas con seguridad por el personaje, como ocurre en el siguiente caso. El protagonista habla con su agente de bolsa, el cual le llama cabeza hueca por no haber vendido las acciones de calabaza tal como le dijo antes de Halloween. Homer responde a este diciéndole que recuperará el dinero vendiendo uno de sus hígados, ya que se puede apañar con uno. El conocimiento enciclopédico del mundo que posee su interlocutor (el bróker) y la comunidad hablante colisiona con la propuesta absurda del protagonista.

Bróker: ¡Qué cabeza hueca! Le dije cien veces que había que vender las acciones de calabazas antes de Halloween / ¡antes!

Homer: Que no cunda el pánico / *recuperaré el dinero vendiendo uno de mis hígados / me apañaré con uno*

[T6C17-1]

La equivocación (que no deja de ser por ello información falsa o mal contextualizada) es otro factor que puede ocasionar choques contextuales. En este caso en particular el protagonista utiliza mal un argumento *ad verecundiam*<sup>52</sup> al apoyar su postura en una autoridad del cine (actor reconocido) creyendo que es un golfista de éxito. La situación es absurda porque el protagonista escoge el nombre de “*Jack Nicholson*” como ejemplo de persona que podría conseguir el tiro de dificultad, cuando su interlocutor (Ned Flanders) y la comunidad hablante saben que no ha utilizado el nombre de un golfista reputado como podría ser Tiger Woods, Rory McIlroy o Justin Rose por ejemplo.

Ned Flanders: Ya que somos amigos otra vez / podríamos jugar los cuatro

Homer: [Sería estupendo (1s↓)]

Bart: [Sería estupendo (1s↓)]

<sup>52</sup> Cfr. Capítulo 3.3.3 – Uso de las falacias en la argumentación absurda.

Ned Flanders: Nos vamos a divertir // Ya he visto que le cuesta meter esa pelota

Homer: *Es un tiro imposible / ni Jack Nicholson podría conseguirlo*

[T2C6-2]

El contexto paralelo creado para justificar una postura puede ser tan inverosímil que ni siquiera se apoye en situaciones posibles sino en situaciones deseables. El absurdo creado por acumulación de acontecimientos inverosímiles produce una reacción humorística, resultado de la voluntad de querer hacer pasar por reales sucesos altamente improbables. A medida que vamos adentrándonos en el análisis de los mecanismos inferenciales que ocasionan la comunicación absurda descubriremos que los procesos estudiados de forma independiente tienen lugar a la vez. En el siguiente caso el fingimiento polifónico<sup>53</sup> del comportamiento deseable del perro que quiere regalar excede las expectativas más altas que el interlocutor pueda tener, ya que llega a concederle habla. El protagonista afirma irse de viaje “*a un país donde no admiten perros*”, finge que el perro está mordiendo la pantorrilla a un atracador (como si el perro hubiera tomado conciencia del robo) y finge que es capaz de hablar. La ficción absurda, además de componerse de la suma de sucesos inverosímiles, confiere al perro no solo la capacidad de hablar sino la voluntad de decir “*te quiero*” a la persona desconocida a quien quieren regalarlo.

(Homer hablando por teléfono para regalar al perro)

Homer: Oh no / nunca nos desharíamos de él – es que nos *vamos a un país donde no admiten perros* // que quiere oír (1s↓) - pues claaaaro - ¡Anda / suéltale la pantorrilla a ese atracador y ven aquí! – (Homer jadea al teléfono como si fuera el perro) – Muy bien / ahora dile te quiero a este señor – *Te quieerrooooouuuuu* - ¡Muy bien! / ¡buen chico! - ¿No es increíble? Hasta pronto – (cuelga y grita de alegría)  
UUUUUHUUUUUU

[T2C16-3]

Por último analizaremos un caso en el que la mentira pretende eximir de responsabilidad al protagonista de la intervención. El choque contextual se produce a nivel situacional, es decir, en el mismo transcurso de la conversación. El descaro y el

<sup>53</sup> Cfr. Capítulo 3.4 – Uso de la polifonía enunciativa en la comunicación absurda.

afán de quedar bien delante de las cámaras llevan al protagonista a fingir una situación increíble e inverosímil delante de los espectadores. En circunstancias normales cuando alguien quiere dar marcha atrás y corregir una conducta que considera incorrecta (en relación a las circunstancias concretas), debe tener en cuenta el contexto y el conocimiento de los interlocutores que le rodean. Sin embargo, al descubrir el protagonista que las cámaras de televisión han grabado el momento en que su perro se ha abalanzado y ha tirado a su jefe, rectifica inmediatamente y acusa al vecino mediante la riña de no tener atado al animal. Es totalmente absurdo intentar rectificar delante de las personas que han visto directamente el error y pensar que no lo han visto.

(El Sr. Burns va a visitar la casa de los Simpson con motivo de una campaña electoral. Las cámaras de televisión acuden al evento para grabar la cena y son testigos de la llegada)

Sr. Burns: Hola / Homer / Marge. Está deslumbrante – Ah / miren / he traído unas milhojas de maíz (el perro salta sobre Burns y lo tumba en el suelo)

Homer: *¡Perro malo! // Mmm / ¡perro vecino malo! / Déjeme que le ayude*

[T2C4-2]

### 2.3.4.2 – Incorrección política y absurdo.

¿Qué es la incorrección política<sup>54</sup>? Generalmente entendemos que una expresión es políticamente incorrecta cuando hace mención a un tema delicado públicamente sin usar eufemismos. El lingüista estadounidense Harry Hoijer fue el primero en utilizar el término Principio de Relatividad Lingüística (PRL) formulado por E. Sapir y B. L. Whorf. La Hipótesis Sapir-Whorf establece que las categorías propias de la lengua materna de los hablantes influyen en su concepción de la realidad. Estos autores defendían que el lenguaje es mucho más que una herramienta descriptiva, es un elemento creador de realidades equiparable a la acción. El lenguaje empezó a considerarse como un utensilio de poder amplificado por los medios de comunicación, medios capaces de transformar la realidad mediante discursos connotativamente impregnados de prejuicios. Las corrientes marxista y leninista parecen ser los precursores de la expresión “corrección política”, posteriormente adoptada por partidos

<sup>54</sup> Cfr. Alonso (1998), Vidal-Quadras (1998), Rodríguez (2004) y López (2005).

políticos estadounidenses pertenecientes a la izquierda y por movimientos progresistas de finales del siglo XX en toda Europa.

El choque contextual y su relación con la comunicación absurda es un tema cuanto menos delicado, ya que la propia expresión “políticamente correcto” esconde un proceso eufemístico que afecta principalmente al léxico (sustantivos y adjetivos en su mayoría) y que no elimina la ofensa o los prejuicios subyacentes, solo los endulza. La corrección política ha sido juzgada por muchos como un modo de excusar mediante la simple sustitución de palabras los ataques machistas, homófobos, xenófobos, racistas, las agresiones verbales apoyadas en la intolerancia religiosa, en la falta de respeto por los ancianos, etc. Lo políticamente incorrecto no compone ninguna reserva semántica e implícita que esconder, ya que se trata de un modo lineal y desinhibido de transmitir las opiniones o la información que no repara en el impacto negativo que pueda tener sobre un colectivo o un individuo.

¿Puede ocasionar situaciones absurdas el choque contextual resultante de la incorrección política? Sí, pero no en términos absolutos. En principio parece que las expresiones políticamente incorrectas, sean de la índole que sean, producen en el receptor la identificación mental y afectiva con el estado de ánimo del otro (empatía) o rechazo; sin embargo observamos que no solo es así. La incorrección política es la forma más elemental e insensible de hacer mención a cualquier rasgo, defecto o comportamiento públicamente. Para que algo sea políticamente incorrecto debe haber un modo distinto de referirse a la misma idea (sustitución léxica) o un rechazo del comportamiento que representa dicho discurso. La situación humorística se produce cuando escuchamos expresiones políticamente incorrectas y las consideramos fuera de lugar, inapropiadas, nada diplomáticas u ofensivas. La incorrección política es detectada por el interlocutor o, en nuestro caso, por el espectador que presencia la situación y la puede considerar absurda (sin sentido) dentro del contexto en el que se enmarca.

Tachamos de incorrección política en sentido laxo las expresiones vertidas en una conversación que atentan contra algún valor moral, que aportan connotaciones peyorativas sobre un individuo o grupo, que lastiman mediante la sinceridad desnuda sin reparar en el impacto sobre el interlocutor, etc. Aunque el término “incorrección política” haga mención a los hemiciclos, su significado parece ligado a las declaraciones públicas rechazadas social o moralmente. Como si de un acuerdo tácito se tratara, la



moral (disciplina que trata del bien en general, y de las acciones humanas en orden a su bondad o malicia) se eleva a pública cuando se transforma en ética (conjunto de normas morales que rigen la conducta humana). La aceptación de ideas mediante el calado de la argumentación moral y de la propia reflexión personal produce cambios significativos en el pensamiento general (público y explícito) de la población. Es más, en el uso de expresiones políticamente correctas (de cara a la galería) no puede detectarse con seguridad si se trata de una máscara social para no ser tachado de machista, xenófobo, racista, etc., o si bien se piensa realmente así.

El encanto de la serie de animación que analizamos en nuestro trabajo reside en la creación de *topoi* paralelos a los que tiene la comunidad hablante para criticar a la sociedad actual. El protagonista crea su propio universo cognitivo yendo en contra de las inferencias y el estado real de las cosas. El público engancha con la serie mediante una mezcla de humor, crítica y rechazo de la sociedad, que se ve reforzada por el éxito social del protagonista. Distinguimos en nuestro análisis una serie de criterios que tienen como resultado situaciones absurdas basadas en la incorrección política:

- Uso de argumentos egocentristas, basados en necesidades y no en sentimientos recíprocos, para disculparse.
- Enunciados machistas y dominantes en la relación conyugal.
- Comentarios despreciativos y denigrantes sobre la tercera edad.
- Aserciones públicas en contra de un colectivo (comentarios homófobos o en contra del sobrepeso, siendo el protagonista un obeso).
- Declaraciones ofensivas en contra de prácticas religiosas y credos.
- Enaltecimiento de prejuicios étnico-raciales con objetivos excluyentes.
- Intento de mercantilizar los sentimientos o valores.
- Amoralización de conductas laborales y cívicas.
- Difusión de modelos educativos que fomentan la exención de responsabilidad.
- Y el reflejo del incivismo, la cleptomanía y la grosería.

A continuación examinaremos ejemplos extraídos del *corpus* en los que se produce un choque contextual debido a expresiones políticamente incorrectas. En primer lugar nos acercaremos al choque de contextos producido por el egoísmo conyugal, una perspectiva egocéntrica del personaje que intenta disculparse arguyendo sus necesidades en lugar de reconocer sus errores.

(Homer vuelve a casa tras haber estado durmiendo en el sucio apartamento de Barney después de haber sido echado de su casa por Marge debido a una foto difundida por Bart en la que salía bailando con una *stripper* en una despedida de soltero)

Homer: ¿Hay alguien en casa?

Lisa: ¡Hola papá!

Bart: ¡Bienvenido a casa papá!

Homer: ¿Cómo está vuestra madre? §

Lisa: § Todavía mosqueada §

Bart: § Sí / buena suerte

Homer: Ooop / gracias chico /// Hola Marge / soy yo / Homer // ¿Aún sigues enfadada?  
/ Sí / sigues enfadada // No me contestes / soy tu querido esposo / te leo como un libro  
abierto // Voy a tomar un poco de leche / ¡mira / no he puesto los morros en el cartón!  
// Oh Marge / tienes que perdonarme // Perdóname / lo siento de veras

Marge: Homer / *ni siquiera sabes la razón de por qué lo sientes*

Homer: *Sí que la sé // porque estoy hambriento / mi ropa apesta y estoy cansado*

[T1C10-2]

El caso que acabamos de ver es un ejemplo de inadecuación contextual y de acciones socialmente establecidas que sin ser políticamente incorrectas atentan contra la dignidad del interlocutor. La conversación tiene lugar entre el protagonista, sus dos hijos y su esposa, a la que pide perdón por el comportamiento que ha tenido. Su mujer le dice que ni siquiera sabe la razón de por qué se disculpa y él responde con una argumentación sencilla a la par que egoísta: “*porque estoy hambriento, mi ropa apesta y estoy cansado*”. De cara a la comunidad hablante y a su mujer, los tres argumentos que el protagonista presenta no solo son insuficientes sino que no le justifican en ningún caso. La inadecuación de la respuesta del protagonista a su esposa conduce la situación al absurdo comunicativo.

El machismo es uno de los mayores impedimentos ante la igualdad de condiciones entre los dos sexos y la equidad social. La incorrección política que sigue infravalorando a las mujeres es una herramienta de denigración social que pretende mantener el supuesto lugar (roles y estatus sociales) que les corresponde. A pesar de la progresiva concienciación social que arranca en la infancia con la adecuada educación en valores, se suceden las conversaciones en las que uno de los interlocutores sigue funcionando en un contexto social de desigualdad.

En otro momento, ya hemos comentado que considerar una situación absurda depende en parte de lo que consideremos con sentido. Los dos siguientes ejemplos que analizaremos son presentados como casos en los que la situación se vuelve absurda debido a conversaciones políticamente incorrectas, en este caso machistas. El primer ejemplo tiene lugar en el dormitorio de matrimonio de los Simpson. El protagonista quiere achuchar a su esposa y a ella no se le apetece. Él pregunta “¿y eso qué importa?”, ella le responde que no quiere que la achuche alguien que le tiene limitado el derecho a expresarse y de nuevo aparece la incorrección política y la relación de dominio (“*Pero si te estás expresando todo el día // En lo limpia que tienes la casa / en la comida que nos das*”).

Homer: ¿Qué te pasa? / Solo quería achucharte

Marge: No me apetece que me achuches

Homer: Bueno / ¿y eso qué importa?

Marge: No quiero que me achuche quien me tiene limitado mi derecho a expresarme

Homer: *Pero si te estás expresando todo el día // En lo limpia que tienes la casa / en la comida que nos das*

[T2C4-1]

Desgraciadamente, desde un punto de vista ético, el hecho de que el protagonista mantenga una relación machista y dominante sobre su esposa es parte del éxito de la serie. Lo que en principio podría parecer una crítica que intenta hacer desaparecer este tipo de prácticas, se ha convertido en una caricatura que termina reforzando estos roles. En el siguiente ejemplo el protagonista quiere tener relaciones sexuales con su esposa, pero ella está enfadada porque ha roto una relación que ella tenía con una nueva amiga.

La réplica que este le devuelve literalmente es absurda, pero contextualizada en una conversación machista mina la libertad de la mujer. “¡Oh / venga cariño / tienes montones de amigas! Como / aaa (1s↓) Lisa / ee / umm (1s↓) el horno”. Está claro que un horno de cocina no puede ser una amiga y que su hija Lisa no es una persona adulta con la que poder tener complicidad y amistad, al menos siendo tan joven.

Homer: Oye / guapetona / ¿quieres retozar con tu tiranosaurio sexy?

Marge: No / no quiero / sigo enfadada por lo que ha pasado hoy // No tengo muchas amigas y cuando por fin empiezo a hacerlas / ¡lo estropeas todo!

Homer: ¡Oh / venga cariño / tienes montones de amigas! Como / aaa (1s↓) Lisa / ee / umm (1s↓) el horno

[T17C7 -1]

La incorrección política se hace eco del progresivo aislamiento de la tercera edad en los países desarrollados principalmente. El hecho de despojar discursivamente a los ancianos de sus sentimientos o considerarlos un almacén de recambios orgánicos son afirmaciones incendiarias que interpretadas en clave de humor, como situaciones sin sentido que no tendrían lugar realmente, son exitosas. El choque contextual entre la insensibilidad moral que viola los derechos humanos y los cuidados que merecen las personas produce un humorismo ácido que cosifica la vejez.

Marge: Homey ¿sabes? tiene gracia / tanto mi madre como tu padre se sienten bastante solos

Homer: (ríe) Sí que tiene gracia

Marge: Siii (1s↓) // Y he pensado que podían ir al cine juntos o de compras o a esa sala de la biblioteca que siempre está llena de viejecitos – ah sí / la hemeroteca

Homer: Marge / ¿desde cuándo los ancianos necesitan compañía? Lo que necesitan es *ser aislados para poder estudiar qué nutrientes les pueden extraer para nuestro uso personal*

Marge: ¡¿Quieres hacer el favor de leer ese panfleto de Ross Perot?!

[T5C21-1]

Tanto en el ejemplo que acabamos de leer como en el siguiente el espectador asiste a un despliegue grotesco de insensibilidad hacia la tercera edad. En el primer ejemplo el protagonista afirma que los ancianos necesitan “*ser aislados para poder estudiar qué nutrientes les pueden extraer para nuestro uso personal*”, en el segundo exclama “*por fin tiene una utilidad práctica mi padre*” al referirse a una cláusula legal de un contrato que no permite el desahucio si en la familia hay una persona de 65 años o más. El choque contextual entre la corrección política basada en la moralidad y los comentarios gerontofóbicos del protagonista tiene como resultado el escándalo unido a una reacción humorística. Homer, al fin y al cabo, actúa como altavoz del sentir de un porcentaje significativo de la población. De ahí que sus intervenciones tengan tanto éxito y sean la clave del humor absurdo de la serie.

Homer: No te apures Marge / según un capítulo de este libro poseemos un arma secreta  
// El arrendatario podrá impugnar el desahucio si el núcleo familiar incluye a una  
persona de sesenta y cinco años o más // *¡Por fin tiene una utilidad práctica mi padre!*

[T20C12 -2]

Como hemos dicho anteriormente la corrección política esconde comportamientos ofensivos tras eufemismos. Sin embargo, los discursos políticamente incorrectos llegan a insultar a partir de apreciaciones sesgadas de la realidad. Charles Chaplin ponía como condición de posibilidad del humor la necesidad de que el chiste estuviera a favor del débil y no del fuerte, pero la incorrección política no tiene consideración al respecto. A veces incluso el hablante que la utiliza tiende a hacer una falsa generalización de su punto de vista a la sociedad, como podemos ver en los ejemplos siguientes. Como hemos comentado en el ejemplo anterior, una generalización políticamente incorrecta tiene éxito porque de hecho es el reflejo de lo que piensa una parte de los espectadores. Cuando analizamos casos como estos debemos ser conscientes en todo momento que al hablar de absurdo nos referimos a la falta de sentido lógico, es decir, que la afirmación que hace el protagonista no puede extraerse de ningún razonamiento correcto.

Homer: ¿Dónde estará tu madre? Tengo que ir al bar de Moe

Lisa: Papá / mamá no para de llevarte a todas partes / ¿por qué no tomas el transporte

público?

Homer: *El transporte público es para cretinos y lesbianas* // Agghh / ¡tendré que ir andando!

[T14C20 -1]

Afirmaciones como “*el transporte público es para cretinos y lesbianas*” y “*un cartel gigante que dijera “gordas fuera”*” como ejemplo de un proyecto del que se enorgulleciera toda la ciudad, traspasan los límites de la incorrección política y constituyen directamente un insulto a un colectivo. Declaraciones incendiarias como estas son las que ponen de relieve el potencial humorístico que tiene la ofensa y la incredulidad que experimenta el espectador al escuchar estas palabras en público. No debemos olvidar que la concepción del absurdo siempre parte de un ejercicio mental de vivificación, es decir, de contemplar como real la escena de la serie de animación que estamos viendo.

Marge: Pues yo creo que debería emplearse en algún proyecto del que toda la ciudad se enorgulleciera

Homer: *¿En un cartel gigante que dijera “gordas fuera”?*

[T4C12-1]

La intolerancia religiosa y la falta de respeto hacia las otras creencias ha sido desde siempre causa de enfrentamientos bélicos a gran escala. El choque contextual que se produce con la burla de un credo en particular o su deidad comporta una ofensa directa hacia la espiritualidad del receptor. Sin embargo, como en los casos comentados anteriormente, el atrevimiento del descaro en el siguiente ejemplo produce risa en el espectador no afectado por la ridiculización y reducción de su dios a un simple animal de zoológico al que ofrecer comida. La iconografía religiosa adquiere su sentido de un contexto religioso perfectamente descrito por escrituras sagradas que conceden a la talla un sentido específico. La descontextualización de dicho sentido apoca y empobrece la importancia de lo sacro y lo convierte en un objeto banal.

Homer: Apu / veo que no estás en la iglesia  
Apu: Claro que sí / he instalado una capilla a Ganesha / la diosa de la sabiduría terrenal / en la sala de empleados.  
Homer: *Ahhh / Ganesha / ¿un cacahuete?*  
Apu: ¡NO LE OFREZCA CACAHUETES A MI DIOS!  
Homer: No quiero ofender / Apu / *pero cuando repartieron las religiones tú debías estar haciendo pis*  
Apu: Señor Simpson haga el favor de pagar / marcharse y // ¿puedo (( )) ?  
[T4C3-5]

La bolsa de prejuicios hacia algunos grupos raciales es otro elemento utilizado en el choque contextual para propiciar situaciones absurdas. En el próximo caso observamos en las palabras del primer personaje el prejuicio étnico-racial asignado a un boxeador que sale en televisión. La presunción de maldad atribuida a los musulmanes por el personaje produce un choque contextual al contrastarla con la experiencia individual que niega dicha característica como inherente. “*El tal Basir es musulmán y por lo tanto trama algo*” es un claro ejemplo de prejuicio hacia un grupo étnico y una práctica religiosa particular. Si la comunidad hablante (los espectadores) juzga esta afirmación desde un punto de vista racional llegará a la conclusión de que no tiene sentido por el simple hecho de no ser todos los musulmanes malintencionados, siendo una característica propia de cada persona, no del grupo.

Moe: Homer / esto es serio // *El tal Basir es musulmán y por lo tanto trama algo*  
Homer: No me lo pienso creer hasta que vea un programa por la tele que apoye tu teoría  
[T20C7 -1]

La mercantilización de sentimientos o valores es otro de los elementos utilizados para crear situaciones absurdas a partir de aserciones naturalizadas. Presentar ideas abstractas (amor, respeto) como mercancías concretas que tienen precio ocasiona un choque contextual que hace tambalear la propia definición del término cosificado. La

cosmovisión resultante de este choque contextual transforma el modo de ver las relaciones humanas y reduce hasta la afirmación absurda un valor intangible. En los dos ejemplos siguientes el protagonista considera que el amor puede comprarse (“*con este regalo compraré su amor*” y “*a diferencia del amor, el respeto no se puede comprar*”).

Homer: ¿Sabes Marge? A Bart le va a encantar el regalo de cumple de este año / No es como las hormas para zapatos del año pasado / ni el papel para estanterías de estas navidades / no / *con este regalo compraré su amor*

[T3C13-1]

Bart: Uhhh ↓

Homer: ¿Qué te pasa hijo?

Bart: Hay un niño nuevo en el cole y todos piensan que es más guay que yo

Homer: Ooohh / no te rindas / yo tengo fe en ti y no solo porque es mi obligación

Bart: ¿De verdad? §

Homer: § Hijo / sé que cuando nos conocimos no nos caímos bien pero desde entonces he aprendido a respetarte y *a diferencia del amor / el respeto no se puede comprar*

[T19C13 -1]

Siguiendo en la misma línea, la amoralización del comportamiento produce colisiones de los contextos interpretativos. Los axiomas morales que rigen el comportamiento de las personas configuran un contexto interpretativo de las acciones impregnado del código ético que utilice el individuo. Las delgadas líneas entre lo legal y lo ilegal, lo moral y lo inmoral se desvanecen y esto hace que la relativización de la responsabilidad y el buen uso de las cosas roce el absurdo. El primer ejemplo ocurre en una habitación de la residencia de estudiantes universitarios en la que el protagonista descubre que se pueden falsificar las notas mediante un programa informático. El estudiante que le ayuda le dice que “*el único problema es el dilema moral que plantea*”, a lo que Homer responde haciendo caso omiso de la moralidad.



Estudiante: Oh / no puedo creer que haya suspendido  
Homer: Oh ↓ / voy a perder mi empleo por ser peligrosamente ignorante  
Estudiante: Señor Simpson / no desespere / podríamos utilizar el ordenador para cambiar la nota  
Homer: Ahhh / ¿un ordenador hace eso?  
Estudiante: Ah sí / *el único problema es el dilema moral que plantea y que requiere* (1s↓) §  
Homer: § Muak / muak muak / ¡qué majo es! ¿Qué moral?  
[T5C3-1]

En el siguiente ejemplo observamos de nuevo el choque contextual entre los principios morales y la utilidad práctica (en este caso el fraude). La conversación se desarrolla en la casa de los Simpson cuando la mujer de Homer le reprocha que hacerse pasar por Krusty el payaso “no es honrado”. Él, en lugar de plantearse la rectificación, le contesta “*pero entonces si estamos de acuerdo, ¿por qué discutir?*”. No contemplar como un obstáculo la falta de honradez es absurdo para cualquier persona que anteponga los principios de corrección moral a la oportunidad de sacar beneficio.

Homer: Créeme Marge / saldrá bien // Me tomarán por Krusty el payaso y nos saldrá gratis // Todo el día me están dando cosas / ¡fíjate qué lata de pintura para casas! / ¡fíjateee!  
Marge: No digo que no vaya a salir bien / digo que no es honrado  
Homer: *Pero entonces si estamos de acuerdo / ¿por qué discutir?*  
[T6C15-2]

La difusión de un modelo educativo que refuerce modelos irresponsables de comportamiento supone el enaltecimiento de conductas inmaduras. El protagonista, pensando que va a morir, decide hablar con su hijo, intenta crear un clima trascendental y le da tres consejos que atienden a la co-implicación, al elogio de los superiores y a la exención de responsabilidad como claves vitales. Este comportamiento choca frontalmente con el contexto educativo que fomenta el esfuerzo, la

responsabilidad y la transparencia en las operaciones. No obstante, la declaración pública de comportamientos afines en un grupo significativo ocasiona situaciones cómicas.

Homer: No hay tiempo para eso / tengo mil cosas importantes que hacer (coge su lista y lee: tener charla de hombre a hombre con Bart) // ¡Ven aquí!

Bart: ¡Ay qué corchos! (Bart se pone encima de las piernas de Homer con las nalgas al aire creyendo que le iba a pegar)

Homer: ¡No! / Solo quiero hablar de corazón a corazón // ¿Sabes Bart? Después de mí eres el único hombre de este hogar y eso significa (1s↓)

Bart: ¡Venga! - ¡que yo hago un montón de cosas! ¡Lisa es la que no levanta ni chapa / grítale a ella!

Homer: ¡CÁLLATE! BART! / si te va a gustar ↓ / quiero compartir algo contigo // Las tres frases cortas que sacarán tu vida adelante // *La primera: “no digas que he sido yo” // la segunda / “uh / ¡buena idea jefe!” y la tercera / “estaba así cuando llegué”*

[T2C11-5]

En el siguiente ejemplo la tergiversación del concepto “evento deportivo” hace las delicias de los aficionados al alcohol. El choque contextual se produce al colisionar la idea de deporte enmarcado en un contexto de competición, sacrificio y entretenimiento, con la idea de deporte como excusa para la embriaguez. Esta imagen distorsionada del evento deportivo se alimenta de las múltiples apariciones de masas alcoholizadas en las inmediaciones de las instalaciones deportivas o dentro de las mismas (“*es un evento deportivo, no se trata de ganar o de perder sino de ¡cuánto te puedes emborrachar!*”). En este caso en particular hablamos de una inadecuación contextual políticamente incorrecta que convierte la definición de evento deportivo como suceso programado y de importancia en la práctica del deporte en una ocasión de emborracharse en grupo.

Bart: Millhouse y yo vamos a ir al barranco / nos ha soplado un chaval que allí hay un marciano muerto

Lisa: Y yo me voy a improvisar *blues* con el cuarteto “Pequeñas niñas blancas” // ¿Vienes conmigo papaíto?

Homer: Tú sabes que me encantaría pero hoy hay un concurso de bebedores de cerveza. §

Bart: § ¿Vas a ganar? §

Homer: § Hijo / *es un evento deportivo / no se trata de ganar o de perder sino de ¡cuánto te puedes emborrachar!*

[T5C17-1]

Otras veces el reflejo del comportamiento incívico generalizado o estereotipado que tiene la gente en el uso de un objeto es el que produce el choque contextual. En estos casos más que producirse una colisión entre el comportamiento incorrecto del personaje y la corrección moral del espectador, tiene lugar un juego de contextos donde se alcanza el humor al reconocer en el comportamiento políticamente incorrecto del personaje la tónica general al respecto. La declaración pública de un comportamiento avergonzante pero conocido (como en el segundo ejemplo) o un aparente contrasentido que atenta contra la higiene personal (como en el primer ejemplo) producen colisiones contextuales y humorismo.

En los siguientes casos se habla de un traje y de un cepillo de dientes como artículos que pueden ser devueltos después de su uso. Encontramos en el protagonista declaraciones que van en contra de las imposiciones de higiene básicas de la actualidad. En el primer caso utiliza la afirmación “no estamos hablando de un cepillo de dientes” para explicarle a su esposa que una ponchera no es un objeto que pueda ser usado y devuelto sin que nadie lo note, como sucedería con el cepillo dental. En el segundo caso, compara el alquiler de un coche con el alquiler del esmoquin que lleva puesto, incitando a su hijo a disfrutar al máximo de lo alquilado sin reparar en daños.

Marge: ¡Ohhhh! Una ponchera como esta es el *novamás* del buen gusto // ¿No sería perfecta para nuestra cena? ↑

Homer: No nos lo podemos permitir / ¿quién te crees que soy? ¿Liz Taylor?

Marge: °(Escucha / podríamos usarla una vez y luego devolverla)°

Homer: Marge / *no estamos hablando de un cepillo de dientes*

[T8C6-1]

Bart: Eh papá / ¿por qué te has puesto el esmoquin?

Homer: Porque voy a ir mañana a esa elegante fiesta del puerto

Bart: ¿Y por qué te lo has puesto ahora?

Homer: *Esto es como un coche de alquiler / le haces todos los kilómetros posibles / después lo doblas y lo echas de nuevo al buzón*

[T8C17-1]

Por último, nos detendremos en analizar dos casos en los que la grosería es la protagonista. Ver en un adulto comportamientos pueriles como rimas fáciles que sirvan para menospreciar nombres propios supone sin duda un choque contextual. La rotura de expectativas produce una situación absurda y humorística ya que no situaríamos en un contexto serio de elección del nombre de un bebé las supuestas ofensas que le harían en un futuro la gente al chico. Las disparatadas ocurrencias del protagonista arrancan la sonrisa a causa de su descaro y mala educación, quizás la cara más explícita de lo políticamente incorrecto.

Marge: Homey / he pensado que si el bebé es niño podemos llamarle John

Homer: ¡Marge! ¿Te has vuelto loca? Para que los niños le digan ¡John-Mamón!

Marge: Bueno / pues / Pancraccio §

Homer: § Y le dirán / ¡Tócame el topacio!

Marge: ¿Andy? §

Homer: § ¡Dandy! §

Marge: § ¿Charles? §

Homer: § ¡Animal! §

Marge: § ¿Ledo? §

Homer: § ¡Pedo!

Marge: Bueno / pues / Bart

Homer: A ver / (cuenta con los dedos) (( )) No / no rima con nada

[T3C12-2]

Y el segundo ejemplo, en el que el límite de mayoría de edad es entendido por el protagonista como una fecha tope de pertenencia según la cual su hijo es una posesión con la que puede hacer lo que quiera. La grotesca escena cómica produce un choque contextual entre la relación afectiva paterno-filial y la falta de respeto (y agresión) del padre al hijo. Estas dos intervenciones ponen en juego roles socialmente aceptados, que aunque están mal vistos desde el punto de vista ético, suponen conductas de éxito en muchos grupos sociales. La buena educación, a pesar de ser una meta y una asignatura pendiente, no suele ser una buena herramienta para ganar una discusión. El guionista de la serie utiliza el choque contextual basado en la ofensa para resaltar el valor de lo chabacano. Además, en la última búsqueda de rima del protagonista con los posibles nombre para su hijo Bart, en la versión inglesa la palabra “pedo” / “fart” rima con “Bart”, una rima sencilla que Homer no detecta.

(Bart intenta ahogar a Homer con su cinturón por haberse gastado una gran cantidad de dinero que ganaron con un anuncio que hizo Bart siendo bebé)

Marge: ¡Con el cuello de papá no se juega!

Bart: ¡Mamá / estoy harto de cómo me trata! ¿Tengo que quedarme tan pancho cuando me falta al respeto?

Homer: *Exacto / eres mío hasta los dieciocho y cuando cumplas diecisiete / como sé que el final está cerca / te moleré a palos*

[T14C11 -1]

### 2.3.4.3 – Desproporción situacional y absurdo.

Ahora pasamos a analizar la desproporción situacional como elemento causal del choque de contextos. Hablaremos de equivalencias acordadas de forma tácita, de equilibrio entre acciones y de proporción en las reacciones.

Una reacción hiperbólica ante una determinada situación configura un contexto situacional tenso. La exageración de uno de los elementos intervinientes en una situación desproporciona el tratamiento que reciben los otros factores. El absurdo viene ocasionado por la focalización absoluta que hace el protagonista de uno de los

elementos de la conversación, haciendo girar el sentido de la conversación e incluso de su vida en torno a ese elemento. El primer ejemplo que extraemos del *corpus* muestra el choque contextual entre la falta de conciencia de las desgracias ajenas y la exageración de un contratiempo puntual en la vida del protagonista, por una parte, y la crítica al egocentrismo del protagonista, por otra.

Homer: (Homer llama la atención golpeando un vaso con la cuchara). ¡Tengo algo que comunicaros! / Para fomentar la armónica familiar / Bart y yo hemos decidido ir el sábado a ver el rally de los camiones monstruos

Lisa: ¿No olvidas algo / papá? ↓

Homer: Mmmm / armónica familiar / camiones monstruos // ee / ee / ee / creo que no

Marge: El sábado por la noche es el concierto de Lisa ↑

Lisa: Es la primera vez que interpreto un solo / como no vayáis el sábado os aconsejo que el domingo empecéis a buscar un psicólogo infantil §

Bart: § ¡PERO EL

CAMIONOSAURIO ES SOLO UNA NOCHE!

Homer: ¡Oh / destino cruel! ¿Por qué te burlas de mí? (lloran al unísono Bart y Homer)

[T2C8-1]

Llegamos a situaciones absurdas cuando se sobredimensiona la información recibida. Esto produce un choque contextual entre el marco cognitivo del interlocutor capaz de tomar distancia psicológica del acontecimiento y el propio personaje, que inmerso en un contexto cognitivo y situacional determinado, se deja guiar por tendencias pesimistas y desesperanzadoras. En el siguiente ejemplo vemos cómo el protagonista reacciona desproporcionadamente al dar crédito a un médico de reputación dudosa y a un abogado tímido y decirle a su hijo de doce años sin ningún reparo que va a morir por un leve golpe en la cabeza (“*¿Me voy a morir?*”, “*¡Sí hijo / sí hijo!*”). Realmente, la ironía y el humor del texto está en la exactitud de la afirmación “se va a morir”, una afirmación genérica (y sabida por nuestra condición de seres mortales) inadecuada a la interpretación restringida “me voy a morir de esto”.

Lionel Hutz: Ahora escucharemos la opinión de un verdadero médico

Dr. Nick Riviera: (el médico habla con un acento mejicano muy marcado) Pues esto es mu mala coooosa (1s↓)

Homer: ¿Qué?

Dr. Nick Riviera: Su chamaco está muy grave señooooora. Miren su radiograffíia. ¿Ven esa mancha oscura de ahí? Es un latigaaazo §

Homer: § Un latigazo (1s↓) ¡oh no!

Dr. Nick Riviera: Y piensa que la mancha que hay ahí es la huella de mi dedo // pues no (1s↓) es una traumauuuuura

Bart: ¿*Me voy a morir?* ↓

Homer: ¡*Sí hijo / sí hijo!* (Homer se echa sobre las piernas de Bart que está en el carro de ruedas sentado como si fuera a morir / cuando no tiene más que un chichón en la cabeza y un dedo del pie roto)

[T2C10-2]

La colisión contextual por desproporción situacional puede estar adornada de información adicional que requiere de una lectura más atenta. En el siguiente ejemplo vemos cómo el protagonista llora desconsoladamente al llegar al orfanato donde se crió su hermano y no encontrarlo en el mismo sitio. Sin pedir más explicaciones absolutiza la situación y grita mientras llora usando un arcaísmo (adverbio interrogativo “do”, en lugar de “dónde”). La reacción hiperbólica no solo se produce en la postura inmediatamente pesimista sino también en la afirmación “*estoy condenado a vivir solo en esta vida*”, ya que el espectador sabe que es padre de familia de 3 hijos y que está felizmente casado. Los productores de la serie consiguen el humor mediante el choque entre la reacción sobreentendida y la realidad.

Homer: (leyendo) Mil ciento cuarenta y ocho – Oiga discúlpeme / ¿es aquí el orfanato?

Trabajador de gasolinera: (mientras repostas un coche) Uuuhhh / llega tarde amigo / el orfanato lo demolieron hace treinta años

Homer: ¿Treinta? / Nunca lo encontraré / *ESTOY CONDENADO A VIVIR SOLO EN ESTA VIDA* (llora desconsoladamente) // *HERMANO ¿DO ESTÁS?*

Trabajador de gasolinera: Tranquilícese / se cambiaron a la acera de enfrente

Homer: (ríe) / perdone

[T2C15-2]

El uso de la falacia del doble rasero<sup>55</sup> sitúa a los implicados en dos contextos diferentes. En el siguiente ejemplo vemos que el protagonista castiga a sus hijos privándoles de algo que realmente quieren, ya que cada uno desea algo muy diferente (su hija desea alcanzar una formación universitaria, mientras que su hijo solo se preocupa por ver las series de animación). El choque contextual se origina fuera de la situación vivida por la familia, debido a que la sanción es recibida como igualmente justa por los hijos, sin embargo no tiene la misma trascendencia no ir a la universidad que dejar de ver una serie de animación. La relación trialógica que se establece es la causante del choque de contextos, sorprendiendo al mismo tiempo que las relaciones establecidas entre los contextos comunicativos de los personajes no coincidan con la que establece el espectador.

Homer: (bendiciendo la mesa) y sobre todo gracias por la energía nuclear señor / que todavía no ha causado ni una desgracia comprobada // al menos en este país / amén

Marge: ¡Qué palabras más bonitas Homer!

Lisa: Papá / Bart se ha comido una judía verde mientras bendecías

Bart: Si tú lo has visto es porque tenías los ojos abiertos

Lisa: Comer es peor que abrir los ojos

Bart: ¡Mentira! §

Lisa: § ¡Verdad! §

Bart: § ¡Mentira! §

Lisa: § ¡Verdad!

Homer: ¡¿Os queréis callar?! ¡Ni una sola palabra más! // *Bart no verá los dibujos animados y Lisa no irá a la Universidad*

Bart: [¡Papá!]

Lisa: [¡Papá!]

[T2C15-1]

<sup>55</sup> Cfr. Capítulo 3.3.3 – Uso de las falacias en la argumentación absurda.



En el último ejemplo que analizamos en este apartado podemos ver el paso desproporcionado que da el protagonista de nuestro *corpus* desde el uso de fórmulas corteses para rechazar sentimentalmente a alguien, hasta la amenaza explícita de muerte. El humorismo está servido de la mano de un choque contextual entre el ámbito de cortesía verbal<sup>56</sup> y el humor negro apoyado en la violencia verbal. La conversación se desarrolla en el contexto doméstico cuando su hija pregunta a su mujer por el modo de rechazar a un chico que no le interesa. Homer interrumpe a su esposa y comienza una escalada de violencia verbal, desde una sutil respuesta de rechazo (“*me gustas como amigo...*”), hasta una amenaza letal (“*no quiero matarte pero lo haré*”).

Lisa: Ralph cree que me gusta / solo le regalé la tarjeta porque me dio mucha lástima
Homer: ¡Ahhh! Bendita lástima / ¿qué habría sido de mi vida amorosa sin ella?
Lisa: ¿Qué puedes decirle a un chico para que sepa que no te interesa?
Marge: Cuando yo era (1s↓) §
Homer: § ¡Deja que me ocupe yo Marge / esto me lo sé de memoria! / <i>Me gustas como amigo / deberíamos salir con otras personas / no hablas mi idioma</i>
Lisa: Capto onda
Homer: <i>Mi corazón está ocupaaaaado / no quiero matarte pero lo hareeeeé</i>
[T4C15-2]

#### 2.3.4.4 – Irrelevancia y absurdo.

¿Qué significa que algo sea relevante? Lo relevante es lo importante, lo significativo, lo considerado digno para ser dicho. Escandell (2003) aclara en relación al Principio de Relevancia que a pesar de que el emisor utilice el estímulo que considera más relevante para el receptor al que se dirige “no significa que consiga ser siempre relevante, en este sentido el principio de relevancia no hay que entenderlo como una máxima de Grice que puede violarse, sino como una generalización sobre el funcionamiento de la comunicación ostensivo-inferencial”. Sin embargo, al analizar el concepto de relevancia en situaciones absurdas nos damos cuenta de que no solo puede hacerse caso omiso a la

<sup>56</sup> Cfr. Albelda, M. (2013), Fuentes, C. (2010), Bravo, D. (2009), Briz, A. (2004), Hernández, N. (2004) y Haverkate, H. (1994).

pertinencia del mensaje comunicado sino también pretenderse la nula relevancia comunicativa de este. La relevancia del discurso guarda una relación directa con la intencionalidad del emisor y sus presupuestos sobre el receptor al que habla. Los ejemplos que analizaremos no muestran diferentes grados de relevancia en la relación emisor-receptor sino el choque contextual que origina (visto desde fuera) la situación absurda.

La impertinencia o la inoportunidad de una intervención discursiva suponen la irrupción de un mensaje irrelevante en un contexto determinado. La relación de sentido entre el enunciado y el contexto es recíproca y el hecho de descontextualizar un enunciado o utilizar un enunciado perteneciente a otro contexto produce una rotura de sentido. En los dos siguientes ejemplos podemos ver el choque contextual producido por la emergencia de un enunciado procedente de un contexto distinto al vivido por el resto de los interlocutores.

Kent Brockman: (el director Skinner y la señorita Krabappel están en lo alto del tejado de la escuela junto con Bart para reclamar su amor públicamente sin ser despedidos)  
Bueno / una vez más he sido engañado pero se ha desarrollado una historia aún más interesante en lo alto de esta escuela de dos plantas // Una historia de amor  
Inspector Chalmers: Skinner / baje de mi colegio  
Skinner: No / márchese usted de mi colegio  
Marge: Homer / ¡Bart está allí arriba!  
Homer: (le quita el megáfono al inspector) ¡Traiga aquí! – *Bart / te habla tu padre ///*  
*¿Tú sabes dónde está el mando a distancia?* Lo he buscado por todas partes  
Bart: ¿Te has mirado en los bolsos?  
Homer: (lo descubre en su bolsillo) Pues sí / en el bolsillo de atrás

[T8C19-2]

La situación absurda causada por la irrelevancia tiene lugar en medio de la vía pública frente al colegio de primaria de Springfield. Una multitud se reúne frente a la puerta del colegio observando cómo el director de la escuela y su amante confiesan su romance. El protagonista llega y le quita el megáfono al inspector, que estaba intentando hacer entrar en razón al director. El momento previo a la intervención de Homer crea

expectativas en los espectadores y los interlocutores de este (en una situación de riesgo como esa lo esperable sería que nuestro protagonista diera un consejo para solucionar la tensión de la confesión). Sin embargo, se dirige hacia su hijo que también estaba en la azotea y le pregunta “¿Tú sabes dónde está el mando a distancia?”. La total irrelevancia de su intervención rompe por completo el clima de tensión creado por la confesión pública del director y su amante, generando una situación absurda por rotura de expectativas. El siguiente ejemplo, igual de absurdo cuanto menos que el anterior, tiene lugar en la prisión de la Torre de Londres en la que nuestro protagonista está encerrado por atropellar a la reina de Inglaterra. La esposa de Homer se culpa creyendo haber descentrado a su marido por regañarle tanto. Homer a modo de epitafio inicia su respuesta con un sentido “*si muero aquí quiero que recuerdes algo...*”. Su esposa y los espectadores esperan ante un inicio de este tipo, enmarcado en unas circunstancias críticas que le van a llevar a la muerte, una declaración de últimos deseos relacionados con asuntos relevantes de su vida (confesión de secretos, recados para hacer después de su muerte, etc.). Sin embargo, el protagonista sorprende de nuevo con un enunciado irrelevante por completo: “*¡no compres cintas de video en Inglaterra / no funcionarán en nuestro reproductor!*”.

Homer: (encerrado en la Torre de Londres acusado de atropellar a la reina) Oh Marge / ¡cuánto lo siento! ↓ // Debí escuchar lo que fuera que me estuvieras diciendo

Marge: Yo también tengo parte de culpa / te he regañado tanto durante este viaje que ya no sabías en qué regañina centrarte

Homer: Bueno Marge / *si muero aquí quiero que recuerdes algo // ¡no compres cintas de video en Inglaterra / no funcionarán en nuestro reproductor!* (llora abrazado a los barrotos)

[T15C4 -1]

El uso de enunciados no relevantes es habitual en situaciones comprometidas en las que se pretende salir rápidamente de una pregunta incómoda o del aprieto de un comentario poco afortunado. Utilizando un enunciado que trace una tangente discursiva podemos simular habernos equivocado cambiado de contexto y reincidiendo en el malentendido fingido para darle veracidad de cara al interlocutor. El humor absurdo en estos casos parte de la tangente discursiva y eclosiona al apostillar como verdadera la situación

comunicativa enmarcada en otro contexto. Además en este caso podemos encontrar referencias deícticas corresponsables del absurdo comunicativo en “*Me gusta tu sombrero*”. “Tu sombrero” indica “tuyo” como posesión, aunque generalmente el uso del posesivo suele darse en relaciones visuales directas, tu sombrero, el que llevas puesto. En este ejemplo es inadecuado el uso genérico (relación visual) del posesivo, ya que alude al sombrero como propiedad que no está presente.

Homer: Estoy histérico con la fiesta de Lenny / ha dicho que va a hacer un anuncio sorpresa

Marge: ¡Oooyy / a lo mejor anuncia su boda!

Homer: ¡Bagghh! ¿Para qué cuernos va a querer él // ese bendito sacramento que ha enriquecido mi vida? *Me gusta tu sombrero*

Marge: *No llevo sombrero*

Homer: *Me refiero al que tienes en casa*

[T17C15 -1]

En el primer ejemplo el protagonista mete la pata al preguntar sorprendido por el sentido que puede tener para su amigo querer anunciar su boda públicamente, mientras que en el segundo lo hace de nuevo al decir que su hija posiblemente no quiere terminar como su esposa. Para salir del atolladero en el primer caso desvía la atención de Marge diciéndole que le gusta su sombrero (que no lleva puesto en ese momento) y en el segundo caso prueba a pronunciar las palabras de un truco de hipnosis (“*¡Olvida todo!*”) y tocar dos veces las palmas con la esperanza de que olvide lo dicho. El choque contextual y el absurdo situacional se producen debido a la colisión entre la respuesta esperada por su interlocutor y la respuesta irrelevante que él ofrece, totalmente desconectada del contexto real.

Marge: Qué raro / Lisa tiró su saxofón por la ventana

Homer: Am (1s↓) tal vez es porque para ella el saxofón es como yo y ella no quiere terminar como tú // Buenas noches (se tumba de espalda)

Marge: ¿No quiere terminar como yo?

Homer: Nooo / eso quiere peroooo con un final feliz // Buenas noches (se tumba de espalda)

Marge: ¿Qué hay de malo en mí?

Homer: Naada cielo / nada // A ver te explicaré /// Ella no quiereee terminar como tú ↑  
// Nooo hasta queee / diplomático / atrapado / ¡auxilio! ¡*Olvida todo!* (toca dos veces las palmas)

Marge: Yo recuerdo cada cosa

Homer: *Buenoo / si revisas tu bolso creo que encontrarás el ¡siete de tréboles!*

[T22C5 -3]



### **3 – Bloque II: “Mecanismos inferenciales de la comunicación absurda”.**

En el segundo bloque de nuestra investigación analizaremos los mecanismos inferenciales que dan lugar a la comunicación absurda, los medios prácticos que utilizamos para generar e interpretar situaciones y conversaciones absurdas con éxito. Estudiaremos el cómo del absurdo a través de tres mecanismos tradicionalmente estudiados desde perspectivas diferentes: el uso de la yuxtaposición en la comunicación absurda, el uso de la polifonía enunciativa y la argumentación absurda. En esta última abordaremos el uso de los *topoi*, de los marcadores argumentativos y de las falacias en la argumentación absurda.

#### **3.1 – Uso de la yuxtaposición en la comunicación absurda.**

##### **3.1.1 – Una lectura pragmática de la yuxtaposición.**

La yuxtaposición<sup>57</sup> es el recurso sintáctico capaz de unir enunciados para formar una oración sin usar nexos, mediante signos de puntuación. Un tipo de unión creada mediante el asíndeton, un recurso estilístico contrario al polisíndeton, que consiste en omitir las conjunciones para dar mayor fluidez, dinamismo, apasionamiento o empaque a la frase.

Las oraciones yuxtapuestas son aquellas que hacen suceder elementos sin que en la elocución haya ningún nexo gramatical, pudiendo ser oraciones compuestas en las que la pausa y la entonación marcan la unidad semántica con la que se han expresado o bien oraciones independientes. El rasgo fónico que define a las oraciones yuxtapuestas es el descenso de la entonación en cada una de las unidades que la forman. “Desde el punto de vista del significado, las oraciones yuxtapuestas pueden tener distintos valores, ya que o bien tienen valor de coordinación (se encuentran al mismo nivel sintáctico), o bien tienen un valor de subordinación (una oración depende de la otra)” (Gómez: 2005, 180). Sin embargo, nosotros nos detendremos en analizar la potencialidad semántica de la yuxtaposición con el objetivo de mostrar las propiedades y capacidades de este

---

<sup>57</sup>Cfr. Portillo (2011b).

recurso para crear significados (incluidos los absurdos). Presentamos una investigación que pone en relación los mecanismos lingüísticos y las capacidades cognitivas del ser humano, expresión y procesamiento de la percepción.

Entendemos la yuxtaposición como un mecanismo capaz de producir contenidos implícitos, de sugerir conexiones que van más allá de la lectura literal del discurso y de ahorrar tiempo y esfuerzo en los actos comunicativos (economía lingüística). La yuxtaposición construye el mensaje a partir de la adyacencia de elementos, prescindiendo de cualquier nexos que haga de unión y explicita el tipo de relación que guardan los elementos contiguos. El receptor del mensaje necesita buscar una explicación que justifique tal adyacencia. Para la comprensión del contenido es necesario inferir las relaciones que aparecen de forma implícita. El uso de yuxtaposición implica recurrir a la inferencia, ahorro lingüístico a la hora de elidir elementos que se tienen por sabidos o entendidos en el marco concreto en el que se produce el acto comunicativo. “La inferencia es un proceso mental que ponemos en marcha para interpretar, de una manera lógica y bien adaptada al contexto de la situación de la enunciación, el contenido significativo de los mensajes que recibimos” (Herrero: 2006, 69). En el proceso inferencial una parte de la información, que es nueva, es puesta en relación con información ya adquirida con anterioridad y cuando ese proceso de interacción suscita el efecto de multiplicación es cuando la información se vuelve relevante para nosotros. En concreto, el objetivo cognitivo que persigue es maximizar la relevancia de la información procesada.

Muchas páginas se han escrito sobre la ya referida e ingeniosa metáfora wittgensteiniana de la “caja negra”, un modo de describir la opacidad de la mente de cada uno en las relaciones con los demás. A pesar de los estudios fisiológicos basados en técnicas de neuroimagen, el desarrollo computacional y sus modelos de simulación lingüística y las investigaciones de psicolingüística, queda mucho que estudiar sobre la inferencia en el plano lógico y en el plano discursivo. “El significado es el uso propio de una palabra en una lengua dada, mientras que la significación es su contenido visto en relaciones con el contenido y la forma de otras palabras relacionadas con ella dentro del mismo sistema semántico y formal de una lengua” (Levinson: 2004, 245). La suma del significado de las palabras es siempre inferior a la intención con la que emitimos la información, captar la atención del oyente, mostrar la información como algo de interés



y relevante. Por esta razón la yuxtaposición, más allá de la unión aséptica entre enunciados o palabras, genera un proceso ostensivo-inferencial que tiene como necesidad hallar el vínculo que dé razones de la contigüidad de dichos elementos. La yuxtaposición puede verse como una implicación, un supuesto que el emisor trata de hacer manifiesto a su interlocutor sin expresarlo explícitamente. La estructura de la interpretación que se obtiene parte de tres pasos deductivos diferentes. “[...] el destinatario tiene que suplir algunas premisas, el eslabón que falta en el razonamiento y que sirve para unir el significado contenido en la pregunta con el que proporciona la respuesta. [...] combinar la premisa implicada con el supuesto explícitamente comunicado para extraer de la combinación de ambos una conclusión coherente. [...] (Y por último) utilizará todos los supuestos anteriores para obtener la conclusión implicada general” (Escandell: 2006, 129).

Las construcciones yuxtapuestas ofrecen múltiples ventajas, basadas en la transmisión indirecta de significado, establece puentes semánticos y discursivos entre los elementos que une ofreciendo una visión integral de estos. Dispone una jerarquía a partir de las relaciones de contigüidad al tiempo que deja abierto un elenco de posibilidades en la interpretación del oyente-lector al no mostrarse la relación explícitamente. La relación paratáctica yuxtapuesta une elementos a partir de una leve pausa, tiempo en el que activa la necesidad de encontrar la razón por la que los enunciados que aparecen adyacentes han sido colocados de ese modo por el emisor del discurso. La yuxtaposición establece una secuenciación entre los elementos que la componen, una focalización que puede ser dirigida de diversos modos: por acumulación, mediante contrastes, mediante enumeraciones, a partir de secuencias locales, secuencias temporales, etc.

Cuando pensamos o recordamos asistimos a la revisión de una serie de ideas o experiencias que han quedado almacenadas en nuestra mente, no siempre formuladas lingüísticamente. A veces son núcleos informativos que se van sucediendo de forma lineal en el tiempo y entre las cuales hay un vínculo, un vínculo en el que tenemos que reparar al ser el motivo de enlace entre una idea y otra. La velocidad con la que establecemos puentes entre ideas nos hace ahorrar mucho tiempo y nos otorga la posibilidad de viajar rápidamente por los contenidos mentales. La yuxtaposición es una estructura sintáctica paratáctica capaz de generar relaciones lineales o subordinadas de

forma implícita. Hablar de enunciados yuxtapuestos es hablar de rentabilidad discursiva, un modo de transmitir la mayor cantidad de información a partir del menor esfuerzo discursivo. La vinculación existente entre los elementos yuxtapuestos aparece como un acuerdo tácito entre los interlocutores que asumen dicha relación de forma implícita, algún tipo de complicidad que hace posible la codificación y descodificación del mensaje en el mismo sentido.

Galichet (1953) afirmaba que la yuxtaposición se caracteriza por la ausencia de un elemento gramatical que dé expresión a la relación ideológica existente entre las relaciones que componen la parataxis. La yuxtaposición es una unidad oracional entonativa e ideológica, un procedimiento pregramatical o agramatical capaz de unir oraciones. Y en las notas de Zeiter (1967) sobre yuxtaposición, encontramos la explicación de que al compararse las oraciones yuxtapuestas (asindéticas) y las construcciones sindéticas se encuentran formas de explicitar la relación mediante un nexo de coordinación, mediante un nexo de subordinación o indiferentemente con uno u otro. Sin embargo, hay muchos casos en los que las construcciones yuxtapuestas no pueden ser sustituidas por ningún elemento, “[...] construcciones incidentales, parentéticas, correctivas y conclusivas en las que las oraciones componentes forman un todo [...]”, sin que sea posible introducir ningún nexo que catalice dicha unión. La eficacia de este tipo de construcción no solo agiliza y produce efectos dinámicos e incluso acumulativos, sino que también centra la atención en núcleos informativos sin desviar la atención en articulación lingüística. No obstante “la yuxtaposición se emplea cuando la conexión ideológica puede inferirse del contexto”, no teniendo sentido hablar de efectividad comunicativa si no se llega a inferir el contenido implícito en el asíndeton de la estructura.

### **3.1.2 – Yuxtaposición: saltos y conexiones discursivas.**

La adyacencia de enunciados produce en el receptor del mensaje la necesidad de buscar la relación que dote de significado a la oración completa. La suma de significados de las proposiciones yuxtapuestas puede comportarse de múltiples formas como veremos más adelante, estableciendo otro tipo de relaciones paratácticas (oraciones coordinadas) y relaciones hipotácticas (oraciones subordinadas). La yuxtaposición pone en

funcionamiento una especie de proceso de empatía con el emisor, tratando de averiguar las razones que le han llevado a emitir juntos enunciados que en principio no guardan relación alguna. Si cumplimos con el “principio de relevancia” de Grice debemos hacer que nuestra contribución sea lo más informativa posible pero no excesivamente informativa (máxima de cantidad), no debemos mentir o decir algo de lo que no tengamos pruebas para demostrarlo (máxima de cualidad), debemos transmitir información relevante (máxima de relación), así como ser breve, ordenado, evitar expresiones oscuras y no ser ambiguo (máxima de modalidad). Al comunicarnos pretendemos activar la estructura mental pertinente al contenido que le vamos a transmitir, considerando por tanto la contextualización como un proceso inferencial.

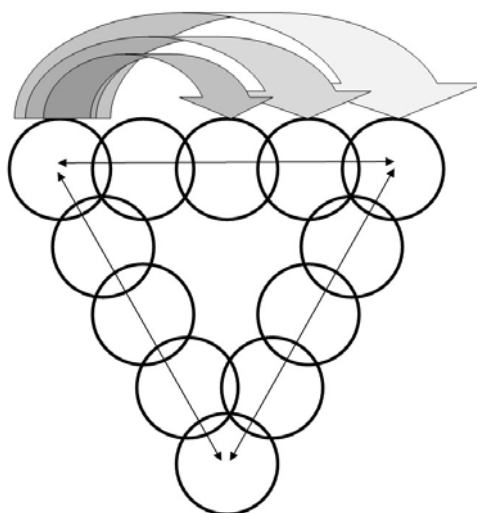


Diagrama de flujo de las conexiones entre ideas

Si partimos de la idea de que la mente nunca está vacía y que siempre manejamos información en diferentes estados mentales, podemos afirmar que ninguna idea se elabora en nuestra mente de forma aislada sino que estamos siempre en contacto con otras ideas, propias o ajenas. Gran parte de la información que codificamos la destinamos a guiar la interpretación que tiene que seguir nuestro auditorio, ahorrando esfuerzos en el proceso de contextualización y facilitando la construcción del contexto donde debe ser interpretada la información transmitida. Las experiencias, los conocimientos y las opiniones como una amalgama interactiva y ordenada establecen conexiones léxicas, semánticas, pragmáticas, lógicas, etc. El pensamiento está interconectado, lo que nos permite transitar rápidamente de una idea a otra, a veces tan rápido que perdemos el origen de la reflexión al llegar a término. Dando el paso hacia

el lenguaje, debemos hablar del lexicón mental<sup>58</sup> o competencia léxica, el conocimiento que un hablante tiene interiorizado del vocabulario. El lexicón mental es parcial en relación con el vocabulario de determinada comunidad hablante, es decir, a diferencia del vocabulario común resultado de un conocimiento compartido y supraindividual (recogido en gran parte por los diccionarios) es individual. Las unidades del lexicón establecen relaciones semánticas (significado, tema, relaciones paradigmáticas, etc.), discursivas (frecuencia, tipo de texto, registro, etc.), morfológicas (prefijos, sufijos, regularidades, irregularidades, etc.), gráficas (patrones gráficos, normas, etc.), fónicas (sonido, número de sílabas, patrón acentual, etc.) e incluso de carácter no lingüístico (imágenes visuales, auditivas, conocimiento del mundo, conocimientos culturales, etc.). El lexicón es dinámico y el conocimiento es incrementable porque los distintos *inputs* proporcionan información variada que contribuye a ampliar el conocimiento que se tiene sobre las distintas unidades.

Dejando a un lado la importantísima faceta del aprendizaje para centrarnos en el uso de la yuxtaposición como comodín pragmático, reparamos en el esfuerzo lingüístico-cognitivo que supone la transmisión del pensamiento. Nos referimos con “comodín pragmático” a la capacidad de este mecanismo de combinar elementos de diversas formas y dar lugar a contenidos implícitos necesarios para extraer el sentido de los enunciados. Más allá de las relaciones dinámicas e internas establecidas en el lexicón mental nos preguntamos sobre la transmisión interlocutiva. Es interesante para comprender los procesos mentales que interactúan en el uso y la comprensión de la yuxtaposición, estudiar el flujo de comunicación lingüística. “Se confía en la habilidad del emisor para reproducir el pensamiento del receptor que a su vez primeramente tuvo que imaginarse la mente del destinatario” (Cueto: 2002, 87). El entorno cognitivo de una persona es el conjunto de supuestos al que tiene acceso. La eficacia en relación a objetivos relativos consiste en alcanzar un equilibrio entre el gasto y el grado de consecución. En la comunicación, tanto el emisor como el receptor, realizan un acto de creencia ciega a partir de supuestos, ya que ambos utilizan una construcción supuesta del estado mental del otro para así tratar de transmitir una información. Es decir, cuando una persona le habla a otra supone de buena fe que va a contextualizar el significado de las palabras que va a oír en el mismo sentido que él las está diciendo. De ahí la

---

<sup>58</sup> Cfr. Aitchinson (1987) y Lahuerta y Pujol (1996).

importancia de la capacidad de descripción e integración de lo comunicado dentro de un estado mental del que no tenemos noticias al estar en la mente del otro. Son Sperber y Wilson (1986) quienes plantean la idea de la hipótesis del conocimiento mutuo, el contexto entendido como un subconjunto de los supuestos que el oyente tiene sobre el mundo. Esta construcción psicológica a la que hemos referido con anterioridad abarca los enunciados precedentes, la información que tengamos sobre nuestro entorno físico, expectativas, hipótesis, creencias, anécdotas o cualquier elemento influyente en la interpretación.

Homer: Déjame ayudarte hijo

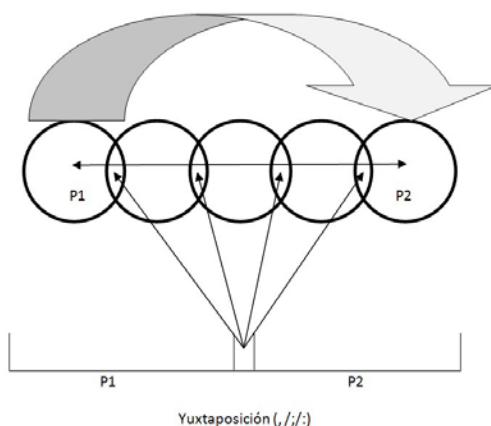
Bart: Sería ridículo

Homer: Esto no marcha / es terco // Espera un segundo (leyendo) *Primera ley Cosby de perversidad intergeneracional / no importa lo que usted le pida a su hijo / él hará siempre lo contrario*

[T3C9-1]

En este ejemplo, el protagonista lee la denominada primera ley Cosby de perversidad intergeneracional formulada con una oración yuxtapuesta: “*no importa lo que usted le pida a su hijo, él hará siempre lo contrario*”. De estas dos proposiciones inferimos la existencia de un conflicto entre padres e hijos en el que los segundos actúan de forma contraria a los primeros para afirmarse. Extraemos que los hijos interpretan las peticiones de los padres como imperativos y que por esta razón deben ser rechazados o contrariados. Y en tercer lugar, pero en este caso más importante que los dos anteriores, podemos deducir que para que el hijo haga lo que él quiere, el padre debe pedirle lo contrario.

La interpretación y la inferencia son proyecciones de la capacidad integradora de la mente humana, contextualizando a través de lo dicho en relación con lo sugerido, intenciones y objetivos que atribuimos a nuestro interlocutor. La información remática (nueva) se pone en relación con la información temática (ya conocida), dando lugar inferencias entre las ideas y estableciendo relaciones revisables como un continuo relevante para nosotros. El objetivo cognitivo es maximizar la relevancia de la información procesada.



La inferencia resultante de la yuxtaposición juega con la tensión variable y necesaria entre la información aportada, los conocimientos previos de los interlocutores y las posibilidades de generar información novedosa. La clave estaría en la capacidad de adivinar doblemente lo que probablemente piense la otra parte como la elección más obvia, al mismo tiempo de depender de lo que el oyente piensa que pensamos de lo que él piensa.

Homer: Estúpido Moe / cabezón siniestro / ladrón de recetas / caraculo

Marge: Bueno Homer / tal vez te consuele el hecho de saber que algo creado por ti está haciendo feliz a tanta gente §

Homer: § ¡Upppp! // ¡Mírame! *Estoy haciendo feliz a la gente // ¡Qué bien / soy un hombre mágico! / Del país feliz / de la casa de la gominola de la calle de la piruletaaaaaaa!*

[T3C10-1]

Por ejemplo, en este caso, en la segunda intervención del protagonista encontramos una muestra de discurso irónico. La yuxtaposición de cinco enunciados que expresan alegría en una situación de enfado nos pone sobre la pista al necesitar una interpretación que parta del contenido implícito inferido, en concreto, de las múltiples imágenes procedentes de cuentos infantiles que utiliza para enfatizar irónicamente sus emociones. La interpretación de enunciados yuxtapuestos requiere de información nueva, bien

extraída del mismo discurso o bien implementada a partir del acervo teórico del receptor. La yuxtaposición, explicada con términos de Brown y Yule (1983b), es un productor remático que parte de la inferencia. Un modo de generar información nueva mediante ostensiones implícitas por yuxtaposición, es la enumeración de datos de diferentes etapas cronológicas de un mismo objeto de estudio. De este modo se consigue a partir de enunciados contrastivos la inferencia de información nueva que pone de relieve conclusiones resultantes de las operaciones adversativas que propician las premisas de las que se parte. Al igual que todos los sistemas lógicos, los sistemas de planificación son asimétricos, es decir, no es una simple retro-construcción del plan intencional del hablante ya que desde una misma conclusión podríamos llegar a infinitas premisas al igual que número indefinido de planes podrían converger en un único enunciado.

La interpretación o contextualización del oyente es la que integra la información recibida, reconstruyendo los vínculos implícitos de cualquier índole establecidos por el emisor. A pesar de no estar determinado el contexto por el emisor, este puede condicionarlo, guiando el discurso para crear una realidad mental que logre instalarse de forma satisfactoria en la mente del otro. La actividad intervencionista del emisor en el contenido que utilizará el receptor para interpretar la información recibida, es llamada restricción contextual. El contexto es un proceso activo cuya naturaleza no es ocasional ni previa al enunciado.

Los enunciados yuxtapuestos como mecanismos capaces de producir nuevos contenidos y sentidos son utilizados por el locutor absurdo para concitar distintas voces (inclusión discursiva y polifonía) y mezclar en la misma conversación a partir del discurso referido ideas incongruentes. Con el objetivo de entender funcionamiento de la yuxtaposición en el absurdo, expondremos en primer lugar las bondades y riesgos de este recurso sintáctico en la construcción del discurso: discurso referido y silencios.

### **3.1.3 – Yuxtaposición: silencios y discurso referido.**

La yuxtaposición es un riquísimo recurso que permite reunir, asimilar o citar con diversos grados de aceptación e implicación las palabras de los demás. Los parámetros temporales y espaciales no son más que herramientas al servicio de la comprensión del

mundo y de las relaciones que establecemos con todo lo que nos rodea; la yuxtaposición nos permite a través de la relación de la cita directa y el marco contextual desgajar la deixis espacio-temporal del acto del habla. La segmentación que establecemos mediante la pausa en el lenguaje oral es la que al mismo tiempo distingue la autonomía y la relación de complemento y/o suplemento entre los elementos que se relacionan. Los enunciados, apoyándonos en palabras de Bajtin, son secuencias reales que han sido emitidas, contestables, con significado lingüístico, intención y sentido comunicativo. La yuxtaposición entre enunciados genera nuevos significados y la posibilidad de intervención de diversas voces en el discurso como en el siguiente ejemplo. Los diferentes tipos de yuxtaposición son los responsables de estructuras polifónicas en el discurso, tema que abordaremos en profundidad en el punto 3.2.

Homer: ¡Deja que me ocupe yo Marge / esto me lo sé de memoria! / *Me gustas como amigo / deberíamos salir con otras personas / no hablas mi idioma*

[T4C15-2]

Es posible la disociación de los sujetos del discurso al presentar correferencias diversas. Por axioma, el discurso es heterogéneo y polifónico al arrastrar los valores de las palabras usadas. Sin embargo, es decisivo el modo en que son presentados linealmente en el tiempo. Yuxtaponer enunciados es algo más que ir enumerando acontecimientos uno detrás de otro, es otorgar un hilo conductor a dichos elementos con miras a conformar no solo un sentido único en la combinación. La segmentación de discurso no siempre atiende a una fácil distinción por la complejidad de las intenciones del hablante que tienen que ser tenidas en cuenta.

El uso extendido de la yuxtaposición como compositor polifónico en el discurso periodístico es una herramienta idónea para separar responsabilidades del locutor frente al enunciadador. La inferencia resultante de la yuxtaposición da cabida a diversas voces en el texto desvinculadas de su referencia espacial o temporal. Como si de un embudo se tratase, las construcciones sintácticas yuxtapuestas pueden concitar diferentes voces en un mismo enunciado. Generan un amplio abanico interpretativo que abarca desde la burla cómica que hace un guiño al lector o al oyente con un juego de palabras compuesto por diferentes voces, hasta la manipulación de la información de manera



malintencionada. “La rapidez con la que se desarrolla el coloquio, la espontaneidad, la afectividad... favorecen la relación paratáctica entre las unidades comunicativas y, especialmente, dan lugar a la yuxtaposición, que supone una fragmentación del mensaje en unidades independientes, cuya relación significativa (si existe) entre unas y otras está implícita, pero no expresada formalmente” (Herrero: 1989, 194). En la yuxtaposición hablamos de *modus* (intención del hablante) y *dictum* (estructura sintáctica) asindéticos, siendo la entonación el factor que fragmenta la comunicación. Algunos autores entienden la yuxtaposición como un tipo de coordinación cuyo rasgo característico sería la no expresión gramatical de la relación entre las oraciones que conforman un significado total.

Otras virtudes de la yuxtaposición son el dislocamiento de los ejes temporal y espacial (descentramiento de la deixis), la citación directa y la ambigüedad como riqueza interpretativa. Cuando encontramos una cita y el marco contextual, el hablante expone o no su subjetividad, asumiendo o no lo que se ha dicho. La citación puede tener diversos valores en el texto, como puede ser el distanciamiento, el presentar una cita directa como un argumento de fundamentación, como un ejemplo pertinente de una declaración, etc. El discurso existe como producto que hace referencia al momento del decir, pudiéndose hacer inferencias a partir de los elementos lingüísticos ya dichos. Los conectores o los marcadores textuales son elementos que sirven explícitamente de guías u orientadores que pretenden evitar la posible ambigüedad en la interpretación. La ausencia de nexos implica una propuesta en la yuxtaposición pero no dirige al lector interpretativamente. La neutralidad de la vinculación que representa, en principio, la no presencia de nexos deja abierta cierta ambigüedad entendida como riqueza interpretativa. Es por esta razón por la que abordaremos la cita directa. La cita directa es la inserción de un enunciado de discurso en la enunciación de la reproducción. Se corta una enunciación de discurso y se inserta en la enunciación de la reproducción respetando las coordenadas enunciativas, lo que gráficamente se representa con comillas. La polifonía de este tipo de yuxtaposición reside en el distanciamiento enunciativo que no suscribe ni asume lo dicho. La cita directa, que aparece como un elemento yuxtapuesto, tiene por característica fundamental el conservar la temporalidad que remite al origen del decir, la deixis de presente, pasado o futuro. Por ejemplo, en el siguiente caso el protagonista enumera tres frases cortas como consejo a su hijo

utilizando la cita directa. Al reproducir las palabras del mismo modo en que fueron dichas en su momento, suceden dos cosas: conservan las coordenadas espacio-temporales y exigen un contexto interpretativo similar al de origen para que estas tengan sentido.

Homer: No hay tiempo para eso / tengo mil cosas importantes que hacer (coge su lista y lee: tener charla de hombre a hombre con Bart) // ¡Ven aquí!

Bart: ¡Ay qué corchos! (Bart se pone encima de las piernas de Homer con las nalgas al aire creyendo que le iba a pegar)

Homer: ¡No! / Solo quiero hablar de corazón a corazón // ¿Sabes Bart? Después de mí eres el único hombre de este hogar y eso significa (1s↓)

Bart: ¡Venga! - ¡que yo hago un montón de cosas! ¡Lisa es la que no levanta ni chapa / grítale a ella!

Homer: ¡CÁLLATE! BART! / si te va a gustar ↓ / quiero compartir algo contigo // Las tres frases cortas que sacarán tu vida adelante // *La primera: “no digas que he sido yo” // la segunda / “uh / ¡buena idea jefe!” y la tercera / “estaba así cuando llegué”*

[T2C11-5]

La relación de enunciados u oraciones yuxtapuestas nos obliga a dar una interpretación, a buscar un sentido comunicativo, una relevancia entre los enunciados por su relación entre ellos y con el todo. Dicha búsqueda se da dentro del producto textual más allá de la oracionalidad de la subordinación. Nada es gratuito en el lenguaje y por esta razón el orden que mantengan los elementos en una sucesión resulta vital al definir la huella inferencial y la posibilidad de deducir las intenciones del emisor. En la heterogeneidad del texto que denota la polifonía, podemos encontrar casos en que se nos da de forma mostrada y casos en los que no aparece mostrada.

¿Es la yuxtaposición un modo de explotación intencionado o causal? ¿Corresponde en principio a un acto volitivo? ¿Es rentable la ambigüedad a la que da cabida la yuxtaposición? ¿Encontramos regularidades en el procedimiento? ¿Qué cambios se experimentan en la relación que genera la yuxtaposición? La explotación intencionada o causal de la yuxtaposición es una cuestión que no parece tener una respuesta unívoca

como ocurre con el resto de los procesos inferenciales, a menos que se tenga un dominio bastante amplio sobre todos los elementos que intervienen en el mensaje. La intencionalidad del mensaje es una propiedad aportada por el emisor que puede dejarse entrever a partir de implicaturas. No obstante y de forma análoga al hallazgo de ironías o de cualquier otro significado inferido, al no darse de forma explícita no se puede afirmar taxativamente la existencia de una intencionalidad previa o de resultados no esperados. La prosodia está íntimamente ligada a la yuxtaposición ya que de ella depende, en parte, la comprensión del mensaje y la transmisión de la información implícita. Simular una interrupción en la comunicación de una persona que habla puede resultar muy difícil a la hora de emitir el mensaje y mantener la entonación sin que termine en cadencia al hacerse de forma intencionada.

Cuando se produce una interrupción, el cese del mensaje se produce como corte uniforme de la entonación. Sin embargo, la yuxtaposición formula oraciones unidas por signos de puntuación a partir de pausas reflejo de una estructuración previa del pensamiento. Cuando enseñamos a los niños que están aprendiendo a escribir cómo se usa la coma, les mostramos las oraciones yuxtapuestas como uno de los usos correctos del signo de puntuación. Muchos de los alumnos encuentran dificultades al no entender la relación que guardan dos enunciados que en principio no tienen nada que ver, debido en la mayoría de los casos por una lectura incorrecta que no respeta el descenso de la entonación antes de la coma. La yuxtaposición proporciona calas de medida en el mensaje, huecos sobre los cuales se calibra la importancia que debe concederse a cada uno de los elementos al estar conectados y relacionados para formar un nuevo significado superior más allá del propio como enunciado autónomo. Por el hecho de no tratarse de un mecanismo explícito de expresión pesa sobre nosotros el *topos*<sup>59</sup> de que lo que se dice, de lo que se torna relevante para el emisor. Es decir, el proponer elementos organizados linealmente uno tras otro es ya indicio. La oración yuxtapuesta se incluye entre las oraciones compuestas por ese mismo motivo, el sentido lo proporciona el discurso, la dependencia discursiva y semántica que en principio no tendría sentido de modo aislado. El sentido aparece cuando se entiende como una proyección hacia la informatividad del texto, tratándose por tanto de una organización textual y no de una organización oracional. Visto así, es probable que el estudio de este recurso sintáctico

---

<sup>59</sup> Cfr. Capítulo 3.3.1 – Uso de los *topoi* en la comunicación absurda.

haya sido tan escaso a lo largo de la historia debido al enfoque oracional, estrecho probablemente para comprender la yuxtaposición. La ausencia de conectores implica una propuesta, pero no la dirección interpretativa (el dictado de una interpretación unívoca), ya que a pesar de darse una relación no es una orientación obligatoria. En la cita explícita debe expresarse lingüísticamente la atribución, no teniendo que ser literal obligatoriamente.

El recurso paratáctico que tratamos ofrece a partir de pausas silencio que rompe el continuo de la comunicación, quizá la clave de la yuxtaposición a la hora de generar nuevos significados. Los enunciados yuxtapuestos adquieren su sentido como oración compuesta mediante el esfuerzo de recomposición que lleva a cabo el receptor, reconstruyendo la intencionalidad discursiva del emisor. La adyacencia de las proposiciones yuxtapuestas puede estar mediada por una demora, un silencio que se alarga brevemente en la elocución. La demora puede ser entendida como el énfasis silencioso de lo implícito, una manera tácita de hacer hincapié en los significantes yuxtapuestos de las proposiciones con el objetivo de transmitir el significado implícito en la oración. El silencio es después de la palabra el segundo instrumento de comunicación, capaz en ocasiones de transmitir información de forma equivalente a esta. Desde principios del siglo XX se intensificó el interés por el silencio en disciplinas como la lingüística o la sociología. Se ha intentado ofrecer por parte de especialistas en la materia clasificaciones sobre los tipos de silencio y las funciones que desempeñan en la comunicación. Repasamos algunas de las más importantes para comprender mejor la relación entre la yuxtaposición, el silencio y el sentido discursivo.

Jensen (1973) al estudiar el silencio distinguía cinco funciones prototípicas, funciones a su vez divididas en parte negativa y parte positiva:

- Hablaba del silencio como conector (función de conexión) capaz de unir o desunir a las personas.
- Una función de afectación donde el silencio indica hostilidad, odio, indiferencia, aceptación o respeto.

- Una función de revelación, ligada a la ocultación o revelación de información donde el silencio funciona como llenado de la omisión o elemento enfático de esta.
- Una función de evaluación con la que el silencio permite indicar disentimiento o asentimiento en relación al discurso en el que se dé.
- Por último y quizás la más interesante, una quinta función de actividad. Jensen subdividía la función de actividad en tres subfunciones:
  - Las pausas que anteceden al discurso (actitud reflexiva antes de hablar).
  - El silencio como ausencia de actividad mental, es decir, cuando el silencio llena los momentos en los que el personaje no piensa nada.
  - El silencio como ausencia de actividad, dicho de otro modo, cuando el silencio llena los momentos en los que la persona no interacciona verbalmente con nadie.

El mismo año, Bruneau (1973) publicaba un artículo sobre el silencio en el que distinguía tres tipos: silencios socioculturales, silencios interactivos y silencios psicolingüísticos. El silencio sociocultural haría referencia a las diferentes concepciones de cada cultura y el bagaje semántico incorporado en cada caso. El silencio interactivo es el producido en el transcurso de una conversación al expresar emociones, tomar decisiones, ejercer el control, etc. Y el silencio psicolingüístico abarcaría los momentos de indecisión o duda. Bruneau distinguía entre silencios lentos / largos (“silencios mentales obligatorios estrechamente asociados a los procesos semánticos de descodificación del lenguaje”) y silencios rápidos / cortos (propios de linealidad del lenguaje, menores de dos segundos y necesarios para la construcción gramatical del mensaje). Especialmente nos interesaremos en los silencios lentos y largos, no solo por estar asociados a la descodificación semántica del lenguaje sino por su declarada intencionalidad implícita. La yuxtaposición al demorar la unión entre proposiciones implementa semánticamente la unión de los enunciados, siendo significativo el silencio en la contextualización del discurso.

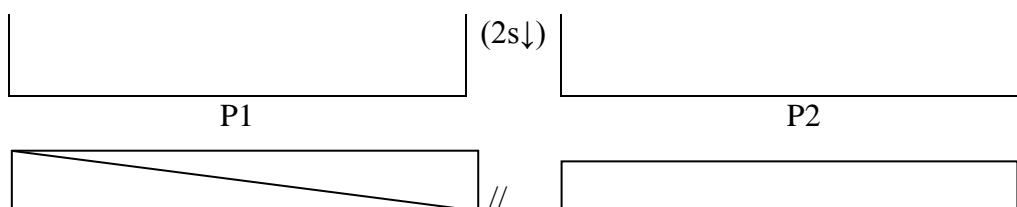
A mediados de los 80 la lingüista Saville-Troike (1985: 16) presentaba una catalogación del silencio atendiendo a los dominios en los que se utiliza. Diferenciaba entre el silencio individual [interactivos (psicológico, lingüístico y sociocultural) y no interactivos (inactivo y contemplativo)], el silencio determinado por el grupo (simbólico, situacional y normativo) y el silencio institucional (rituales, religiosos, jerárquicos, etc.). Al acercarnos al silencio desde la yuxtaposición descubrimos que el mutismo interactivo no separa el contenido explícito de las proposiciones sino que las une y enriquece mediante un espacio significativo que se revela en la descodificación del mensaje adecuadamente contextualizado. Una década más tarde el sociólogo Laín (1994: 461-465) volvía a retomar la denominación de Jensen sobre el silencio positivo y silencio negativo. Esta vez Laín diferenciaba los silencios positivos como los producidos al no saber qué decir o causados por la mudez patológica y los silencios negativos subdivididos en tres tipos:

- Silencio transignificativo. Funciona como “signo de abismamiento” y se utiliza ante la imposibilidad de decir lo que se siente.
- Silencio significativo. Utilizado para decir algo.
- Silencio presignificativo. Funciona como “suelo” de la palabra.

Solo un año antes Jaworski (1993) desde un enfoque funcional centrado en explicar el modo de manifestarse el silencio menciona la relación del habla y el silencio como un continuum de formas prototípicas (“nonessentialist approach”). Sin embargo, la tesis de la positividad y de la negatividad del silencio llega hasta los estudios de Poyatos (1994: 178-180) a mediados de los noventa. Este autor habla del silencio “rapport” (expresión de sentimientos recíprocos), silencio natural del medio ambiente o silencio profesional como variantes del silencio positivo. Del otro lado, del silencio negativo, distingue el silencio manipulativo (en el que la duración es proporcional a la angustia causada en el interlocutor) o el silencio para expresar actitudes negativas (mutismo selectivo o situacional). Cestero (1999: 35) diferenciaba entre pausas (entre 0 y 1 segundo de ausencia de habla) y silencios (de más de 1 segundo). Explica que la mayoría de las pausas son involuntarias, mientras que los silencios son forzados, siendo el espacio más fecundo de comunicación no verbal. La importancia del silencio en la comunicación, estudiada en profundidad por Mateu (2001) en su tesis y sintetizada por Rivas (2009),

pone de manifiesto que la comunicación no verbal está presente de manera permanente con la indispensable presencia del silencio. “El silencio enriquece como un espacio necesario para el desarrollo de la comunicación no verbal y por lo tanto, realiza una actividad integradora de primer orden”.

Precisamente en dicha actividad integradora y transmisora del contenido implícito y no verbal es en la que nos detendremos en nuestro estudio de la yuxtaposición y el silencio. Si analizamos la estructura sintáctica del discurso yuxtapuesto nos damos cuenta de que el silencio da cabida a la reflexión necesaria en la conversación sobre el significante y su significado en la segunda proposición (adyacente a la primera).



El silencio funciona como resorte que indica la necesidad inferencial del emisor. Habitualmente la cadencia fónica del término de la primera proposición enunciada antecede a la demora. Esta demora marcada funciona como gatillo o activador del contenido implícito necesario para ser capaz de unir las proposiciones con sentido. El silencio forzado (independiente de las necesidades respiratorias del hablante y de las pausas gramaticales naturales que comentábamos con anterioridad) puede establecer relaciones enfáticas o relaciones atenuantes entre los contenidos relacionados por yuxtaposición. Después de haber entendido el silencio a partir de bibliografía especializada influyente al respecto, repararemos en el absurdo ocasionado por la yuxtaposición y por el silencio. La polivalencia de la yuxtaposición puede crear discursos polifónicos, transmitir de forma eficiente gran cantidad de información mediante recursos implícitos, transgredir la linealidad del lenguaje explícito y utilizar el silencio como relleno semántico que enriquece el lenguaje no verbal. La yuxtaposición además de suponer un ahorro lingüístico considerable proporciona la oportunidad de sugerir indirectamente. La ostensión indirecta, que requiere un esfuerzo interpretativo por parte del receptor, se ve intensificada con la demora conversacional, con una pausa

lo suficientemente significativa para dejar hueco a la reflexión del interlocutor. La yuxtaposición demorada puede ser considerada también como un ardid semántico para ganar tiempo en la conversación. La improvisación y la invención de argumentos pueden requerir de un leve lapso temporal, el tiempo suficiente para “salir del paso”, trazar una línea tangente en una conversación que no interesa o lanzar evasivas. El carácter no planificado de la oralidad<sup>60</sup> es el caldo de cultivo perfecto para la composición de discursos yuxtapuestos, que no requieren de una estructura sintáctica rígida mediada por nexos proposicionales.

Podemos realizar citas directas a partir de la yuxtaposición originando con ello un punto de inflexión y vinculación entre dos o más momentos y circunstancias. En la cita siempre se produce el contraste del universo de citación y el del contexto de reproducción, un cambio de sujeto al que atribuimos las palabras, redirección del discurso a un auditorio diferente del de la cita y a veces la integración de la cita directa en la estructura sintáctica del marco contextual, como en el ejemplo anterior a modo de aclaración sobre el consenso en los temas del estado. Sintácticamente la cita directa, marcada gráficamente puede adoptar muchos valores dependiendo de la situación que ocupe en el texto, complemento directo, complemento circunstancial, atributo, etc. La cita directa preserva lo ajeno en su autenticidad, personalizándolo mediante elementos léxicos que limitan la penetración del discurso citado, a pesar de poderse producir la contaminación. La concepción del presente como una instantánea que manejamos con laxitud también aparece patente en la yuxtaposición, en la que las coordenadas temporales se ven relativizadas al no contar con nexos que secuencien de manera exacta el tiempo. El uso de la yuxtaposición de citas directas concatenadas con el cuerpo principal del texto genera nuevos significados a la hora de comprender el sentido de lo comunicado. En este ejemplo anterior podemos descubrir otro valor expresivo de la yuxtaposición, su capacidad de simulación. Emular de forma paralela al relato del periodista la entrevista es lo que sucede en este caso. Aparecen yuxtapuestas respuestas que el artista dio al periodista, contextualizadas no por las preguntas expresadas explícitamente sino por la descripción del personaje por parte del redactor. Por otro lado, como ilustración del potencial del recurso que estudiamos, la elasticidad de la yuxtaposición permite insertar islotes parentéticos en diversos sitios del mensaje,

---

<sup>60</sup> Cfr. Narbona (2000), Álvarez (2001) y Narbona (2001).



posibilitando integrar datos que deben descubrirse de forma simultánea sin perder el hilo conductor.

Lenny: ¡Ay! Pero si contratan a una mujer ya no podremos escupir en el suelo  
Carl: Ni quitarnos los pantalones cuando haga calor  
Homer: Ni volver a mear en la fuente de agua (4s) en el caso de que // quisiéramos / no es que lo haya hecho

[T5C9-1]

La ambigüedad generada por las relaciones yuxtapuestas es rentable para el lenguaje y quizá sea esta propiedad la que le ha hecho subsistir a lo largo del desarrollo de las lenguas. Por ambigüedad consideramos que puede entenderse de varios modos o admitir distintas interpretaciones y dar, por consiguiente, motivo a dudas, incertidumbre o confusión. Sin embargo, la yuxtaposición es una “apertura semántica” basada en la polisemia y en la indefinición, construcción sintáctica polivalente en distintos contextos. En el ejemplo que acabamos de leer los cuatro segundos de silencio constituyen un exceso silencioso que delata el comportamiento incivilizado del personaje, tras el cual intenta fingir de manera nada exitosa que se trata de un supuesto. La interpretación inferencial del absurdo deja al descubierto la declaración sincera de intenciones del protagonista en una situación en la que las condiciones de salubridad funcionan como límites del comportamiento anecdótico. En otros casos es la propia demora discursiva el elemento que establece relaciones yuxtapuestas donde no las hay. En el siguiente caso el silencio forzado refuerza el contrasentido de intentar aliviar la pena de su hijo por la muerte de su payaso favorito mediante la cruda puesta en conocimiento de la evanescencia de la vida.

Homer: (se acerca a Bart para consolarle) No dejes que la muerte de Krusty te deprima / piensa que la gente muere // (da un chasquido con los dedos) constantemente // Tú mismo podrías aparecer muerto mañana (3s) // Hala / ¡a dormir!

[T7C15-2]

Efectivamente, a partir de la yuxtaposición de enunciados separados por un breve silencio podemos introducir en la conversación silencios significativos, utilizados para introducir nuevos significados en el discurso. Si analizamos la duración de las pausas descubrimos que los primeros enunciados están separados por una pausa inferior al medio segundo, representada en el sistema de transcripción del grupo Val.Es.Co. con una barra lateral ( / ). La duración de las dos siguientes pausas se sitúa entre el medio segundo y el segundo completo mientras que la tercera pausa, más larga (3s), introduce una cuña de silencio necesaria para hacer una llamada de atención al interlocutor y a los espectadores. La comunidad hablante entiende inmediatamente que es completamente absurdo mostrar una reflexión sobre la fugacidad de la vida y la presencia de la muerte a un niño de 10 años asustado antes de acostarse. La yuxtaposición de un segundo enunciado supondría añadir información que conduciría a la reinterpretación de lo anterior. El primer enunciado de una construcción yuxtapuesta tiene sentido por sí mismo y al añadirle el segundo, el primero perdería parte de su sentido debido a la incompatibilidad de algún dato.

### **3.1.4 – Yuxtaposición y absurdo.**

La combinación de enunciados yuxtapuestos distanciados por silencios es una herramienta muy utilizada en la generación de mensajes absurdos. ¿Cómo funcionan la yuxtaposición y el silencio en el discurso absurdo? Las estructuras yuxtapuestas, la mera adyacencia de proposiciones, se ven enfatizadas a través del silencio en la ostensión de contenidos implícitos. Estos contenidos pueden ser utilizados para crear situaciones y discursos absurdos, motivo por el cual analizamos las relaciones paratácticas sin nexo. Recapitulemos las ideas centrales expuestas con anterioridad sobre la yuxtaposición antes de analizar las funciones pragmáticas en el absurdo:

- Supone un ahorro lingüístico considerable (costeado por la interpretación de contenidos implícitos).
- Desde un punto de vista estructural, confiere fluidez, dinamismo, apasionamiento o empaque al discurso.

- Desde un punto de vista explícito establece vinculaciones neutras que enriquecen interpretativamente el discurso.
- Constituye una invitación interpretativa hacia la implicación (→).
- Supone una estructuración previa del pensamiento.
- Es capaz de establecer saltos discursivos en un flujo de pensamiento.
- Su interpretación requiere de la reconstrucción de las conexiones mentales.
- Forma un hilo conductor discursivo no unívoco (abierto a diferentes interpretaciones).
- Permite citar y crear enunciados polifónicos.

El absurdo, íntimamente ligado con la descontextualización parcial o total del mensaje, nos sitúa frente a una situación de la que no tenemos localizadas sus referencias. La más o menos estrecha pausa que hay entre dos enunciados yuxtapuestos contiene el recorrido mental del emisor entre las ideas, un puñado de relaciones implícitas en el mensaje que habitualmente no comparten el mismo marco contextual. El receptor al intentar comprender el mensaje debe rehacer el camino y considerar las implicaciones lógicas y/o pragmáticas que el emisor haya podido realizar en su razonamiento. El humor, ligado frecuentemente a lo absurdo, aprovecha la distancia entre las proposiciones yuxtapuestas para poner al receptor delante de situaciones que no tendrían cabida en un razonamiento o argumentación lineal.

Comenzaremos analizando un ejemplo en el que la yuxtaposición formó un hilo conductor discursivo no unívoco que está abierto a diferentes interpretaciones, característica que origina el absurdo y el humorismo.

Marge: Bueno ahora que habéis hecho las paces voy a recoger la mesa

Adil: No / no señora Simpson / ya la han explotado suficientemente / hoy yo recogeré la mesa

Marge: Oh / como quieras

Homer: ¿Has visto eso? / Sabes Marge / así es como siempre deseé que nos fueran las cosas // *Hemos pasado a ser una unidad familiar plenamente unida // Todos nos culpábamos / ahora ya sabemos qué pieza es la que no funcionaba*

Marge: ¡Homer!

[T1C11-4]

El contexto discursivo en el que se desarrolla la conversación que acabamos de leer tiene lugar en un período de tiempo en el que Bart, el hijo mayor de la familia Simpson, está de intercambio en el extranjero y en su lugar han traído a un niño ruso. El protagonista afirma: “*Hemos pasado a ser una unidad familiar plenamente unida // Todos nos culpábamos / ahora ya sabemos qué pieza es la que no funcionaba*”. Los dos últimos enunciados aparecen yuxtapuestos mediante una breve pausa, una pausa reflexiva que proporciona al espectador un tiempo extra para hacer su interpretación. El contenido implícito que podemos extraer partiendo desde el punto de vista del protagonista sería que el hijo mayor es el obstáculo que impide ser una familia unida los Simpson. El humorismo absurdo nace de la conjugación de esta implicatura y el conocimiento que los espectadores tienen del protagonista (hombre de mediana edad, vago, problemático, envidioso, metepatas, etcétera). La comprensión de enunciados yuxtapuestos requiere del esfuerzo reconstructivo de las conexiones mentales que lleva a cabo el emisor antes de hablar. Del mismo modo que la yuxtaposición es un mecanismo inferencial que supone un ahorro lingüístico considerable, ofrece la posibilidad de oponer ideas sin la ayuda de nexos.

En el siguiente caso, el protagonista recibe en su casa al jefe de la central nuclear para el que trabaja (el Sr. Burns), con motivo de una campaña electoral a favor de este, al presentarse como candidato a la alcaldía de la ciudad. El perro de los Simpson se precipita sobre el jefe y lo tumba en el suelo delante de todas las cámaras de televisión. En ese momento el protagonista exclama “*¡Perro malo!*” y acto seguido dándose cuenta del error de no haber controlado al perro, improvisa y tras una breve pausa exclama de nuevo “*¡perro vecino malo!*”, a modo de corrección o reformulación.

Sr. Burns: Hola / Homer / Marge / Está deslumbrante – Ah / miren / he traído unas

milhojas de maíz (el perro salta sobre Burns y lo tumba en el suelo)

Homer: ¡Perro malo! // Mmm / ¡perro vecino malo! / Déjeme que le ayude

[T2C4-2]

Cualquier mensaje construido con enunciados yuxtapuestos puede expresarse de un modo más explícito, es decir, podemos translucir las intenciones del emisor interpretadas por el espectador. Por ejemplo, en el caso anterior cuando dice “¡Perro malo! // Mmm / ¡perro vecino malo!” la comunidad hablante entiende: “¡Perro malo! (acabo de darme cuenta que al rendirle al perro asumido delante de las cámaras que es mío y por tanto que son responsables de la caída del candidato a la presidencia), Mmm (hago tiempo para poder improvisar una respuesta válida que me justifique), ¡perro vecino malo!”. ¿Por qué hablamos de absurdo entonces? En principio si hiciésemos una lectura literal de la intervención no encontraríamos más que la rectificación de un dato. Sin embargo, el absurdo proviene del descaro y de la falsa inocencia que tiene el protagonista al creer que las personas que le rodean aceptarán como válida la rectificación que propone. Los niveles de credulidad del argumento difieren entre el protagonista y la comunidad hablante (los espectadores).

La yuxtaposición es un mecanismo muy polivalente, es capaz de producir choques contextuales y rotura de expectativas como las comentadas en capítulos anteriores. El uso de enunciados yuxtapuestos requiere por parte del receptor tener en cuenta (porque se sabe, porque se deduce o porque se imagina) la información que maneja el emisor. En nuestro caso, analizando el *corpus* extraído de una serie de animación, el conocimiento necesario para interpretar satisfactoriamente los diálogos es el conjunto de datos sobre los personajes y sus relaciones (características, clichés adoptados, muletillas, roles, etc.). El siguiente ejemplo es una muestra del carácter dinámico de este tipo de construcción sintáctica. La falta de nexos y la agilidad del mensaje construyen una situación absurda de una forma naturalizada, es decir, dicho por el protagonista de un modo aparentemente dotado de sentido.

Homer: (oye zumbidos) ¡Ahh / abejas!

Marge: Parecen furiosas y africanas

Homer: *De acuerdo / no os asustéis / hay repelente de sobra para mí*

[T11C14 -1]

Si analizamos el ejemplo que acabamos de leer, en la segunda intervención del protagonista que supuestamente sirve de respuesta a su interlocutor, yuxtapone una proposición imperativa negativa y otra unimembre impersonal de existencia: “*no os asustéis / hay repelente de sobra para mí*”. Desde un punto sintáctico la estructura es completamente normal, sin embargo, justificar la calma de un grupo de personas alertadas por una colmena de abejas mediante la comprobación del nivel de repelente suficiente para una sola persona es absurdo. La comprobación particularizada de que esta situación es absurda la encontramos en la información enciclopédica que tiene el espectador sobre el protagonista de la serie. Como ya hemos comentado varias veces anteriores, Homer es padre de familia de tres hijos y como tal la comunidad hablante (y por lo tanto el espectador) espera que tenga un comportamiento paternalista y defensivo para sus hijos y su mujer. Otras veces como vemos en el siguiente ejemplo, la extracción de contenidos implícitos absurdos no depende de la información que posea el espectador por los interlocutores del protagonista, sino de la malformación de un razonamiento. La yuxtaposición de dos proposiciones causa-efecto simulando no conocer dicha relación evidencia la argumentación absurda. Como veremos en el capítulo dedicado a las falacias, se trata de una falacia *post hoc, ergo propter hoc* o de correlación coincidente. La estructura sintáctica establece una relación de causa-efecto entre el curso y la conducción a través del nexo “cuando” y por el hecho de aparecer en el tiempo uno detrás del otro. En este caso, en el que se utiliza una subordinada adverbial, la linealidad del mensaje hace deducir de manera absurda al protagonista que la asistencia a un curso fue el motivo de su incapacidad al volante, en lugar de la embriaguez que le produjo la ingesta abusiva de vino. Si elimináramos el nexo con el que se inicia la intervención, tendríamos delante también un caso de incoherencia entre los dos hechos mencionados en el mensaje.

Homer: [...] *Cuando asistí al curso de cómo hacer vino / ¿recuerdas que se me olvidó conducir?*

[T5C22-2]

Al comenzar el capítulo de la yuxtaposición hablamos de esta como un mecanismo capaz de construir enunciados y situaciones absurdas. Realmente, la formación de mensajes a partir de enunciados adyacentes por sí sola no es suficiente, por lo que requiere de otros mecanismos, contenidos y razonamientos no explícitos en el mensaje. En el siguiente capítulo dedicado a los enunciados polifónicos estudiaremos de nuevo la yuxtaposición como herramienta de concitación de voces. La oración “*aquí dice que para perros, ella no sabe leer*” incluye en un mismo discurso tres puntos de vista conversacionales. Uno es el de los fabricantes del producto, otro el de su hija (que aún es un bebé) y el tercero el del propio protagonista que decide obviar las recomendaciones del fabricante al descubrir que no va a recibir quejas. El absurdo de este tipo de situaciones se basa en la legitimación de un comportamiento irresponsable arguyendo como defensa la inconsciencia de dicha ilegitimidad. La inmediatez de las estructuras yuxtapuestas contrae el discurso hasta lo meramente simbólico, de modo que las proposiciones han sido estratégicamente elegidas.

Homer: [...] solo queda la pequeña Maggie // ¡Ohh! Chuletas de cerdo que pitan // *Aquí dice que para perros // ella no sabe leer* (1s↓).  
[T1C1-3]

La omisión de información implícita al oyente es quizás la característica más significativa desde el punto de vista conversacional de la yuxtaposición. En el siguiente ejemplo tenemos una muestra de argumentación absurda<sup>61</sup>, un refuerzo argumentativo basado en un supuesto hiperbólico. La pausa natural y gramatical propia de la estructura yuxtapuesta sugiere la justificación de la primera proposición mediante la segunda. El protagonista plantea una situación hipotética en la que a su hijo mayor le revienta la cabeza (en este momento de la serie, calificado como alumno superdotado intelectualmente y asistente de una escuela para genios). Las probabilidades de que a una persona le reviente la cabeza por ser inteligente es altísimamente improbable, por no decir imposible. Utilizar este supuesto hiperbólico como argumento para mimar a su segunda hija y utilizarla como seguro de vejez, es disparatado.

<sup>61</sup> Cfr. Capítulo 3.3 – La argumentación absurda.

[...]

Homer: Con dos genios en la familia nos aseguraríamos uno de reserva / imagínate que a Bart se le revientan los sesos

[...]

[T1C2-2]

Por último, comentaremos la función espaciadora de la yuxtaposición, un espejismo sintáctico. Realmente no podemos hablar de proposiciones yuxtapuestas en el siguiente ejemplo sino más bien de adyacencia sintáctica, sin conexión alguna. Anteriormente hablábamos de la demora existente en el lenguaje oral como una característica habitual producida por la falta de planificación del discurso. En el disparatado siguiente caso el protagonista suspende la enunciación para inventar una respuesta viable que posteriormente ratifica creando una atmósfera mística en torno a su propuesta. En el siguiente ejemplo vemos al protagonista hablando con el reverendo de su iglesia, por recomendación de su esposa. El orgullo y el sentimiento de inferioridad del protagonista le llevan a contestar proponiendo una cita bíblica como réplica ante un consejo sobre la supuesta infidelidad que había cometido. La capacidad de construir una respuesta improvisada y posible a partir del conocimiento, de oídas y casual, de los sermones dominicales del reverendo supone firmar esta situación absurda con el sello propio del protagonista: el disparate injustificado. Las dos intervenciones de Homer están construidas mediante enunciados yuxtapuestos (*Y yo voy a recordarle /// la de Mateo veintiuno diecisiete - Sí // ¡medite!*). La segunda respuesta transmite mediante la pausa un halo místico que coincide con la cita propuesta en primer lugar por el reverendo. El absurdo lo encontramos en la interpretación de la pausa y en el cálculo que el protagonista hace para comprobar la credibilidad que él le concede.

[...]

Reverendo: Homer voy a recordarle una cita de San Mateo / la siete veintiséis / “El hombre insensato construyó su casa sobre arena”

Homer: *Y yo voy a recordarle /// la de Mateo veintiuno diecisiete*

Reverendo: ¿“*Y dejándole salió de la ciudad se fue a Betania y allí pasó la noche*”?



*Homer: // Sí // ¡medite!*

[T4C3-2]

La yuxtaposición es una herramienta versátil a la hora de crear situaciones contextualmente ricas. El descubrimiento de un contexto que no dota de sentido al discurso formado por proposiciones yuxtapuestas es el gatillo dinamizador de la interpretación inferencial. Dejamos en el tintero una de las funciones de la yuxtaposición para verla con detenimiento en el siguiente capítulo, los enunciados polifónicos.

### **3.2 – Uso de la polifonía enunciativa en la comunicación absurda.**

#### **3.2.1 – Construcción del concepto de polifonía discursiva.**

La construcción del absurdo, como hemos ido viendo a lo largo de nuestro trabajo, puede hacerse a partir de distintos mecanismos e influir en múltiples elementos de la comunicación. Dedicaremos este capítulo al análisis de la polifonía enunciativa y su influencia en la comunicación absurda. Nuestro interés por la polifonía tiene su origen en la toma de conciencia de las fuentes discursivas, ¿de dónde nace el discurso? El discurso no emana solo de la imaginación, es el reflejo de la realidad, del intercambio de información con las demás personas y es el eco de conversaciones. Una vez comprendido que el lenguaje es como una red de conexiones unidas por nodos, por personas que sirven de enlaces que recogen, modifican y enriquecen el mensaje, nos planteamos la rentabilidad de la polifonía.

Nuestro estudio de la comunicación absurda comprende la polifonía como un mecanismo de recolección de fuentes para crear discursos disparatados, un modo de generar situaciones absurdas a partir de distintas voces. El objetivo de este capítulo consiste en comprender los mecanismos que hacen posible la concitación integrada de varias voces en un mismo enunciado, cómo este puede carecer de sentido y con qué fines se hace. Igual que un diccionario es un libro en el que se recogen y explican de forma ordenada voces de una o más lenguas, el discurso de cada hablante es siempre y de diversas formas el eco de las voces pasadas que han llegado a legarle su lenguaje.

Analizaremos la tradicional clasificación que se ha hecho de la polifonía (discurso referido, enunciados ecoicos e intertextos), estudiaremos el fenómeno de la ventriloquización y diferenciaremos la heteroglosia de la polifonía. El discurso referido es el origen de la polifonía, una reescenificación de diálogos que ya pasaron. El discurso polifónico se ayuda de diferentes prosodias para reproducir las palabras de otros (dichas en primera persona), un intercambio de voces enunciadas por una sola persona. La identificación del tránsito de una voz a otra no solo se produce en el uso de *verbos dicendi* sino también en la aparición de peculiaridades prosódicas de los personajes encarnados. A pesar de que el estilo directo en el discurso referido reproduzca los enunciados en su plena autenticidad, la polifonía dota simultáneamente al enunciado original de cierta estilización retórica.

Reparamos en un concepto rico que hunde sus raíces en la composición musical para comprender mejor las estrategias de producción e interpretación inferencial necesarias para acceder a los contenidos implícitos en el lenguaje. ¿Cómo se ha definido el concepto de polifonía? El originario término musical *polifonía* relacionado con la composición armónica de una voz a partir de muchas y de etimología griega (*πολυφωνία*), fue utilizado por Mijail Bajtín (1989) para intentar explicar un yo lingüístico social y dialógico. Más allá de la perspectiva abstracta y monológica, el sujeto real o literario empieza a analizarse translingüísticamente atendiendo a las diversas voces (puntos de vista) que emanan del mismo emisor. La polifonía lingüística es un proceso catalizador de perspectivas que no se alteran durante el discurso en el que intervienen, sino que son utilizadas de formas diversas por un locutor. Bajtín definía la polifonía como una situación plural donde distintas voces y puntos de vista no son vehículos de la verdad ni se subordinan a una idea conceptualmente dominante potencialmente encarnada en la voz del autor material del mensaje. Denomina polifonía a la configuración dialógica de las relaciones de múltiples voces en el mismo discurso. Cada voz que interviene lo hace con independencia (un principio respetado por el locutor), siendo imposible lógicamente la noción de verdad absoluta. La polifonía es un recurso discurso que va más allá del dialogismo utilizado tradicionalmente por la novela. El propio Bajtín utiliza el término para nombrar a la obra de Dostoievski dentro de una nueva clasificación literaria. El dialogismo literario consiste en poner en boca de

un personaje vivo un discurso de forma que se imita su estilo o habla como si se dirigiera a sí misma o se refiere a lo que ella misma u otra persona o personaje ha dicho.

*“The transmission and assessment of the speech of others, the discourse of another, is one of the most widespread and fundamental topics of human speech. In all areas of life and ideological activity, our speech is filled with overflowing with other people's words, which are transmitted with highly varied degrees of accuracy and impartiality... The topic of a speaking person has enormous importance in everyday life. In real life we hear speech about speakers and their discourse at every step. We can go so far as to say that in real life people talk most of all about what others talk about - they transmit, recall, weigh, and pass judgment on other people's words, opinions, assertions, information; people are upset by others' words, or agree with them, contest them, refer to them and so forth ...”* [Bajtín (1981: 337-338)].

Ducrot (1984) en el capítulo *Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation* formulaba teóricamente el concepto de polifonía apoyado en las figuras *sujeto hablante* (responsable de los actos ilocutivos), *locutor* y *enunciador* (aquellos que hablan a través de su enunciación). Esta propuesta de Ducrot fue criticada por Trognon (1986), Vignaux (1988) y Rubattel (1990) una propuesta altamente polisémica, haciendo distinción internas entre los enunciadores o puntos de vista y describiéndolo como un fenómeno inconexo, respectivamente.

Cuando hablamos de polifonía nos referimos a la multivocidad que tiene lugar en el discurso, a la concitación de diferentes voces (pertenecientes a la enunciadores, cada uno con su punto de vista) a través de un locutor (el que habla y al que se le atribuye la responsabilidad de lo dicho). Bajtín en relación directa con la polifonía desarrolló la noción de *dialogismo* con el que distingue la dimensión dialogal del diálogo interno. El dialogismo consiste en la alternancia de los turnos de palabras en la que independientemente de su forma externa pueden incluirse todas las determinaciones que puede tener un enunciado. Es decir, un mensaje independientemente de su estructura puede contener fragmentos de discurso procedentes de diversas fuentes, que aparecen en él sin mostrar su huella necesariamente. Ya en los años 80 del pasado siglo XX se empezó a hablar de las heterogeneidades discursivas que el locutor tiene con su propia

palabra, multiplicada en diferentes instancias discursivas (voces de los otros), como indicaba Authier-Revuz (1982). Esta cuestión la retomaremos más adelante en relación con los conceptos de polifonía y heteroglosia.

En la llamada *Escuela de Ginebra*, Roulet (1987) y sus colaboradores presentaron la distinción entre estructuras jerárquicas y estructuras polifónicas del discurso. Diferenciaron también la polifonía (que actúa en los niveles del enunciado y la frase) de la diafonía (resultado de las interacciones entre locutor e interlocutor). En los años noventa Nølke (1994), el creador de la ScaPoLine (teoría escandinava de la polifonía lingüística), define la frase como el conductor de instrucciones que hacen posible la configuración del sentido del enunciado. Una teoría enunciativa, semántica, discursiva e instruccional que observa un nivel vinculado al enunciado (configuración polifónica) y un segundo nivel vinculado a la lengua (estructura polifónica). La configuración polifónica está constituida según Nølke por cuatro elementos: el *locutor* en tanto que el constructor del mensaje, los *puntos de vista*, los *seres discursivos* (*êtres discursifs*) como orígenes de los puntos de vista a los que se responsabiliza de lo expresado en el discurso y los *lazos enunciativos*, que relacionan los seres discursivos con los puntos de vista.

A finales de esa misma década el concepto de polifonía empezó a verse como un constituyente intrínseco de la lengua y como una herramienta de recontextualización y estilización de los enunciados. La polifonía comenzó a entenderse como un elemento fundamental dentro de la dinámica interna del discurso. Tordesillas (1998) proponía diseñar un marco discursivo en el que se pudiera estudiar la configuración enunciativa de este, señalando una doble relación entre el locutor, el enunciadador y el punto de vista. El locutor, al atribuírsele los principales roles del discurso, mantiene una relación unilateral con el resto de las figuras; los enunciadadores, por su parte, mantienen entre sí una relación dialógica, progresiva y jerárquica; mientras que los puntos de vista contienen una calificación neutra, positiva o negación en relación con la significación de una noción léxica. Los puntos de vista son las posiciones adoptadas en relación al significado de lo dicho o lo sucedido, es decir, se trata de la aceptación, el rechazo o la indiferencia hacia una conversación o una situación.

Otros autores como Günthner (1999: 12) comentan que en la polifonía se produce un proceso de recontextualización y estilización de los enunciados que caricaturiza y algunas veces exagera el contenido de las otras voces para acomodarlo a los intereses del hablante. Más adelante, al examinar el *corpus*, descubriremos que este mecanismo de recontextualización y estilización de los enunciados puede estar al servicio de la comunicación absurda a través de la deformación hiperbólica de las voces utilizadas en el discurso polifónico. Los enunciados polifónicos transmiten la intención del personaje citado al tiempo que cataliza la voz del hablante polifónico. Se produce con ello un discurso múltiple en el cual las voces se mezclan de forma interesada con la voz del emisor, muchas veces como apoyo argumentativo de la voz principal.

Los discursos polifónicos no solo se utilizan como crisol de diferentes voces ajenas que se funden en un mismo hilo discursivo con el propio, también puede ser usado para hilar monólogos propios pertenecientes a distintos momentos en el tiempo. Del mismo modo que aparecen las escenificaciones de personajes de diálogos hablados en discursos polifónicos, el hablante puede generar patrones prosódicos para textos escritos que haya leído mediante una transcripción a viva voz inserta en el discurso múltiple. Además de los casos de polifonía en los que el discurso referido se hace de forma explícita (se cita literalmente la fuente de quien se toman las palabras), encontramos formas ocultas o implícitas de polifonía. ¿En qué consisten estas formas implícitas de polifonía? Consisten en la construcción de pasajes en los que se incrustan textos prestados sin citar el origen o fuente del discurso. Este proceso genera un discurso polifónico aparentemente monológico. Clark y Gerrig (1990: 790) usaron el término “incorporated quotations” (citas incorporadas) para este tipo de enunciados prestados que calificaban como poco frecuentes en las conversaciones cotidianas.

La llegada del siglo XXI no aminoró el interés que suscitaba la polifonía en la enunciación y llegaron propuestas algo más radicales como la de Donaire. Donaire (2000), partiendo de la base de que todos los enunciados son polifónicos, comenta que es bastante frecuente la aparición de un debate entre los distintos puntos de vista que se manifiestan en el discurso. El locutor, como elemento indisociable del enunciado, es también inseparable de los puntos de vista. Esta perspectiva sitúa la polifonía en un nivel profundo. Años más tarde repara en que la concepción bajtiana de polifonía no se reduce a una mera coexistencia de voces o a una cuestión de pluralidad, sino que se

apoya en la aparición simultánea de contrarios. Esta lectura dialógica de la polifonía le lleva a plantear que estas explicaciones se han construido sobre una doble metáfora (musical y literaria). Encuentra en la pluralidad inherente de la polifonía cierta incompatibilidad ya que:

*“Un enunciado polifónico no resulta de la coexistencia de una serie de frases homofónicas conectadas por una intención discursiva común, sino de la actualización de los diferentes discursos vinculados al sentido del enunciado”.*

[Donaire (2008: 924)].

En la polifonía las voces que emanan del locutor (enunciadores) no son autónomas por lo que la pluralidad debe ser entendida en términos de autorreferencia o desdoblamiento, siendo un enunciado polifónico por hablar de sí mismo o consigo mismo. Esta alteridad y este desdoblamiento describen al enunciado que contiene la polifonía, estando el enunciado constituido por dicha alteridad. Introduce como novedad en la explicación del concepto polifónico una dinámica dialógica basada en la selección o en la exclusión. Esta relación selectiva – exclusiva se apoya en la convocatoria de enunciadores por parte del locutor, una especie de centros de perspectivas en los que se apoya el propio locutor.

*“El punto de vista, entidad semántica bidireccional, dialógica, resulta de una operación de selección por exclusión o de exclusión por selección de un punto de vista que construye el significado”* [Donaire (2008: 928)].

Respondiendo a la aportación de Donaire en la que distinguía la relación binaria entre los puntos de vista posibles (favorable o desfavorable) que tiene un hablante, Espuny (2008) comenta que la maleabilidad de las palabras hace posible su adaptación a cualquier contexto. Considera que la distinción de Donaire excluye otros sentidos discursivos que podía tener el mensaje polifónico y concibe la polifonía como la representación de otro discurso, un hecho discursivo en sí, que permite decidir si el discurso es impersonal (ambiguo o de otra persona) o personal (original y definido). El mismo año Bango de la Campa y Prieto (2008: 778) observan que la polifonía está constituida por la presencia de otras voces que se dejan oír dentro de un solo discurso de forma fosilizada o cristalizada, formas no discretas contrapuestas a la creatividad lingüística. Se trata de un recurso a partir del cual el locutor convoca una voz

prefabricada, otro punto de vista a partir de voces estereotipadas, dotadas de autoridad, etc.

Resumiendo, la polifonía consiste en la reunión de distintas voces en un mismo discurso. Es un mensaje pronunciado por un locutor que porta diversos puntos de vista pertenecientes a distintos enunciadores, que transmite la intención del hablante y construye el sentido de la comunicación utilizando una sola dirección discursiva. Con dirección discursiva nos referimos a la intención del hablante y el objetivo de su discurso, una especie de vector que parte de un punto y persigue una meta. Además de la polifonía existen conceptos cercanos interesantes para nuestra explicación de la comunicación absurda como son el dialogismo, la heteroglosia y la dialéctica.

El concepto de *dialogismo* utilizado por Bajtín es la cualidad destacada en los discursos novelísticos por la cual estos resultan de la interacción de múltiples voces, con ciencias, puntos de vista y registros lingüísticos. Este concepto aparece cuando Bajtín hace mención a la multiplicidad de perspectivas que confluían en un mismo enunciador y a la poliperspectiva que hace posible el debate interno. El dialogismo implica tres fenómenos: heterofonía (ἕτερος – φωνος) o multiplicidad de voces caracterizadas por distintos estilos orales o escritos, heterología (ἕτερος – λογος) o alternancia de tipos discursivos (variantes lingüísticas individuales, maneras de pronunciación y articulación del habla, al igual que el lexicón de los personajes) y heteroglosia (ἕτερος – γλώσσα) o presencia de distintos niveles de lengua diferentes formas de lenguaje asociadas con diferentes grupos sociales y los diversos puntos de vista de estos. Es en este último concepto en el que haremos hincapié por su importancia en la comunicación absurda debido a la confrontación de puntos de vista y su relación con el sentido comunicativo.

El término originario bajtiniano de *heteroglosia* que comentábamos anteriormente hace mención a dicha coexistencia, a los conflictos generados en la relación, a diferentes tipos de habla, diferentes tipos de narrador y diferentes tipos de autor. “*Another's speech in another's language, serving to express authorial intentions but in a refracted way*” [Bajtín (1981: 324)]. Bajtín también la definió como *expresión híbrida (hybrid utterance)*, un discurso basado en la yuxtaposición de dos enunciados que producen contradicción y conflicto entre los sistemas de creencias. En su artículo “*Slovo v romane*” (1934) utilizó el término heteroglosia para definir el habla en el idioma del

otro, que sirve para expresar las intenciones del autor, pero de una manera refractada. La plasticidad de la animación y su capacidad para integrar de forma simultánea el discurso y la imagen, proporciona un formato perfecto para mostrar la polifonía. Al concebir el discurso como un objeto de estudio clasificado en distintos niveles, alcanzamos la noción de heteroglosia desde la coexistencia de diferentes variantes lingüísticas dentro de un mismo lenguaje. Autores como Günthner (1999), Loureda (2002) y Villanueva (2007) se refieren a la heteroglosia como el estudio de capas de voces (diferentes niveles de enunciación que se añan en un mismo discurso), de voces reunidas en un mismo discurso para defender o rebatir una postura (argumentos diferentes que se antiorientan o coorientan en un acto dialógico) y de distintos niveles de lengua, respectivamente.

Por último, hablamos de *dialéctica* (del lat. *dialectica* y este del gr. διαλεκτική) al referirnos al diálogo, a la argumentación, a la relación de opuestos y al resultado sumatorio superior a las partes sumadas<sup>62</sup>. La aportación de Bajtín está basada en la comparación de la novela y la poesía épica, el contraste entre dos puntos de vista atravesada por intenciones y acentos diferentes. En la confluencia de discursos encontramos un *discurso autoritario* que exige ser asimilado por el lector u oyente; de naturaleza pretérita (ya ha pasado), perfecta (ya acabado) y jerárquicamente superior en la interpretación final. Utilizaremos el término dialéctica para nombrar la superación de una oposición mediante la argumentación. Cuando nos referimos a la polifonía que tiene lugar en la mente del personaje aludimos a sujetos ficticios o recordados que arguyen razones para vencer al opositor.

La polifonía en sus diversas manifestaciones genera un marco discursivo que se retroalimenta a partir de los discursos referidos, los enunciados ecoicos del propio personaje y el diálogo entre las voces referidas y el propio emisor. Las voces de conciencia de los personajes responden al esfuerzo de expresión del pensamiento por parte de los animadores, constituyen un modo de translucir los contenidos mentales y las estructuras lingüísticas necesarias para ser compartidos. Nuestro estudio de la comunicación absurda contempla la polifonía como un mecanismo inferencial capaz de generar discursos carentes de sentido a partir de la confluencia (disparatada) de puntos

---

<sup>62</sup> Cfr. dialéctica. <http://lema.rae.es/drae/?val=dialéctica> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de lengua española [en línea]. < <http://www.rae.es> >.



de vista diferentes. Por este motivo analizaremos los tipos de discursos polifónicos para comprender su funcionamiento y la relación que guardan con la construcción del discurso absurdo.

### 3.2.2 – Tipología del discurso polifónico.

Cuando hablamos de discurso polifónico lo oponemos al enunciado común en el que un emisor genera un mensaje, responsabilizándose de él, bajo la primera persona del singular. En este tipo de mensajes coinciden el locutor y el enunciatador, es decir, el origen del punto de vista (del posicionamiento y de las ideas) y la persona que las dice son el mismo. Sin embargo, al estudiar el discurso a partir del locutor y de sus enunciatadores podemos distinguir distintas situaciones comunicativas, como explica Fuentes (2004):

- Diafonía. Situación comunicativa en la que el locutor toma lo dicho por el interlocutor y lo introduce en su discurso.
- Exofonía. Situación comunicativa en la que enunciatador es alguien ajeno a los interlocutores (los argumentos de autoridad son ejemplos de exofonía).
- Polifonía. Situación comunicativa en la que se da una multiplicidad de voces en el discurso.

Tradicionalmente al hablar de discurso polifónico se han distinguido tres tipos de polifonía: el discurso referido (los tipos de cita), los enunciados ecoicos y los intertextos. Para comprender lo mejor posible la naturaleza de la polifonía y sus variantes analizaremos la tipología citada y un reciente concepto (ventriloquización) que ha enriquecido la noción de polifonía desde el préstamo de identidad. Anteriormente adelantábamos que el discurso referido (una reescenificación de diálogos que ya pasaron) es el origen de la polifonía, ya que se ayuda de diferentes prosodias para reproducir las palabras de otros (dichas en primera persona) en un intercambio de voces enunciadas por una sola persona.

1) El primer tipo de polifonía que analizaremos es la *cita*. Citar significa referir, anotar o mencionar los autores, textos o lugares que se alegan o discuten en lo que se dice o

escribe. Así describe la cita el Diccionario de la Lengua Española<sup>63</sup>, la base del discurso referido que constituye el tejido ontológico de la realidad a través de las ideas contadas. La citación en todas sus variantes proporciona las herramientas para constituir un discurso polifónico capaz de ofrecer toma o exención de responsabilidades en relación a las palabras ajenas traídas al propio mensaje. Reyes (1984) señalaba que todos los discursos eran susceptibles de ser integrados en otros discursos para a su vez formar parte del *corpus* textual de la cultura. La cita ha sido vista a lo largo del tiempo como un tipo de perversión integrada en la *transfusión perpetua* de los textos. Al crear polifonía, dependiendo del tipo de citación utilizada, el espacio, el tiempo y el sujeto se confunden en una cadena de discursos que se restablecen como entidades reales. Como locutores al incorporar a nuestro discurso enunciadores externos, generamos polifonía e intentando apresar el contenido de un mensaje original distorsionamos en diferente grado el origen de la cita. La citación es poner contacto dos o más acontecimientos lingüísticos en un texto, en el cual se produce un proceso de representación de uno o varios enunciados mediante otro.

Cuando citamos producimos la imagen verbal de un objeto verbal ajeno, inventado o real, futuro, anterior o simplemente posible. En una cita el original debe figurar dentro de esta como una imagen desprovista de una parte considerable de sus circunstancias. En cualquier caso debe ser reconocible porque de lo contrario no sería rastreable la citación y la polifonía quedaría homogeneizada en un discurso que toma prestado palabras a enunciadores que no se declaran en el mensaje. El locutor genera mensajes polifónicos usando un enunciado para referirse al mundo y atribuyéndolo a otro locutor (vago, múltiple o personalizado), que realmente responde a la figura del enunciador. Bajtín (2004) afirmaba que la cita se comporta *como una persona que sigue haciendo su trabajo sin saber que la están observando*. Para comprender el funcionamiento de la citación en la comunicación absurda estudiamos sus diversas modalidades: cita directa, cita indirecta, cita indirecta libre y *oratio quasi obliqua*.

Cuando el locutor presenta las exactas palabras de otra persona o de sí mismo en otro momento de forma yuxtapuesta a un marco contextual, hablamos de *citación en estilo directo*. Se trata de un mecanismo de cita literal que llega a reproducir miméticamente

---

<sup>63</sup> Cfr. citar. <http://lema.rae.es/drae/?val=citar> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de lengua española [en línea]. < <http://www.rae.es> >.

no solo el texto oral sino la entonación, el acento y cualquier rasgo significativo de la persona citada. Solemos atribuir a la cita directa mayor representatividad al concebirla como una imagen fiel del texto original que sin embargo no puede evitar en todos los casos la alteración a través del desplazamiento contextual. La cita directa para que sea fiel debe ser leída o recordada de forma exacta aunque puede tratarse de un discurso realmente emitido, imaginario, anticipado, deseable o posible. Con frecuencia este tipo de citación se utiliza para interponer distancia entre lo dicho por otro y la postura del locutor que emite el mensaje. De hecho, sintácticamente aparece un verbo *dicendi* que anuncia la citación que acto seguido aparece entre comillas después de dos puntos. Las comillas son elementos que aíslan lo que dicen los otros personajes de lo que dice el emisor del mensaje, proporcionando el espacio suficiente para mostrar una actitud hacia el contenido referido en la cita. Los verbos *dicendi*<sup>64</sup> a su vez pueden introducir matices asertivos, dubitativos, exclamativos o cualquier connotación que vaya más allá de la cita directa neutral.

Reverendo: Homer voy a recordarle una cita de San Mateo / la siete veintiséis / “*El hombre insensato construyó su casa sobre arena*”

Homer: Y yo voy a recordarle /// la de Mateo veintiuno diecisiete

Reverendo: ¿ “*Y dejándole salió de la ciudad se fue a Betania y allí pasó la noche*” ?

Homer: // Sí // ¡medite!

[T4C3-2]

La cita en estilo directo sirve para hacer más dramático un relato al incorporar las voces de otros, se ofrecen las palabras reconstruidas al interlocutor para que este las interprete. La citación directa es habitual en contextos narrativos en los que la cita está enmarcada dentro de otro discurso del que depende comunicativa y lógicamente. En el ejemplo

<sup>64</sup> *Aclamar, aclarar, afirmar, alabar, alegar, apostillar, aprobar, arengar, argüir, argumentar, articular, asegurar, asentir, atestiguar, balbucear, barbotar, bisbisear, cantar, censurar, charlar, chillar, chismorrear, citar, comentar, comunicar, confesar, confirmar, considerar, contar, contestar, conversar, corroborar, cotillear, cotorrear, criticar, cuchichear, decir, declamar, declarar, definir, demostrar, departir, desaprobar, describir, detallar, dialogar, discursar, discutir, disentir, elogiar, entonar, enumerar, enunciar, esclarecer, especificar, espetar, exclamar, explicar, exponer, expresar, extenderse, farfullar, formular, glosar, gritar, hablar, impugnar, indicar, informar, insistir, insultar, jurar, juzgar, mandar, manifestar, mantener, mascullar, mencionar, murmurar, narrar, negar, nombrar, notificar, objetar, observar, opinar, oponer, ordenar, parafrasear, parlamentar, parlotear, pedir, perorar, platicar, pormenorizar, precisar, preguntar, proclamar, proferir, prohibir, prometer, pronunciar, prorrumpir, protestar, puntualizar, rebatir, rechazar, recitar, reclamar, relatar, repetir, reprochar, reseñar, responder, revelar, rezongar, salmodiar, señalar, sostener, sugerir, suplicar, suspirar, susurrar, tararear, tartamudear, testimoniar, transmitir, vetar, vitorear, vocear.* Cfr. PROYECTO CICEROS: CNICE – NIPO 820-10-354-4 [en línea].

<<http://recursostic.educacion.es/humanidades/ciceros/web/>> [junio 2014].

anterior, *-Homer voy a recordarle una cita de San Mateo, la siete veintiséis: “El hombre insensato construyó su casa sobre la arena”*, un personaje incorpora una cita literal de la Biblia para aconsejar mediante una metáfora al protagonista del *corpus*. En este tipo de cita el locutor reproduce literalmente las palabras de otra persona, en este caso específico de un escrito religioso que toma como autoridad para reforzar su postura. Las citas directas resultan rentables en la construcción de discursos absurdos al poder poner las palabras de otra persona junto a las nuestras aunque no tenga sentido la construcción que se presenta como inteligible. De este modo, construimos un mensaje compuesto por distintas voces incoherentes entre sí en un mismo enunciado.

Otras veces, la introducción de palabras de otras personas o de sí mismo en otro momento se realiza mediante el uso de la conjunción *que*, y es lo que denominamos *citación en estilo indirecto*. La cita indirecta presenta el contenido y no las palabras originales que se incluyen en el discurso, sintácticamente está formada por un verbo de comunicación y una oración subordinada sustantiva de complemento directo encabezada por la conjunción *que*. Cuando utilizamos el estilo indirecto reformulamos el mensaje original, resultando este irrecuperable al transmitirse la proposición, pero no las estructuras sintácticas y el léxico utilizados. La responsabilidad de la elección de las palabras recae en el locutor, el hablante reformula el texto y las expresiones referenciales se interpretan dando prioridad a su contenido, a su referencia al mundo (sin atender al menos de manera explícita al modo en que fueron enunciadas originalmente).

La cita en estilo indirecto quita dramatismo al relato y atiende más a lo que se dijo que a cómo se dijo, ya que aparentemente es una sola voz la que se oye. Se dan ya interpretadas las palabras transmitidas por el hablante citador, teniendo el narrador toda la responsabilidad tanto de la retransmisión como de la interpretación. Ofrece ya hecha una interpretación por lo que es apta para discursos más formales, ensayos y textos escritos en general. Este tipo de citación utiliza la tercera persona verbal produciendo un proceso de despersonalización y alejamiento de personas y cosas de las realidades concretas espacio-temporales. La citación indirecta narra el discurso tratando de reconstruir el acto proposicional.

Bart: Creo que ahora esto te va a gustar (le enseña un dibujo muy feo para un concurso)

Homer: ¡Aaaaugggh / por Dios saaaanto! Nunca dejas de revolverme las tripas hijo

Bart: Llámame Pota Simpson

Homer: Quise hacerlo pero *tu madre dijo que los niños se meterían contigo*

[T21C23 -1]

En este ejemplo, el protagonista utiliza las palabras de su esposa como excusa de no haber llamado a su hijo “Pota Simpson”. La integración del consejo su mujer en la conversación que tiene con su hijo explicándole el motivo de no haberle llamado de ese modo, desvela el simple cumplimiento absurdo de un “consejo-imperativo” y la inconsciencia del resto de factores que rodean al nombre propio de una persona (tradiciones familiares, santoral, onomástica de un país, etc.). Los límites entre la reproducción de las palabras y el relato de estas son inciertos, planteando la cuestión de si es posible trasladar una misma idea con palabras diferentes por completo. La citación en estilo indirecto consiste en la imbricación de realidades, creencias y palabras dentro de un texto sin intentar un simulacro igual.

Existe un modelo de citación mixta a caballo entre la cita directa y la cita indirecta donde el discurso referido directamente se inserta en una cita indirecta e incluso se usan comillas para tal efecto. Este tipo de cita (*citación en estilo indirecto libre - Oratio quasi recta*) es una variante del estilo indirecto (estándar) que acabamos de explicar, donde el relato del narrador (habitualmente en pasado y en tercera persona) se entremezcla con expresiones del personaje y las referencias de tiempo y lugar que se utilizan son del personaje (enunciador), no del narrador. En la reproducción del discurso se presentan los contenidos de la conciencia de un personaje desde el aquí-ahora de esa conciencia, pero en la voz del narrador y por lo tanto en el tiempo pasado de la narración. En la citación en estilo indirecto libre se produce una reorganización de la deixis entre el tiempo de la narración (pasado) y el tiempo de la conciencia del personaje (presente). Se produce en discursos ficticios en los que se articulan verbalmente los contenidos de una conciencia ajena.

Marge: No puedo entenderlo / ¿por qué no vives con tus padres?

Otto: El Almirante y yo no nos tragamos

Homer: ¿Qué dices? Ese cuento no le sirvió a mi padre así que a tí tampoco

Bart: Papá / Otto atraviesa un mal momento / ¿no puede quedarse una temporada?

Marge: No ha sido idea nuestra Homer y la Biblia dice que cualquier cosa que hagáis a mis hermanos / me lo estaréis haciendo a mí

Homer: Sí / *pero también la Biblia dice eso otro de // “no acojas al gorrón en tu nido”*

[T3C22-2]

En este ejemplo (“*pero también la Biblia dice eso otro de // “no acojas al gorrón en tu nido”*”) vemos cómo el protagonista incorpora a su argumentación una supuesta cita bíblica para echar al huésped que tienen en casa reproduciendo literalmente las palabras de algún profeta ficticio, que resaltan lo absurdo. La hibridación del discurso mediante el uso de la textualidad de la cita entre comillas y la distinción de las referencias deícticas confiere a este tipo de polifonía la capacidad de enfatizar el contenido de la cita.

Existe un cuarto tipo de citación en el que se produce la máxima asunción del discurso ajeno y con él prácticamente la coincidencia del locutor (persona que habla) y del enunciador (persona responsable de esas palabras), la *oratio quasi obliqua*. Reyes (1984: 74) explica que en este tipo de citación no queda huella sintáctica, ni marcas discursivas que separen o introduzcan el discurso referido. El locutor hace suyo el mensaje del enunciador al reformularlo, garantizando su valor de verdad. No se trata de una variante de la cita en estilo indirecto ya que el narrador no adquiere las categorías espacio-temporales ajenas sino un sistema de referencias ajeno que a veces conduce a la fusión total de los dos discursos haciéndolos indistinguibles.

Homer: (carta escrita) Querida familia / mayormente soy un fracaso / las cosas os irán mejor sin mí // Cuando leáis esto estaré descansando en paz en mi tumba acuática // *Las fuerzas que necesito para dejaros me las han dado estas palabras que me enseñó mi padre // mira al frente / ten valor y jamás te rindas //* Espero daros un mejor

ejemplo con mi muerte que el que os he dado en vida // Un fuerte abrazo / os quiere /  
Homer J. Simpson

[T1C3-1]

En este caso, cuando el protagonista afirma “*Las fuerzas que necesito para dejaros me las han dado estas palabras que me enseñó mi padre // mira al frente / ten valor y jamás te rindas*” está utilizando una cita de su padre de tal modo que se funde con el discurso que la acoge. También podemos observar que la polifonía generada a partir de la cita que utiliza no dota de sentido al mensaje, sino más bien lo contrario, confunde al espectador (perteneciente a la comunidad hablante) convierte la carta en una construcción absurda.

2) Un segundo tipo de polifonía es la que forman los *enunciados ecoicos*. Un enunciado ecoico está basado en la representación de estados mentales atribuidos a otros. Estos discursos utilizan formas lingüísticas determinadas como el pretérito imperfecto de indicativo (para indicar que el discurso que emite un hablante es eco de otro), el futuro (para distanciarse de una idea proyectada o imaginada) y el llamado condicional de rumor (un tiempo verbal con valor conjetural).

Homer: Ahora tenemos la posibilidad de ser verdaderos aventureros // Sí señor // Esta es la verdadera aventura // *Apuesto que hay gente que cambiaría todo por una aventura como esta*

[T1C7-1]

Homer: Las malas hierbas no son malas / lo que pasa es que les pierde su nombre // *A todos nos encantarían si se llamaran / e / e hierbas / simpáticas*

[T2C6-1]

Los enunciados ecoicos pueden recoger los pareceres o estados mentales de otras personas e incluirlos en el discurso. En el primer ejemplo anterior, cuando el

protagonista dice “*apuesto que hay gente que cambiaría todo por una aventura como esta*”, utiliza el condicional del verbo *cambiar* para reforzar la opinión que quiere transmitir a su familia sobre el picnic que están haciendo. El segundo ejemplo plantea mediante el condicional simple del verbo encantar (“*A todos nos encantarían si se llamaran / e / e hierbas / simpáticas*”) la hipótesis de que a todas las personas les agradaría tener malas hierbas en su césped si estas se llamaran hierbas simpáticas. Más adelante, cuando analicemos los recursos gráficos de la polifonía, explicaremos los diferentes procedimientos que utilizan los guionistas para crear conversaciones absurdas a partir de discursos polifónicos.

3) El *intertexto* tradicionalmente se ha tratado como otro tipo de discurso polifónico. Los intertextos consisten en la incorporación explícita de otros textos, completos o no, en el mensaje principal. El término intertextualidad fue utilizado en 1964 por Kristeva a partir de las reflexiones de Bajtín sobre el dialogismo literario. Kristeva (1964) utilizó el concepto de intertextualidad para describir la absorción que tiene lugar entre los textos, una transformación basada en la asimilación de discursos ajenos para constituir el propio. El uso del intertexto consiste en hacer una composición de enunciados sin locutor, donde el responsable de lo que decimos es ajeno a la situación del discurso. El uso de frases hechas, citas y refranes (resistematizados o no, dependiendo de los fines del locutor) es uno de los modos más comunes de intertextualidad.

Desde la aparición del concepto, la intertextualidad<sup>65</sup> ha sido definida de diversos modos:

- Como una percepción que tiene el lector de una obra al descubrir la relación entre el discurso que lee y los que anteceden a este [Riffaterre (1983)].
- Como una relación de copresencia entre dos o más textos, como la presencia efectiva de un texto en otro en la que su forma más explícita y literal es la cita

---

<sup>65</sup> Actualmente hablamos de intratextualidad, extratextualidad, metatextualidad, architextualidad, paratextualidad, hipertextualidad, hipotextualidad e interdiscursividad. Dällenbach (1976: 74) distinguió entre intertextualidad externa (influencia de un texto en otro texto) y intertextualidad interna (influencia de un texto en sí mismo), diferenciando intertextualidad general, intertextualidad restringida e intertextualidad autárquica. Segre (1990) estudió la relación semiológica entre un texto literario y otras artes bajo el nombre de interdiscursividad. Y Rivera (1997) distinguió en su estudio sobre la repetición en la obra de García Márquez entre intertextualidad general (apreciada en la generalidad mediante la imitación de discursos anteriores) e intertextualidad parcial (parcial episódica en pasajes concretos y en caracteres, temas o ideas).



(con comillas, con o sin referencia precisa)... el plagio, que es una copia no declarada pero literal [Genette (1989)].

- Como una especie de mosaico de citas que implica el reconocimiento de la intertextualidad, como un fenómeno que se encuentra en la base del texto literario [Rivera (1997)].

Cuando hablamos de intertextualidad debemos tener en cuenta que estamos refiriendo una relación entre enunciados orales (de diferentes personas o de la misma persona con diferentes deixis) o entre enunciados escritos (inserción de pasajes citados de una obra escrita). De hecho y por definición, un texto es un enunciado o conjunto coherente de enunciados orales o escritos<sup>66</sup>. Álvarez (2001: c.1.6) señala la estrecha vinculación que hay entre los textos escritos y los textos orales, reflexionando sobre la intertextualidad existente entre ambas, un trasvase real o simulado que alberga estructuras compartidas. Los límites entre la oralidad y la escritura se difuminan en registros sintácticos cada vez más cercanos.

La intertextualidad, más que un tipo de polifonía, es una relación entre varios textos (orales o escritos). Mientras que el concepto de polifonía muestra la composición del mensaje y las situaciones en las que un locutor emite un mensaje compuesto por las intervenciones de varios enunciadores, la intertextualidad está orientada hacia el reconocimiento de voces (citas) que aparecen juntas en una composición miscelánea. Aunque el intertexto sea polifónico, resulta interesante reparar en el carácter explícito de la intertextualidad frente al plagio, una cuestión de identificación más o menos implícita que hemos abordado al tratar el discurso referido.

Marge: Homer / tienes que olvidarlo

Homer: No / no puedo / *¡defiendo mi causa!* Soy como el hombre que construyó el solo un cohete y viajó a la Luna // ¿cómo se llamaba? // *¿Buffalo Bill?*

[T8C10-3]

<sup>66</sup> Cfr. texto. <http://lema.rae.es/drae/?val=texto> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de lengua española [en línea]. < <http://www.rae.es> >.

En este ejemplo, en el que el protagonista inventa una biografía para defender su postura, utiliza una supuesta aserción (¡defiendo mi causa!) que hizo el soldado y hombre de espectáculo estadounidense Buffalo Bill. Los casos extraídos del *corpus* presentan una doble dificultad: por una parte, es necesario tener conocimiento de los personajes o citas a las que alude el protagonista, por otra, reconocer su verdadera autoría o al menos darse cuenta de que la atribución que hace es incorrecta. A este respecto, Sánchez (2011: 8-9) explica que la intertextualidad debe entenderse como una estrategia de creación que sirve al autor para lograr una serie de objetivos metaliterarios. Un procedimiento apoyado en la previsión de un lector determinado o lector modelo, que ha de poseer el conocimiento previo de los textos aludidos para la activación del intertexto y la localización de las posibles relaciones. La intertextualidad, como otros mecanismos que hemos ido estudiando con anterioridad, requiere del rescate de contenidos implícitos (en sus diversas maneras) o de la implementación informativa para lograr dicha activación.

4) Por último, analizamos un cuarto tipo de polifonía, la *ventriloquización*. Tannen (2010) utiliza el término *ventriloquizing* para explicar el proceso de creación de significados nuevos mediante la abducción o el secuestro. Un mecanismo discursivo a partir del cual los hablantes toman prestada la identidad de otra persona asignándose a sí mismos todas las características de la voz ajena. Tannen entiende que el secuestro, como un acto indirecto de habla, es uno de los factores dominantes en la interacción, un modo de apropiación en la que se adopta por completo la posición del otro. Cuando una persona toma prestadas las características identitarias de otra, lo hace para granjearse una asociación inmediata, posicionándose e incluso perdiendo su referencialidad. Antes cuando explicábamos los tipos de citas nombrábamos la *oratio quasi obliqua* de Reyes<sup>67</sup>, una modalidad de discurso referido que produce la máxima asunción del discurso ajeno y con él prácticamente la coincidencia del locutor (persona que habla) y del enunciadore (persona responsable de esas palabras). El trabajo de Tannen explica que la ventriloquización permite a los hablantes distanciarse de sí mismos desde las palabras prestadas que han utilizado, generando con esto un proceso ostensivo que el oyente recepciona indirectamente.

---

<sup>67</sup> Cfr. Reyes (1984: 74).

Marge: Muy bien / nos turnaremos para dormir con el abuelo // ¿Quién será el primero?

Homer: (coge la mano de Maggie y hace de ventrílocuo con ella) ¡Yo / yo / lo quiero cada noche para toda la vida porque amo a mi (Is↓)

[T22C15 -1]

Por definición un ventrílocuo (del lat. *ventrilŏquus*) es la persona que tiene la capacidad de modificar su voz de manera que parezca venir de lejos, y que imita las de otras personas o diversos sonidos<sup>68</sup>. La noción tanneniana no solo se refiere a la imitación de la voz, va más allá incluso de la imitación (remedar) del contenido y la oportunidad de este en la situación comunicativa. Supone el abandono de las coordenadas deícticas del locutor, ya no para adoptar las palabras de un enunciador ajeno, sino para convertirse directamente en otro locutor con su respectiva deixis. En el ejemplo que acabamos de leer, el protagonista se convierte puntualmente en su hija Maggie, adopta su punto de vista, imita su supuesta voz aguda (ya que el bebé aún no habla) y cambia la referencia del yo (locutor) por la de otro yo. La ventriloquización permite dotar de vida a objetos inanimados (como a un muñeco) o suplantar momentáneamente la identidad de otra persona para encarnar de un modo más cercano el discurso que se le atribuye. En el caso anterior, el protagonista se apresura a responder la pregunta de su esposa “¿Quién será el primero – en dormir con el abuelo-?” ocupando el lugar de su hija pequeña.

La interacción del ventrílocuo y su marioneta simulan la aparición de dos locutores en escena, el propio ventrílocuo y la marioneta dotada de vida dialogando con él. Sin embargo, podemos distinguir en un discurso apoyado en la *oratio quasi obliqua* la completa fusión de los locutores, un acto de habla en la que no se duplica de forma emulada un diálogo sino que se inserta como propio el discurso ajeno dando lugar a implicaturas. Cuando el hablante utiliza estos mecanismos está generando significados que deben ser inferidos por el oyente, indicadores (cambio de timbre, diferente prosodia, pausas marcadas que aíslan la voz prestada, etc.) más o menos explícitos que funden en un solo locutor-enunciador las aportaciones de distintas personas. La polifonía en estos casos aparece camuflada, oculta en el enunciado del locutor y solo se

<sup>68</sup> Cfr. ventrílocuo. <http://lema.rae.es/drae/?val=ventr%C3%ADlocuo> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de lengua española [en línea]. < <http://www.rae.es> >.

hace visible si el propio locutor marca de algún modo el acto de habla. Los discursos formados por enunciados yuxtapuestos cumplen una serie de características:

- Adyacencia, contigüidad.
- Asíndeton, carencia de nexos.
- Elisión de elementos sobreentendidos.
- Relación implícita y abierta.
- Reconstrucción de la deixis espacio-temporal del acto de habla.
- Polifonía discursiva.
- Composición de unidades oracionales entonatorias e ideológicas.
- Dependencia contextual interpretativa.
- Capacidad para producir relaciones paratácticas e hipotácticas inferidas.

La yuxtaposición es un recurso sintáctico que permite desgajar la deixis espaciotemporal del acto del habla así como la disociación de los sujetos del discurso al presentar correferencias diversas. El uso extendido de la yuxtaposición como compositor polifónico en el discurso periodístico es una herramienta idónea para separar responsabilidades del locutor frente al enunciador.

### **3.2.3 – La yuxtaposición en los textos polifónicos.**

La inferencia resultante de la yuxtaposición da cabida a diversas voces en el texto desvinculadas de su referencia espacial o temporal. La yuxtaposición es una unidad oracional entonatoria e ideológica, un procedimiento pregramatical o agramatical capaz de unir oraciones. Los mensajes polifónicos compuestos por yuxtaposición pueden presentar dos tipos de estructuras melódicas: uniforme o heterogénea.

- La estructura melódica uniforme tiene lugar en casos en los que el discurso referido no quiere ser diferenciado del propio. En este caso, la yuxtaposición de

diversas respuestas que conoce el protagonista para rechazar a un pretendiente (“*Me gustas como amigo / deberíamos salir con otras personas / no hablas mi idioma*”) hace una presentación de las distintas voces de forma anónima, sin identificar o marcar de cualquier modo las singularidades de cada enunciador.

Lisa: Ralph cree que me gusta / solo le regalé la tarjeta porque me dio mucha lástima  
Homer: ¡Ahhh! Bendita lástima / ¿qué habría sido de mi vida amorosa sin ella?  
Lisa: ¿Qué puedes decirle a un chico para que sepa que no te interesa?  
Marge: Cuando yo era (1s↓) §  
Homer: § ¡Deja que me ocupe yo Marge / esto me lo sé de memoria! / *Me gustas como amigo / deberíamos salir con otras personas / no hablas mi idioma*  
Lisa: Capto onda  
Homer: Mi corazón está ocupaaaaado / no quiero matarte pero lo hareeeé

[T4C15-2]

- Las estructuras melódicas heterogéneas son propias de la heteroglosia declarada explícitamente. Estos casos cuentan con entonaciones diferentes e incluso en el siguiente ejemplo podríamos hablar de ventriloquización, debido a la asunción de las coordenadas deícticas.

(Homer hablando por teléfono para regalar al perro)  
Homer: Oh no / nunca nos desharíamos de él – es que nos vamos a un país donde no admiten perros // que quiere oír (1s↓) - pues claaaaro - ¡Anda / suéltale la pantorilla a ese atracador y ven aquí! – (Homer jadea al teléfono como si fuera el perro) – *Muy bien / ahora dile te quiero a este señor – Te quieerrooooouuuuu - ¡Muy bien! / ¡buen chico! - ¿No es increíble? Hasta pronto – (cuelga y grita de alegría) UUUUUUUUUUUUU*

[T2C16-3]

El presente trabajo analiza las implicaturas vehiculadas por las estructuras polifónicas que aparecen yuxtapuestas, es decir, como una información que el emisor de un mensaje

trata de hacer manifiesta a su interlocutor sin expresarla explícitamente. En este caso, el guionista de la animación es ese emisor que transmite información de manera implícita asumiendo los riesgos comunicativos propios de que los receptores no consigan comprender la intención de las intervenciones de los personajes. A cambio de este riesgo de fracaso comunicativo logra un formato diferente que sirve de aliciente a la audiencia por tener que leer entre líneas, de manera implícita, el verdadero contenido de la animación. Las implicaturas son un tipo de implicación pragmática, un enunciado que transmite más información que el contenido proposicional de este por sí mismo.

La yuxtaposición actúa como mecanismo comunicativo al minimizar los esfuerzos ilativos del discurso, prescindiendo de los conectores en texto. La potencia comunicativa de este tipo de estructura paratáctica está basada en la relación de contigüidad y la exigencia del hallazgo de un vínculo entre las ideas relacionadas. Los ya citados riesgos de fracaso comunicativo vienen de la mano de la celeridad de las ideas yuxtapuestas, la incapacidad de encontrar los vínculos que relacionen las enumeraciones y la falta de información para poder descodificar las implicaturas ofrecidas. La relación entre este tipo de polifonía, creada mediante los mecanismos ya estudiados, y la yuxtaposición se apoya en la generación de inferencias. Más allá de la simultaneidad discursiva<sup>69</sup> de la caricatura basada en la transmisión de contenido implícito, en la demanda de conocimientos previos y en el esfuerzo interpretativo de niveles de contenido en profundidad, está la polifonía discursiva de la animación. En la animación se lleva a cabo la puesta en escena de las voces de la conciencia mediante diversos mecanismos, entre ellos principalmente la yuxtaposición.

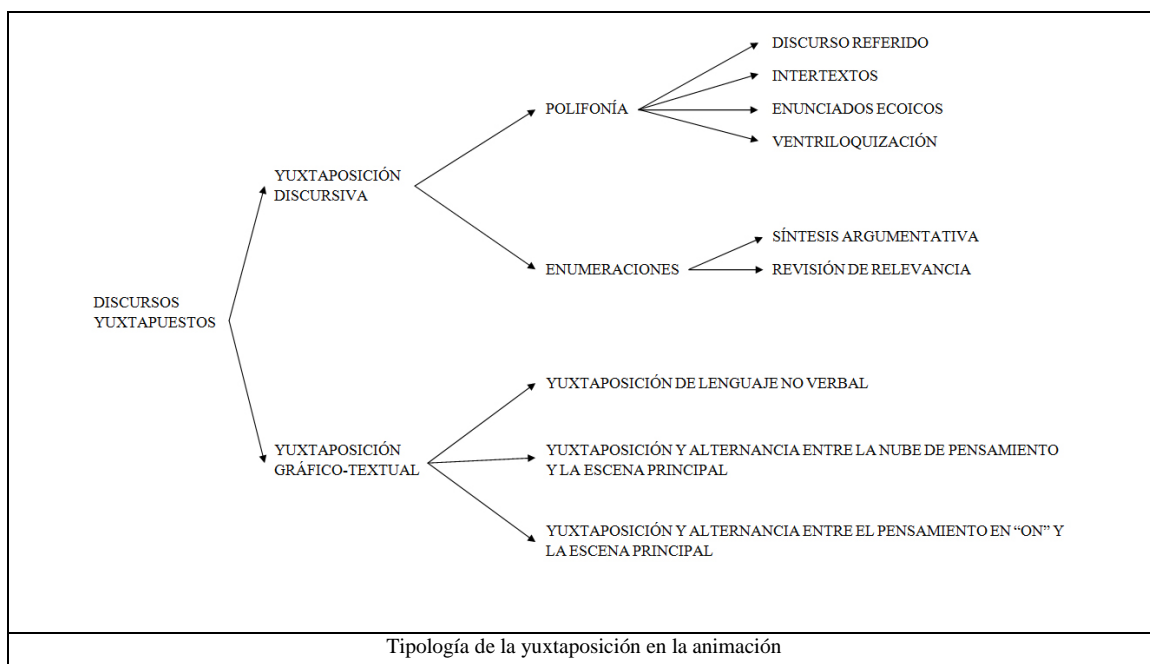
La yuxtaposición por sí misma es un recurso ostensivo que marca y relaciona el perímetro de los elementos, exigiendo una explicación que justifique la contigüidad de las ideas. Bajo la yuxtaposición subyace el criterio o los criterios implícitos que relacionan y presentan juntas a las ideas, el detonante que activa el origen semántico de la relación. La diferencia más notable entre la información visual y la información lingüística es la linealidad de la última. En la animación se cuenta con dos fuentes de información distintas que se complementan y se limitan, el discurso y la imagen. Cuando percibimos visualmente una imagen estática no existe un orden preestablecido más allá de los criterios educacionales de cada persona que haya recibido en su vida y

---

<sup>69</sup> Cfr. Portillo (2010).

las limitaciones físicas de la óptica humana. Cuando hablamos o escribimos vamos desgranando palabra a palabra, idea tras idea, el contenido que queremos transmitir. Se trata de una secuencia de carácter vectorial, con un principio y un final determinado por la misma construcción del lenguaje. La indeterminación de la información extraída de dicha relación tiene un carácter abierto no unívoco, lo que permite una multiplicidad de interpretaciones y la lectura de dicho mensaje a diferentes niveles.

Distinguimos a partir del análisis del *corpus* dos tipos de construcciones yuxtapuestas: yuxtaposición discursiva y yuxtaposición gráfico-textual. Los mensajes formados mediante yuxtaposición discursiva son aquellos que compilan sin hacer uso de nexos, discursos procedentes de diversas fuentes (de distintos locutores, de distintos enunciadores o de ambos). El discurso referido es quizás el ejemplo más significativo de polifonía construida a partir de yuxtaposición. Dentro de este grupo, de la yuxtaposición discursiva, podríamos incluir según el caso analizado los intertextos, los enunciados ecoicos e incluso la ventriloquización (cuando se asumen y yuxtaponen distintas posturas distintas al locutor). El segundo tipo de mensajes formados por yuxtaposición sería la yuxtaposición gráfico-textual. Este grupo pertenece específicamente al campo de animación que estudiamos e incluye la yuxtaposición del lenguaje no verbal, la yuxtaposición y alternancia de las nubes de pensamiento (*thought clouds*) y la escena principal, así como la yuxtaposición y alternancia del pensamiento en “on” (*brain-talk*) y la escena principal.



En el anterior capítulo ya reparamos en los tipos de polifonía (enunciados ecoicos, intertextos, discursos referidos y ventriloquización), por lo que comenzaremos con las *enumeraciones*. Entre las acepciones que presenta el diccionario de la Real Academia Española<sup>70</sup> sobre el término enumeración en relación a la exposición estudiaremos dos en particular:

- *Ret.* Figura que consiste en enumerar o referir rápida y animadamente varias ideas o distintas partes de un concepto o pensamiento general.
- *Ret.* Parte del epílogo de algunos discursos en que se repiten juntas, con brevedad, las razones antes expuestas separada y extensamente.

La primera acepción consiste en hacer una lista de ideas de manera contigua y aparentemente inconexas. La no gratuidad del lenguaje nos dice que cuando alguien expone en un determinado orden una serie de ideas tiene como objetivo ofrecer al receptor la clave interpretativa de la situación para que este infiera su significante. A menudo el personaje animado expresa sucesivamente una retahíla de pensamientos que constituyen una ostensión, mostrando indirectamente el contenido de su mensaje que por cualquier razón no prefiere comunicar abiertamente. Esta enumeración habitualmente en la animación está dirigida hacia la argumentación, un modelo argumentativo conciso que arguye razones o situaciones recordadas que sirven de fundamento a su discurso. En el siguiente ejemplo el protagonista responde a la pregunta de su esposa (*¡¿De qué aficiones raras hablas?!*) con una enumeración (*Preparación al parto / clases de pintura / esas cosas (Is↓)*) para argumentar y ejemplificar las aficiones raras de las que habla. En nuestro *corpus* la comunicación absurda siempre está presente y en este ejemplo la enumeración del protagonista a modo de síntesis argumentativa pretende comparar y considerar al mismo nivel las prácticas de tiempo libre como las clases de pintura y las sesiones de interés vital como la preparación al parto, convirtiendo estas últimas en aficiones poco habituales.

---

<sup>70</sup> Cfr. enumeración. <http://lema.rae.es/drae/?val=enumeraci%C3%B3n> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de lengua española [en línea]. < <http://www.rae.es> >.



Homer: Oye / ¿a qué hora empieza eso de la obra?

Marge: ¿Por qué? ¿Es que vas a ir?

Homer: ((Hombre / tendré que ir / digo yo))

Marge: Estoy seguro de que no te gustará / no se habla de bolos en toda la obra – No espera / sí se habla

Homer: ((Pero no diré gran cosa))

Marge: ¿Por qué no puedes apoyarme un poco siquiera?

Homer: Porque si me importa un bledo no puedo fingir que me interesa / aunque ya soy un experto en fingir interés por tus raras aficiones

Marge: ¡¿De qué aficiones raras hablas?!

Homer: *Preparación al parto / clases de pintura / esas cosas (Is↓)*

Marge: ¡¿Y por qué no lo dijiste en su momento?!

Homer: Tú sabes que no haría nada que hiriera tus sentimientos // Hasta mañana (y se duerme rápidamente)

[T4C2-2]

La segunda acepción aparece en los dibujos animados como método memorístico para el propio personaje. Un resumen que pone al personaje o a su interlocutor en posición de poder abordar o reanudar una conversación, teniendo en cuenta todos los datos relevantes de esta. En el próximo ejemplo el protagonista hace una revisión de los momentos que considera relevantes en la lista de errores cometidos (no haber sido un marido mejor, echar salsa en la bañera, encerar el coche con el vestido de novia), supuestamente causantes de la voluntad de suicidio de su esposa. Esta rememoración, que contextualizada resulta absurda, es la declaración que hace el protagonista a su esposa desde un coche de policía al ver que esta se acercaba a gran velocidad a un precipicio con una amiga fugitiva. El disparate se produce a partir de tres elementos de la intervención. En primer lugar, el protagonista expone sus errores como comportamientos accidentales propios de un adulto (cuando los espectadores descubren inmediatamente que son auténticas locuras impropias de una persona equilibrada). En segundo lugar, utiliza esa argumentación para evitar un posible suicidio (que no es tal realmente) y dando a entender a su esposa y a los espectadores que reconoce el grado de irritabilidad que supone vivir con él. Por último, la respuesta sin sentido de su esposa a la amiga fugitiva que va conduciendo el coche (“*Tenías razón / soy afortunada de*

*tenerlo*”). En este enunciado el guionista juega con la ambigüedad generada por el contexto y la enumeración del protagonista al no dejar claro si se siente afortunada por la declaración de su esposo o por el comportamiento de él.

<p>Jefe Wiggum: ¡Oh no! Por ahí van derechas al precipicio</p> <p>Homer: ¡Oh Dios mío / se van a lanzar para darnos una lección a los hombres! Y todo por mi culpa // (coge el megáfono del coche policial) ¡Marge / Marge!</p> <p>Marge: ¿Homer?</p> <p>Homer: Marge / perdóname por no haber sido un marido mejor / perdóname por aquella vez que eché salsa en la bañera y por utilizar tu vestido de novia para encerar el coche // Perdóname de – perdóname de todo lo que he hecho desde que nos casamos</p> <p>Marge: (a Ruth) <i>Tenías razón / soy afortunada de tenerlo</i></p> <p>Homer: Pero por favor / ¡no os arrojéis al precipicio!</p> <p style="text-align: right;">[T5C6-1]</p>
--

Los discursos formados por la *yuxtaposición*<sup>71</sup> de lenguaje no verbal integran en la conversación gestos, expresión corporal o facial relevantes en la constitución del sentido conversacional. La rápida transición o incluso la simultánea aparición de lenguaje verbal y no verbal (en el mismo locutor o en diferentes) generan situaciones ostensivas que conducen al espectador a desvelar los contenidos implícitos subyacentes en ella. En el siguiente ejemplo el protagonista en un monólogo con intenciones persuasivas pregunta de forma retórica a su esposa si sigue enfadada. Le responde “*No me contestes / soy tu querido esposo / te leo como un libro abierto*”, actuando ante su esposa y ante los espectadores como si no hubiera visto la cara de indiferencia de Marge ni hubiese sido advertido por su hija.

<p>(Homer vuelve a casa tras haber estado durmiendo en el sucio apartamento de Barney después de haber sido echado de su casa por Marge debido a una foto difundida por Bart en la que salía bailando con una stripper en una despedida de soltero)</p> <p>Homer: ¿Hay alguien en casa?</p>
---

<sup>71</sup> En este caso nos permitimos la licencia de usar el término “yuxtaposición” en sentido laxo para referirnos a la coexistencia o combinación de los tipos de lenguaje.

Lisa: ¡Hola papá!

Bart: ¡Bienvenido a casa papá!

Homer: ¿Cómo está vuestra madre? §

Lisa: § Todavía mosqueada §

Bart: § Sí / buena suerte

Homer: Ooop / gracias chico /// Hola Marge / soy yo / Homer // ¿Aún sigues enfadada? / Sí / sigues enfadada // *No me contestes / soy tu querido esposo / te leo como un libro abierto (Marge se muestra indiferente, con el rostro impasible)* // Voy a tomar un poco de leche / ¡mira / no he puesto los morros en el cartón! // Oh Marge / tienes que perdonarme // Perdóname / lo siento de veras

Marge: Homer / ni siquiera sabes la razón de por qué lo sientes

Homer: Sí que la sé // porque estoy hambriento / mi ropa apesta y estoy cansado

[T1C10-2]

La yuxtaposición gráfica de lenguaje no verbal se basa en la reproducción sucesiva de fotogramas procedentes de los recuerdos, una serie de imágenes relevantes (gestos, miradas, orientaciones mediante la expresión corporal, etc) que propician la inferencia en el espectador y por supuesto en el mismo personaje. La yuxtaposición gráfica o alternancia entre la nube de pensamiento y la escena principal es una solución polivalente y práctica a la hora de establecer relaciones implícitas. Sabiendo el guionista y los dibujantes que si suceden los acontecimientos simultáneamente el riesgo de fracaso comunicativo es bastante alto, optan por duplicar la escena comunicativa y alternar las intervenciones. De este modo los vínculos entre las circunstancias del personaje y los pensamientos de este funcionan como detonantes pragmáticos (*pragmatic triggers*). “La yuxtaposición se emplea cuando la conexión ideológica puede inferirse del contexto” (Zeiter, 1967) y en la animación es un recurso más que útil para disponer diversos planos discursivos.

La polivalencia de la yuxtaposición hace que el sencillo acontecimiento de poner dos mensajes juntos tenga como resultado un proceso ostensivo (ofrecimiento de información implícita). La adyacencia de dos oraciones obliga al oyente, que quiera hacerse con el contenido real del mensaje, a esforzarse por discriminar las fuentes (enunciadores) y aprehender su significado. A veces, enfocando la explicación hacia la

polifonía, son voces de diferentes enunciadores las que se dan cita de forma yuxtapuesta en el discurso. La yuxtaposición más allá de la unión aséptica entre enunciados o palabras, genera un proceso inferencial que tiene como necesidad hallar el vínculo que dé razones de la contigüidad de dichos elementos. Esta relación paratáctica une elementos a partir de una leve pausa, tiempo en el que activa la necesidad de encontrar la razón por la que los enunciados que aparecen adyacentes han sido colocados de ese modo por el emisor del texto. La yuxtaposición establece una secuenciación entre los elementos que la componen, una focalización que puede ser dirigida mediante diversos modos, por acumulación, mediante contrastes, mediante enumeraciones, a partir de secuencias locales, secuencias temporales, etc.

En el siguiente ejemplo el protagonista, a modo de arenga, da un breve discurso a los trabajadores de la central y a los ciudadanos de Springfield que habían apoyado sus iniciativas de señales de seguridad en la ciudad preparándolos para su despedida. Su discurso consiste en una enumeración que ensalza hiperbólicamente la supuesta dependencia que sus conciudadanos tenían hacia él. Se trata de una serie de enunciados yuxtapuestos utilizados como justificación del cese de sus protestas y la aceptación del nuevo cargo de inspector de seguridad de la central nuclear, que se le ha ofrecido su jefe para tenerlo controlado. La situación es absurda debido a la deformación extrema de lo acontecido (*“Habéis llegado a depender de mí como si yo fuera vuestro perro guardián // Para que no os arañéis / ni tropecéis / ni nadie os haga saltar por los aires”*), la versión surrealista de la relación que tiene con el pueblo (*“No podéis depender de mí durante toda la vida / haceos a la idea de que hay un pequeño Homer Simpson en cada uno de vosotros”*) y la extraña dotación de sentido que el propio protagonista da a su vida (*“Tendré que vivir sin vuestro respeto y admiración”*).

Homer: Voy a trabajar / pero antes / debo despedirme de unos amigos /// ¡Amigos!  
*Habéis llegado a depender de mí como si yo fuera vuestro perro guardián // Para que no os arañéis / ni tropecéis / ni nadie os haga saltar por los aires // No podéis depender de mí durante toda la vida / haceos a la idea de que hay un pequeño Homer Simpson en cada uno de vosotros // Tendré que vivir sin vuestro respeto y admiración (llorando) // La única razón por la que os digo todo esto es porque os tengo que dejar // Pero eso sí ↑ / ¡acaban de nombrarme inspector de seguridad de esta misma central! ¡Y*

ME HAN AUMENTADO EL SUELDOOOOOOOO!

[T1C3-5]

Dando un paso más, comenzamos a analizar los enunciados polifónicos contruidos mediante yuxtaposición gráfico-textual, deteniéndonos en comprender la naturaleza y el origen del formato que estudiamos. La animación es un formato audiovisual basado en la puesta en movimiento del tradicional cómic. Un cómic es una serie o secuencia de viñetas con desarrollo narrativo. Cada viñeta es un recuadro con dibujos y textos en el que se compone una parte de la historieta. La relación de una viñeta con otra es de contigüidad, existe un hilo conductor mediado por las imágenes y los diálogos de los personajes además de textos complementarios (una especie de *apartes* o *acotaciones* similares a las de la obra teatral). La yuxtaposición de elementos agiliza la comunicación entre el guionista-dibujante y su público además de convertirse en un puente semántico que permite aumentar la información transmitida y disminuir el número de caracteres.

Los procesos rudimentarios de desfragmentación del movimiento para crear la animación cinematográfica guardan un interesante vínculo con los mecanismos discursivos que nos ocupan. Los conocidos *frames* o fotogramas son las unidades en las que se descomponen las tradicionales cintas filmográficas, tomas estáticas que reproducidas a una determinada velocidad simulan movimiento (efecto cinético). Esta emulación del movimiento se desprende de la relación entre las imágenes. Las relaciones inferenciales que se dan en la animación mediante la yuxtaposición siguen el mismo patrón de contigüidad pero referido a ideas. El orden de aparición de las ideas no es casual, ni la velocidad ni la propia elección de estas (atendiendo al principio de relevancia de Sperber y Wilson). El salto del cómic a la animación necesitó un trasvase de formato como la eliminación de los bocadillos (bubbles) y la dotación de voz a los personajes. Un hecho insuperable para cualquier tipo de relato es la opacidad de la mente de sus personajes. En el género narrativo, el narrador omnisciente puede informarnos de los pensamientos de los personajes, produciéndose un intervalo de pausa en la historia central. En la animación, gracias a la yuxtaposición de escenas, han aparecido dos fenómenos comunicativos capaces de salvar algunas limitaciones del discurso escrito tradicional como la imposibilidad de acceder directamente al ideario de

los personajes, escuchar sus cavilaciones y ser testigos de las conversaciones internas entre las posturas entre las que duda el personaje.

### **3.2.4 – Polifonía gráfico-textual: *brain-talk* y *thought clouds*.**

Estos nuevos formatos polifónicos son una herramienta al servicio del animador que les permite reproducir recuerdos o fantasías del personaje mediante escenas vivas. La polifonía discursiva consiste esencialmente en la conjugación de varios enunciadores y un locutor. El locutor, persona que emite el acto locutivo, se hace eco de las voces de enunciadores (responsables del contenido de lo dicho). El locutor en calidad de complemento de modalidad puede reformular citando (exento de responsabilidad) o asumiendo la carga semántica del mensaje que transmite. Los dos pilares que vertebran nuestro trabajo son las relaciones inferenciales y el absurdo. Esta vez analizaremos las relaciones inferenciales resultantes de la polifonía mediante el estudio de dos fenómenos comunicativos gráficos: el pensamiento en “on” (*brain-talk*) y las nubes de pensamiento (*thought clouds*). A pesar de estar ambos apoyados en el contenido mental del emisor se trata de dos recursos diferentes que cumplen distintos cometidos en la recreación conversacional. Anteriormente hemos hablado de la ficción polifónica, un simulacro realizado a través del juego de voces. Fuentes (2004) describía el desdoblamiento como el proceso por el cual el hablante actúa como locutor y como dos enunciadores distintos a un mismo tiempo. Partiremos de esta interesante idea para describir el funcionamiento y los resultados de estos procedimientos comunicativos.

► En primer lugar nos ocuparemos del fenómeno del pensamiento en “on”. Ingenioso a la par que efectivo, poder escuchar el pensamiento de un personaje y que él mismo pueda interactuar con su contenido mental en voz alta es un recurso de desdoblamiento que no toma prestadas voces ajenas. El propio personaje actúa de narrador omnisciente estableciendo conversaciones entre su pensamiento y él, dos enunciadores con voluntad propia que se comunican. La novedad de este fenómeno no reside en oír los pensamientos del protagonista, la poesía lírica cumpliendo con su cometido expresivo y connotativo lo lleva haciendo siglos. La interacción y el desdoblamiento diferenciado son la novedad, el simulacro de crear conversaciones entre dos enunciadores que nacen de la misma persona (doble personalidad). El pensamiento

del personaje solo puede conversar con el propio personaje, no puede comunicarse con otro interlocutor al carecer de voz propia. La diferenciación del contenido mental y de las ideas nacidas de la voz sugieren una interesante reflexión. ¿De dónde nacen las ideas del personaje que no coinciden con las de su pensamiento? Este juego de ficción no solo desdobra la personalidad del personaje sino que crea un interlocutor inmediato. En los dos primeros ejemplos que vamos a ver el pensamiento en “on” cumple la función reflexiva habitual, pensamiento en “off” no verbalizado como herramienta de análisis situacional. Este recurso recuerda al estilo del flujo de pensamiento utilizado por Martín-Santos en su obra “Tiempo de silencio”, un modo de obligar al lector a dar un sentido integral a los pensamientos y divagaciones del protagonista contextualizándolos adecuadamente.

Sr. Burns: Ammmm / Homer Simpson // Por fin le conozco ↓

Homer: Muy bien / ¿y usted?

Sr. Burns: Simpson / quiero que se incorpore a nuestra gran familia energética

Homer: Creo que pierdo el tiempo ↓

Sr. Burns: ¡Escúcheme Simpson! No quiero que vuelva como técnico supervisor oooo como supervisor técnico o como puñetas se diga eso / quiero que usted se haga cargo de la seguridad de la central

Homer: ¿De la seguridad (1s↓)? Pero / señooooorr // Si yo he causado más accidentes en esta central que ningún otro empleado y alguno de ellos tan gordo que no convenía que se supiera ↓

Sr. Burns: La generosa oferta que le hago tiene validez durante / treinta segundos

Pensamiento de Homer: *¿Yo a cargo de la seguridad de este lugar? Nooo / este sitio desaparecería del mapa // Nooo / me concentraré en mi labor de ahora // Mmmm / qué mesa de despacho tiene el tío / no puedo dejar que Marge mantenga la familia (1s↓) lleva la camisa más limpia que he visto en mi vida (1s↓)*

Sr. Burns: ¡Simpson! Se acabó el tiempo

Homer: Dios / ¿Qué hago? Mmmm / mayormente / voy a aceptar

Sr. Burns: ¡Excelente! Su primera misión será salir ahora mismo a esa terraza y decirle a esa gente que esta central es segura

[T1C3-4]

El pensamiento en “on” (*brain-talk*) permite crear discursos polifónicos insertos en la ficción de la animación. El flujo de reflexiones que se aleja del tema de conversación que está manteniendo con su interlocutor permite reflejar las verdaderas preocupaciones del protagonista y el desorden de sus ideas. La comunicación absurda puede aparecer en estos casos a partir de la simple incoherencia entre el contenido del pensamiento y la verbalización final que lleva a cabo. Este mecanismo discursivo permite a los guionistas desdoblar al personaje que habla, convirtiéndolo en dos personas diferentes que pueden llegar incluso a la disputa. Además de ser novedoso el hecho de translucir el pensamiento y convertirlo en un mensaje que pueda ser escuchado por los espectadores, supone la oportunidad de crear un interlocutor interior omnisciente (que sabe todo lo que su otro yo sabe) que siempre pueda intervenir en escena. La comunidad hablante, al identificarse o distanciarse de las reflexiones en voz alta que descubre del pensamiento del protagonista, experimenta reacciones que van desde la vergüenza, el rechazo, hasta la identificación o la admiración.

Marge: Y esto para mi pichoncito en honor a este día tan especial (se lee “I love you” en el plato de huevos con bacon)

Pensamiento de Homer: *¿Día especial? ¡Uy! ¿Qué se me habrá olvidado? Vamos piensa / será el día de // no digas chorradas / ¡vamos / se impacienta! - ¡Juégatelo a una baza!*

Homer: ¡Feliz día de / San Valentín!

Marge: Cielito / gracias

Homer: ¡Yuuuuuuuuuuuu!

[T4C15-1]

Escuchar a viva voz las reflexiones pícaras de un engaño es algo que desmontaría cualquier ardid. Habitualmente explicitar una situación cómica suele destruir la comicidad de esta. Sin embargo, la presencia de un locutor-enunciador desinhibido que declara abiertamente las intenciones de la conversación apostilla el contenido ya inferido por el lector-espectador (y no por su interlocutor). El objetivo de este tipo de



discurso polifónico es la declaración del conjunto de ideas que no emergen al lenguaje por diversos motivos: no herir emocionalmente a la otra persona, fingir una postura neutra o indiferente, no decir ideas contraproducentes para las relaciones de interés, etc.

Marge: ¿Buenooo? §

Homer: § ¿Bueno / qué? §

Marge: § ¿Has leído el libro?

Homer: (4s) ¡Ohh / sí! §

Marge: § ¿Y te ha gustado?

Homer: (3s) Desde / luego

Marge: ¡Oh Homey / es maravilloso! / ¿Y los personajes no te han irritado un poco?

Homer: Nooo (1s↓) todos a su manera son realmente molones

Marge: ¿Entonces te parece bien que intente publicarlo?

Homer: Como siempre he dicho: publicar o morir

Marge: ¡Oh Homey! (Marge se abraza dulcemente a Homer)

Pensamiento de Homer: *Y ahora llega ese feliz periodo entre la mentira y el descubrimiento de la verdad (ríe)*

[T15C10 -2]

A lo largo de nuestra exposición hemos explicado la importancia de la ruptura de expectativas en el intercambio comunicativo. La polifonía puede hacer explícito de este modo una contradicción elegida, es decir, el desvelamiento de la mentira (en palabras o actos). La figura del pensamiento en “on” conjuga su actuación con la de la voz del personaje atendiendo a la conformidad o la disconformidad. Sin embargo llegamos a situaciones absurdas y cómicas al descubrir alianzas entre ambos, que aun siendo dos personalidades diferentes actúan conforme a un encubrimiento.

Marge: ¡Oh Homey / qué reloj! Siempre deseé un reloj como este

Homer: Bueno / tal vez alguien te regale uno estas navidades

Marge: (hace un gesto de complicidad y alegría)

Pensamiento de Homer: *Ahora se sorprenderá aun más cuando vea la funda para la*

*tabla de planchar*

[T7C11-1]

Este tipo de situaciones produce risa a los espectadores debido al carácter humorístico y absurdo de la situación. La reflexión del pensamiento del protagonista choca frontalmente con la opinión de la comunidad hablante y con los topoi que esta maneja, produciéndose una rotura de expectativas que conduce a una situación absurda. El humorismo absurdo resulta de la imaginación de la escena en la que el protagonista cree que su esposa va a alegrarse al descubrir que el regalo de navidad es una funda para la tabla de planchar en lugar de un lujoso reloj y tener lugar la situación opuesta (decepción completa).

El juego que establece el guionista al utilizar el verbo “sorprenderse” pivota ente las distintas acepciones que tiene: 1) Coger desprevenido. 2) Conmover, suspender o maravillarse con algo imprevisto, raro o incomprensible. 3) Descubrir lo que alguien ocultaba o disimulaba. La confusión entre maravillarse (sorprender gratamente) y coger desprevenido (que algo resulte sorprendente al ignorarlo) ofrece un marco absurdo ideal para que la anticipación de sus intenciones mediante *brain-talk* sea un éxito.

Otras veces el pensamiento en “on” sirve de soporte o ayuda en situaciones en las que el protagonista no termina de ser autosuficiente. El pensamiento aconseja al personaje y justamente en la interacción entre ambos se produce la comunicación absurda. Con frecuencia el personaje oye pero no escucha (no atiende ni sigue los consejos) al pensamiento. Situaciones absurdas en las que el pensamiento aporta sentido común y el personaje hace caso omiso en pos de satisfacer sus impulsos. La desconexión entre el pensamiento y la voz es algo imposible pero puede que el matiz absurdo no esté ahí sino en el desaprovechamiento de los consejos válidos que surgen del razonamiento.

Sr. Burns: ¿Puedo ayudarle? (aparece entre sombras con un estilete abrecartas alzado)

// Oohhh / no tenga miedo de esto / es solo un abrecartas // ¡Quién es usted!

Pensamiento de Homer: *No se lo digas / dale un nombre falso*

Homer: Homer Simpson

Pensamiento de Homer: *Ooops* ↑

[T2C22-3]

Mediante la polifonía gráfico-textual los autores de la serie muestran a los espectadores la idiotez del protagonista mostrando la desconexión entre el pensamiento y la voz principal. El personaje muchas veces hace caso omiso a las reflexiones inteligentes que le proporciona su mente, optando por decisiones nada acertadas y sin sentido. Otras veces, como observamos en el siguiente ejemplo, la elementalidad del comportamiento del protagonista le impide alcanzar un recuerdo al no prestar atención a su alrededor ni a su propio pensamiento. La doble exclamación procedente de su mente (¡Recoge a Bart!) no es escuchada con atención y forma a partir de ella una nueva palabra carente de significado y sentido para la voz principal (Recobart).

Homer: Tengo la sensación de que se me olvida algo

TV: ¡Bart! ¡Bart! ¡Bart! We´ll never forget you Bart

Ayudante de Santa Clauss: (ladrando) ¡Bart! ¡Bart! ¡Bart! ¡Bart!

Maggie: (eructando) ¡Bart!

Homer: Con tanto Bart no hay quien piense / ¿Qué es lo que tengo que hacer?

Pensamiento de Homer: ¡*Recoge a Bart!* ¡*Recoge a Bart!*

Homer: ¿Recobart? ¿Qué demonios es Recobart?

[T4C14-1]

En ocasiones, como vemos en el siguiente caso, se establece una oposición sistemática entre la voz principal y el pensamiento del protagonista basada en la creencia (contenido implícito que el espectador asiduo maneja) de que todo lo relacionado con el pensamiento es malo para él. La polifonía basada en *brain-talk* supone el desdoblamiento del personaje y la intervención diferenciada y por turnos. A diferencia de la citación, los enunciados ecoicos y la ventriloquización, el pensamiento en “on” consiste en la intervención de dos locutores-enunciadores diferentes, que no obstante, comparten las mismas coordenadas deícticas.

Marge: Homey / te he preparado mi mortal lasaña

Pensamiento de Homer: *Está envenenada / pase lo que pase no comas*

Homer: (ya está comiendo)

Pensamiento de Homer: *Vale / te la estás comiendo pero no te la termines*

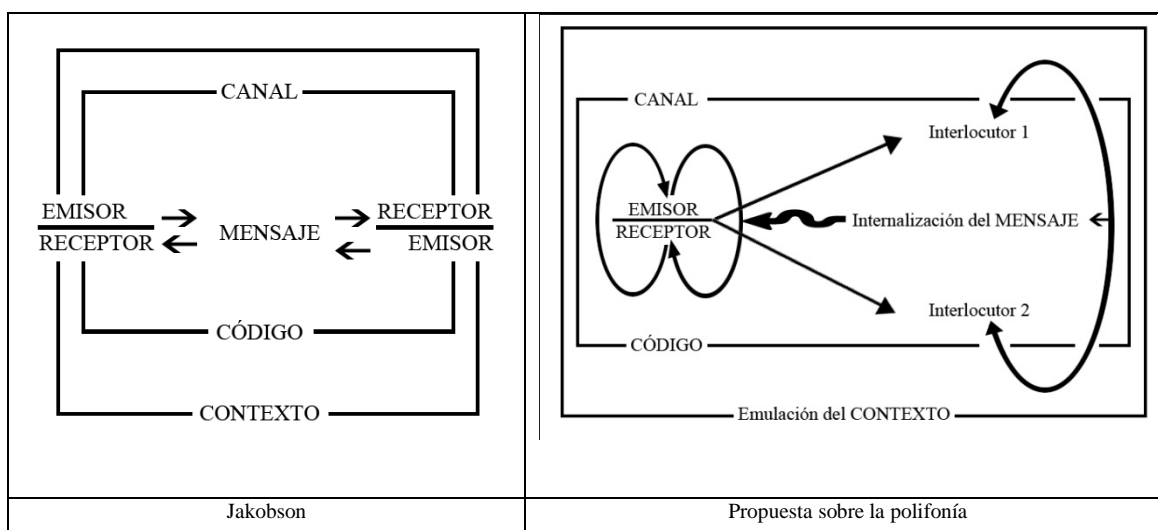
Homer: (se mete el último trozo)

Pensamiento de Homer: *Vale / te la has terminado pero no repitas*

Homer: Más por favor

[T19C5 -1]

Si aplicamos la teoría de los elementos de la comunicación de Jakobson a este intrincado diálogo interior entre posturas dispares, descubrimos un circuito de información retroalimentado y contrastado. Habitualmente cuando se comunican de algún modo dos personas podemos analizar un emisor diferente del receptor, mandando y recibiendo mensajes codificados a través de un canal en un contexto determinando y apuntando a uno o más referentes. Sin embargo, cuando hablamos de polifonía nos referimos al desdoblamiento del hablante, que se convierte en emisor y receptor a un tiempo en una discusión interesada en la resolución del dilema. El hablante se sumerge en una disyuntiva entre posturas desavenidas que comparte por igual en el mismo contexto; un argumento formado de dos proposiciones contrarias disyuntivamente, con tal artificio que, negada o concedida cualquiera de las dos, queda demostrado lo que se intenta probar.



Consciente de que la voz de su pensamiento no es oída por los demás, el protagonista conversa y discute con ella. De nuevo, las versiones de la situación son múltiples y el análisis de estas y su comprensión suponen la clave que dota de sentido a la conversación. Si reparamos en el último enunciado del protagonista (Cerebro vacío), nos damos cuenta de que a toda costa quiere ofrecer una versión diferente de lo ocurrido en su relación con el pensamiento y con los otros interlocutores.

Marge: Lisa necesita ir al museo de historia natural mañana y deberías tú llevarla
Homer: ¿Al museo? §
Marge: § Mmm / sí §
Homer: § ¿Mañana? // Eeee / ohh Marge me encantaría llevarla pero es que mañana tengo que (1s↓) §
Pensamiento de Homer: § <i>¿Dormir? / ¿Comerme un bocata gigante? / ¿Ver la tele? / ¿Dedicarle tiempo al chico?</i>
Homer: Dedicarle tiempo al chico / necesita atención ↑
Marge: Homer / he estado hablando con Lisa y me preocupa mucho tu relación con ella
Bart: A mí también / creo que se están distanciando
Homer: ¡Niño / tú calla!
Marge: Por favor
Homer: Marge / no comprendes que no puedo llevarla porque (1s↓) §
Pensamiento de Homer: § <i>Ya estás atrapado / si fueras más listo puede que se te ocurriera algo pero como eres un (1s↓) §</i>
Homer: §
Está bien / está bien / la llevaré – Cerebro vacío
[T2C19-2]

El protagonista intenta evitar por todos los medios acompañar a su hija al museo. Su pensamiento, como un fiel acompañante enterado del compromiso, le propone diferentes respuestas para salvar el escollo, “*¿Dormir? / ¿Comerme un bocata gigante? / ¿Ver la tele? / ¿Dedicarle tiempo al chico?*”. A pesar de comportarse como dos

personas diferentes, el mecanismo polifónico del *brain-talk* funciona bajo el mismo soporte (el cuerpo y sus capacidades, es decir, el cerebro). Esto quiere decir que las limitaciones del protagonista (como voz principal o voz 1) son las mismas que las del pensamiento (o voz 2). Debido a esto, cuando su hijo Bart afirma con malicia para obligarle a ir al museo, “*A mí también / creo que se están distanciando*” el pensamiento le reprocha al protagonista no ser más listo, “*si fueras más listo puede que se te ocurriera algo pero como eres un (Is↓)*” y este último acusa al cerebro por no haberle dado una respuesta convincente y definitiva.

► En segundo lugar analizaremos las conocidas *nubes de pensamiento* (*thought clouds*), herederas del tradicional bocadillo de cómic, que sirven de soporte para enmarcar visualmente las otras voces. La importancia de estas nubes en relación a la polifonía discursiva es que hacen posible el doble discurso (verbal polifónico y no verbal). La polifonía discursiva del dilema se nutre de la adopción de voces ajenas conjugadas, según el caso, en primera o segunda instancia con la perspectiva propia. Las nubes de pensamiento constituyen un medio intuitivo para expresar discursos en diferentes planos (temporales, espaciales e incluso cognitivos). El circuito de pensamiento y relaciones entre ideas del emisor se hace explícito y visible (literalmente) para el receptor, una especie de licencia a modo de narrador omnisciente. Las *thought clouds* tienen la virtud de combinar la yuxtaposición visual de planos, la polifonía discursiva y añadir un tercer plano de interacción. Quizás una de las ventajas de las nubes de pensamiento sea su potencia recreativa y rememorativa.

El personaje implementa la representación polifónica a través de dos fuentes<sup>72</sup>:

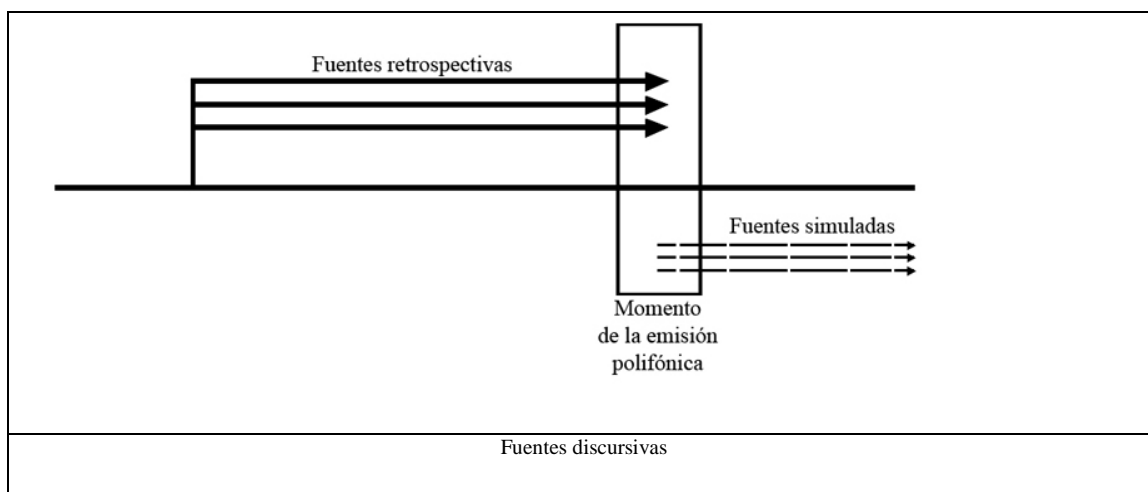
- Memoria (fuente retrospectiva, discursos recordados).
- Simulación (discursos imaginados a partir de experiencias similares).

En el primer caso, cuando las voces de la mente del personaje son recordadas, no podemos hablar de emulación sino más bien de recreación y puesta en escena de las posturas *ad pedem litterae*. La ficción polifónica se produce en el momento del diálogo entre las voces recordadas. El segundo caso es la generación polifónica simulada al

---

<sup>72</sup> A partir de ahora distinguiremos entre “fuentes retrospectivas” (procedentes del recuerdo, manipuladas o no) y “fuentes simuladas” (procedentes de la imaginación, verosímiles o inverosímiles).

completo, posturas y diálogos imaginados. Independientemente del origen de las voces, el personaje hace de narrador para él mismo o se enfunda en la piel de otros mediante la reproducción de estas voces. Las fuentes retrospectivas tienen una naturaleza más sólida que las simuladas al tratarse de recuerdos (en nuestro caso, manipulados de manera absurda como fundamentos de la postura defendida).



Las situaciones absurdas producidas mediante las nubes de pensamiento alteran o descontextualizan los recuerdos (fuentes retrospectivas) en relación al contexto conversacional de la escena vivida. Ventanas abiertas al recuerdo o a la ficción, ambas al servicio del absurdo debidamente compuestas. En el siguiente ejemplo el protagonista se autointerrompe antes de dar un consejo a su hijo en su primer día de colegio. Visualiza en una nube de pensamiento el momento en el que su padre le dijo que si un desconocido le ofrecía llevarle con él que aceptara, por ser más tonto que una mula. La situación se vuelve absurda al contrastar la intención del protagonista y la expectativa de los espectadores con el recuerdo de su infancia y lo que sucedió de hecho (comportamiento contrario al que tendría cualquier padre). En este caso el *topos* que maneja la comunidad hablante (los espectadores) no solo no se cumple sino que se ve contradicho por el comportamiento del padre del protagonista.

Homer: Bueeno hijo / en tu primer día de colegio quiero darte el mismo consejo que me dio mi padre en tal ocasión

[Nube de pensamiento] *Abraham Simpson: Homer / como eres más tonto que una mula*

*pero más feo / si un desconocido te ofrece llevarte con él // te vas con él ↑*

Homer: Maldita infancia traumática

[T9C3 – 1]

La voluntad como paladín del deseo transforma la recreación de una idea recibida (“un coche que funciona con alcohol”) en un marco argumentativo que palia una necesidad. En el siguiente ejemplo de la 4ª temporada encontramos los dos mecanismos polifónicos (pensamiento en “on” y nube de pensamiento) creando no solo un mensaje con varios locutores sino un multiescenario que interactúa entre sí. El persona se duplica (voz principal y voz del pensamiento) e imagina sobre la marcha una situación ficticia en la que su automóvil se repostara con alcohol y pudiera compartir el combustible con él. Estas situaciones surrealistas conducen al espectador rápidamente desde el plano real, pasando por la reflexión, hasta un universo imaginario donde se materializa un deseo. El absurdo en este caso se nutre de la torsión de la realidad que da forma al plano imaginario.

Pensamiento de Homer: No pienses en la cerveza

Homer: (lee) Alcohol reposta coche // Mmmm / un coche que funciona con alcohol

[Nube de pensamiento] *Una para ti / otra para mí / una para ti / otra para mí* (se imagina que reposta el coche y alterna la manguera de la gasolinera entre el depósito y su boca)

Homer: Ahhhhghggg

[T4C16-4]

Las nubes de pensamiento pueden incluso desafiar los axiomas lógicos más indubitables, incurriendo en la bilocalización. Hallarse en dos lugares distintos a la vez es ir más allá del desdoblamiento discursivo, significa imaginar un universo en el que la misma persona (con todos sus atributos) estuviera en dos sitios diferentes. El supuesto que plantea el siguiente ejemplo imagina tenerse a sí mismo de vecino. Hasta ahora las *thought clouds* habían traído a escena a otros personajes. Sin embargo, en esta ocasión



el protagonista se imagina y aparece por duplicado. De este modo, el protagonista queda como espectador de su propia fantasía visualizada en la nube de pensamiento. Un ejercicio de distancia crítica que pone de relieve la conciencia que el personaje tiene de sí mismo, un individuo que al imaginarse visto desde fuera de sí no se soportaría.

Homer: Marge / no quiero comprar esta casa / me tendría de vecino a mí mismo  
[Nube de pensamiento] (*aparece la casa de los Simpson con la música a toda voz*)  
Homer1: ¡BAJA ESA MÚSICA! Homer2: ¡VETE A LA PORRA! (*golpea a Homer1 con un bate*)

[T16C2 -1]

Las nubes de pensamiento, como veremos en el ejemplo siguiente, sirven de ventana al protagonista y le permiten ubicar cualquier tipo de discurso. El espectador frecuente de la serie de animación conoce los personajes y sabe que Ned Flanders, el vecino del protagonista, es un hombre de mediana edad, muy religioso, respetuoso, cumplidor de la ley y nada autoritario. Marge, la mujer del protagonista, tiene a Ned como un modelo conductual de referencia en todas sus facetas. Esto ocasiona en nuestro protagonista dos grupos de reacciones distintas: por una parte rechazo, envidia, odio y deseos de hacerle mal; por otra parte, lo concibe como una autoridad respetada por su mujer. En este ejemplo, el protagonista se enfrenta a un dilema moral al ver en un escaparate unas zapatillas deportivas que se salen de su presupuesto. Para justificar la compra de estas, trae a su memoria una frase que le dijo su vecino, “*Tiene uno que concederse algún caprichillo*”, pero la descontextualiza y la convierte en el primer paso de su argumentación inventada. Consciente de que no se debe gastar el dinero que tiene en las zapatillas del escaparate, “*Pero no puedo gastar*”, imagina que su vecino le ordena que las compre, justificando de este modo la adquisición y haciendo que recaiga sobre él la responsabilidad del gasto. El absurdo comunicativo nace de la toma de conciencia de la credibilidad que el protagonista le concede al invento de su mente como argumento de autoridad y del contraste con la reacción que tendrá su esposa. Las nubes de pensamiento, como iremos viendo en los ejemplos posteriores, posibilitan la creación

de universos paralelos que nacen de la imaginación del protagonista y que terminan sustituyendo la realidad de forma interesada.

(Homer con las revistas que Lisa le había encargado en la mano ve en un escaparate las zapatillas “Asesinas”. Previamente se las había visto a Flanders. Tira las revistas a suelo y se agarra al escaparate a mirarlas).

Homer: ¡Oh / Asesinas! // (lee) Ciento veinticinco dólares

[Nube de pensamiento] *Flanders: Tiene uno que concederse algún caprichillo / algún caprichillo / algún caprichillo (Is↓)*

Homer: Pero no puedo gastar §

[Nube de pensamiento] *Flanders: § Simpson / LE ORDENO QUE LAS COMPRE AHORA MISMO*

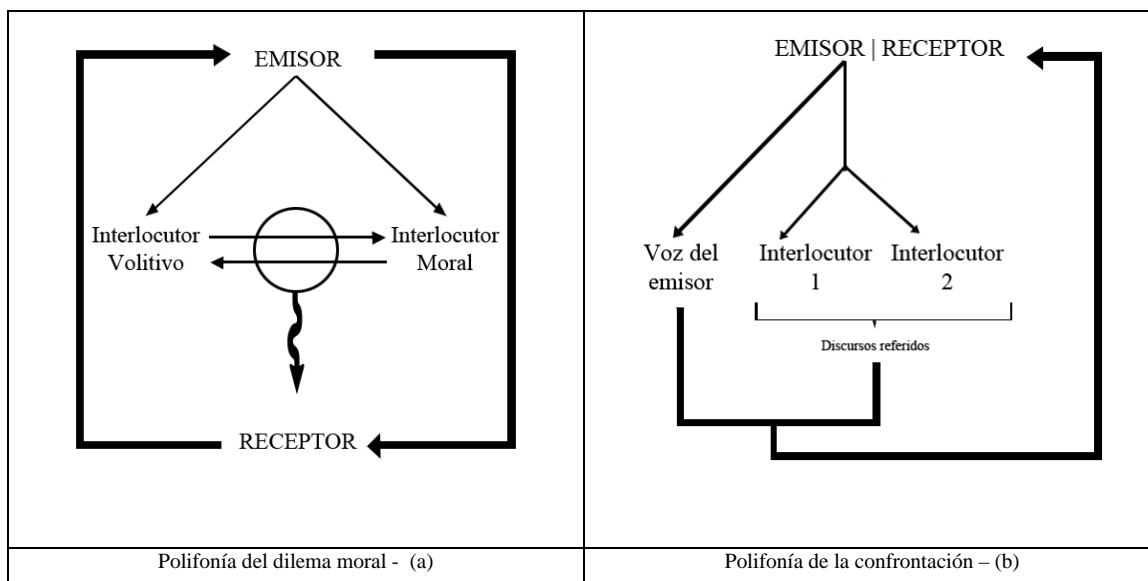
Homer: Bueno / si es una orden (ríe)

[T2C16-1]

Al analizar el *corpus* hemos descubierto que la ficción polifónica creada a partir de los recursos gráfico-textuales recrea habitualmente dos situaciones:

1. Arbitraje y elección entre el deseo y el deber.
2. Confrontación de la postura propia con otra u otras ajenas.

El primer caso hace mención al dilema moral propiamente dicho, se produce un desdoblamiento del personaje entre dos posturas que luchan por defender el deseo o el deber respectivamente. La segunda situación se produce con la confrontación de una postura ajena y la propia, teniendo que argumentar ambas posturas con el riesgo de potenciar la propia, mirando los beneficios. Las situaciones que vamos a analizar están basadas en actos de habla en los que el locutor genera o recuerda distintos enunciadores que dialogarán entre ellos. La asunción de responsabilidad será convenida por el personaje según la actitud subjetiva que adopte en cada caso. A continuación planteamos dos modelos frecuentes:



(a) - Veamos en primer lugar el dilema moral, el arbitraje y la elección entre el deseo y el deber. Es frecuente la representación gráfica del deseo-maldad mediante una figura maligna o diablo y la representación del deber-bondad mediante una figura angelical, ambos con el mismo rostro que el personaje original. En este primer caso el personaje pone frente a frente a dos interlocutores que arguyen razones a favor de la satisfacción del deseo (interlocutor volitivo) o a favor del cumplimiento del deber moral (interlocutor moral). La ficción polifónica se genera en la mente del personaje, que se ha desdoblado previamente en emisor y receptor. Emisor de los interlocutores referidos, receptor del diálogo de estos y de la resolución a la que finalmente se llega. Ambos interlocutores son parte del personaje por lo que en todo momento hablamos de una falsa heteroglosia, una situación en la que el personaje se convierte en narrador y oyente de la propia historia que cuentan sus personajes. El personaje simula manifestar enunciados ecoicos, cuando realmente no son estados mentales ajenos sino de él mismo.

Moe: El otro día fui al Badulake a comprar bolitas de algodón  
 Carl: ¿De las absorbentes?  
 Moe: Por supuesto ¿o tú qué te crees? Y al doblar la esquina para ir a la sección de perfumería ¿a que no sabéis a quién vi? // Nada menos que a Kent Brockman  
 Lenny: ¿Al de la noticias? ¡Al mister Canal 6! Qué potra / con lo que yo daría por conocerlo  
 Carl: Más famoso que ese no hay nadie

Homer: Brrrr / Kant Brockman / ¡qué bobada!

Moe: Seguro que tú has visto a alguien más famoso / no te digo

Homer: Ammm (1s↓) / pudiera ser

Lenny: ¿Ah sí? Dinos a quién

Homer: Ohhh / no puedo / prometí no decirlo ↓

Moe: ¡Sí / ya / claro / tú qué vas a ver!

[Nube de pensamiento] (*Alec Baldwin*): *No digas que estamos aquí*

[Nube de pensamiento] (*Kim Basinger*): *Debes guardar nuestro secreto Homer*

[Nube de pensamiento] (*Ronn Howard*): *Homer / no queda vodka*

[Nube de pensamiento] (*Hombre con sombrero y gafas*): *Díselo al pueblo Homer / tiene derecho a saber lo de esa casa de famosos*

Homer: ¿Quién eres tú?

[Nube de pensamiento] (*Hombre con sombrero y gafas*): *¿Qué importa? Solo he dicho lo que querías oír*

[T10C5 -1]

En este caso la nube de pensamiento genera un escenario en el que varios personajes (Alec Baldwin, Kim Basinger, Ronn Howard y un hombre con sombrero y gafas) intervienen en la conversación (de cara a los espectadores, no a los interlocutores del protagonista) y ocupan diversas posturas. Alec Baldwin y Kim Basinger actúan como resortes éticos de la conciencia, recordándole al protagonista que debe guardar el secreto de su ubicación para poder seguir llevando una vida al margen de los fans. Ronn Howard encarna un recuerdo real, reproduce en el recuerdo uno de los encargos para los que estaba contratado el protagonista en casa de esos famosos. La comunicación absurda aparece en el diálogo incoherente entre su “pensamiento en on” y lo imaginado. Es digno de mencionar que habitualmente la polifonía enunciativa creada mediante nubes de pensamiento recurren a un recuerdo real que hace de nexo entre lo sucedido y lo imaginado. Por último, el hombre con sombrero y gafas representa la voluntad del protagonista y la voz popular que apoya su postura y genera el absurdo. Las nubes de pensamiento son la apertura a un mundo paralelo, simultáneo y sincronizado procedente de la mente del protagonista.

En otros casos, como en el siguiente ejemplo, las nubes de pensamiento generan un escenario a modo de excursión con la intención de hacer tiempo y poder encontrar una respuesta acertada. En casos anteriores, cuando hemos explicado el fenómeno discursivo del pensamiento en “on”, veíamos que el pensamiento hacía las veces de consejero (no siempre efectivo) de la voz principal en situaciones embarazosas. La nube de pensamiento permite traer a escena (a la mente del protagonista) un elenco de personajes que incluso establezca un debate sobre la cuestión que se le plantea al protagonista. En el ejemplo siguiente una comisión de consejo compuesta por un presidente y dos ejecutivos se reúnen para debatir la actuación y la respuesta que debe tener el protagonista ante la pregunta de su esposa.

Marge: ¿Y qué opinan? (preguntando por su cabello canoso)

[Nube de pensamiento] (se lee: Comité de conservación del matrimonio)

*Presidente: Quiere una respuesta honesta / ¿qué hacemos?*

*Ejecutivo 1: No lo sé*

*Ejecutivo 2: Podría fingir un derrame*

*Ejecutivo 1: La última vez que lo fingió sufrió uno*

*Presidente: Se le agota el tiempo / necesita una respuesta y  
¡tiene que ser genial!*

Homer: Asiii que pooollo. ¡Upsss!

[Nube de pensamiento]

*Presidente: ¡Upsss!*

*Ejecutivo 1: ¡Upsss!*

*Ejecutivo 2: ¡Upsss!*

[T22C13 -1]

(b) - El segundo caso es la confrontación de la postura propia con otra ajena u otras ajenas. El personaje trae a la memoria o imagina las palabras de otros a colación con el tema que le ocupa. Esta vez es la propia postura del emisor la que se enfrenta a los discursos referidos por el mismo personaje. Es habitual en la externalización de las voces de la conciencia, la ridiculización o teatralización hiperbólica de los

interlocutores. Es llamativo a la vez que divertido observar cómo voz y pensamiento se confunden llegado un momento de la conversación entre ambos. Puestos a dar un último giro de tuerca podríamos presentar el siguiente ejemplo como la confusión entre polifonía por heteroglosia y enunciados ecoicos. El absurdo se alcanza desde la difuminación de los locutores independientes (voz y pensamiento) que terminan siendo un solo locutor que se hace eco de voces enunciativas producidas por dos puntos de vista.

Homer: Bueno / es hora de ir al tajo

Pensamiento de Homer: *No tienen ni idea de que pienso escaquearme para ir a la fábrica de cervezas Duff*

Homer: Fichar a las nueve y largarse a la cinco / ¡vaya un plan!

Pensamiento de Homer: *No sospechan nada // Bueno / me voy a la central*

Homer: Y luego a la fábrica de cerveza. ¡Up!

Pensamiento de Homer: *No sé si esto lo he dicho en voz alta*

Homer: Corre invéntate una mentira

Marge: Homer / ¿vas a ir a la fábrica de cervezas?

Homer: (grita y corre hacia la calle)

[T4C16-2]

### 3.3 – La argumentación absurda.

En el último capítulo de la investigación analizaremos la construcción de la argumentación absurda a través de tres mecanismos: los *topoi*, los marcadores argumentativos y las falacias. Además de describir, de compartir ideas, de expresar opiniones, de intercambiar información, de narrar historias y de dar instrucciones u órdenes, una parte importante de la comunicación es intentar convencer a los demás. La argumentación consiste en aducir o alegar argumentos a favor o en contra de una postura o idea con el objetivo que convencer al otro y que cambie de parecer. En nuestro trabajo nos centraremos en los modos en los que un locutor puede argumentar de modo absurdo, pero antes concretaremos la información que manejaremos sobre el

concepto de argumentación, sus categorías y las estructuras que utiliza este tipo de discurso.

### **3.3.1 – Argumentación, categorías y estructuras argumentativas.**

En primer lugar realizaremos una revisión del concepto de argumentación, sus categorías y sus estructuras con el objetivo de poder aplicar estos conocimientos al análisis de las argumentaciones absurdas extraídas del *corpus*. En cuanto a clasificaciones argumentativas se refiere, la más que clásica explicación de Toulmin (1958) sobre las categorías y formas de la argumentación es el punto de partida de numerosos estudios al respecto. Toulmin diferenció seis categorías que componen la argumentación:

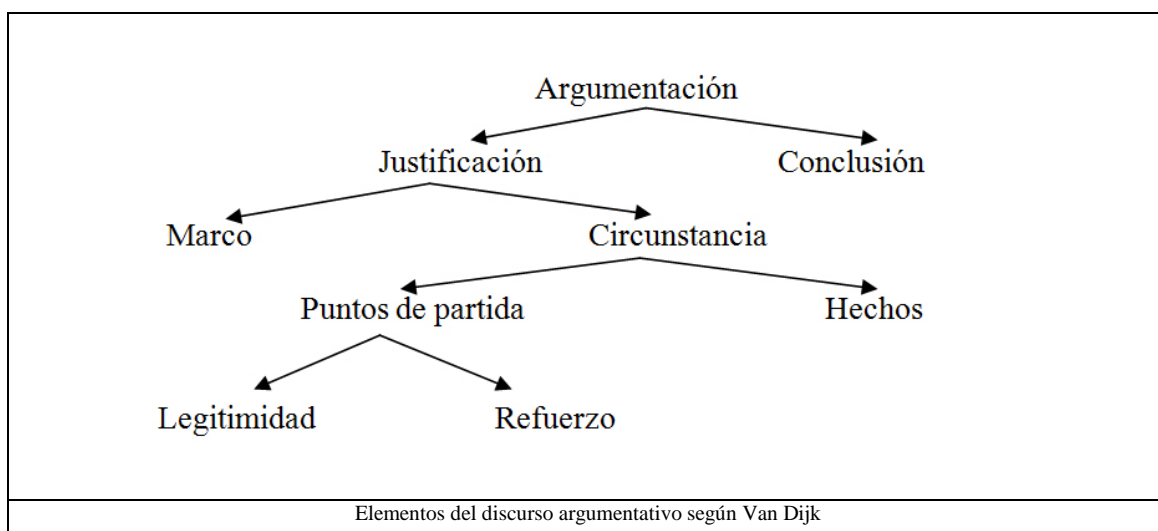
- (A) Argumentos: los datos, los hechos, las pruebas o argumentos que se tienen sobre un hecho determinado.
- (O) Opinión: la hipótesis avanzada o tesis, la pretensión inferida a partir de los datos.
- (RG) Regla General: las garantías a partir de las que si se tienen ciertos argumentos o datos se pueden sostener ciertas opiniones o tesis.
- (F) Fuente: fundamento de las garantías, datos ulteriores para sostener la tesis y que permiten garantizar las reglas generales o la verdad de los datos.
- (C) Calificador: elemento que caracteriza aunque relativizándolas, las tesis o argumentos aducidos (pertenecen al campo de la modalidad: “probablemente”, “quizás”, etc).
- (R) Reserva: Informaciones o datos que conducen a conclusiones o tesis hacia las que se está prevenido. Se trata de dudas y reservas sobre la validez u oportunidad de la tesis.

A partir del estudio de Toulmin a mediados del siglo XX se han elaborado distintas clasificaciones y esquemas sobre las estructuras argumentativas. Algunas de las más significativas son las de Van Dijk (1978), Moeschler (1985), Thomas (1985), Freeman (1991), Van Eemeren y Grootendorst (1992), Dolz (1995), Golder (1996), Lo Cascio

(1998), Plantin (1998) y Casalmiglia y Tusón (1999). A partir de estos estudios realizaremos una inmersión en los discursos argumentativos en la que revisaremos los siguientes elementos:

- Las relaciones entre los elementos intervinientes.
- La necesidad de los refuerzos y la legitimación de estos actos de habla.
- Su funcionamiento, sus criterios y las marcas que los vehiculan.
- La tipología de estructuras argumentativas.
- Los tipos de argumentación atendiendo a la defensa argumentativa.
- Los tipos de argumentación atendiendo a los razonamientos inductivos y deductivos.
- Organización de los discursos argumentativos en torno a la controversia (choque).
- Niveles argumentativos.

Van Dijk (1978: 160) propuso un esquema de la argumentación en el que distinguía la justificación de los datos defendidos o atacados de la conclusión a la que se pretendía llegar. Una justificación argumentativa apoyada en un marco y una serie de circunstancias basadas en hechos y puntos de partida. Explicaba que esos puntos de partida tienen que fundamentarse legítimamente y estar sustentados por refuerzos.



Moeschler (1985) al definir el acto argumentativo destacó tres notas características que perfilarían el objetivo de este tipo de discurso, el valor acordado de su uso y los



elementos o marcas que lo distinguirían, así como la incidencia y los resultados en la comunicación:

- Carácter intencional (un enunciado A sirve para apoyar un conclusión C).
- Valor convencional, vehiculado por tres tipos de marcas: las marcas axiológicas (propiedades léxicas), los operadores argumentativos y conectores argumentativos.
- Carácter institucional, que remite a la incidencia que tiene la argumentación en el receptor y en el emisor, en sus intenciones discursivas y en los efectos que provoca.

*“Un argumento define siempre una clase de contraargumentos, igual como una conclusión define una conclusión inversa. Un discurso argumentativo (...) se establece siempre en relación a un contra-discurso efectivo o virtual. La argumentación, en virtud de esto, es indisociable de la polémica. Defender una tesis o una conclusión se convierte siempre en defenderla contra otras tesis o conclusiones, del mismo modo que entrar en una polémica no solo implica un desacuerdo (en la forma o en el fondo) sino sobre todo la posesión de contraargumento”. [Moeschler (1985: 47)].*

Otros autores como Thomas (1985) comenzaron a distinguir esquemas y estructuras argumentativas. Thomas distinguía entre *argumentación convergente* (dos o más razones o premisas apoyan, independientemente un punto de vista o conclusión), *argumentación divergente* (una razón o premisa apoya dos o más puntos de vista o conclusiones), *argumentación en serie* (una razón o premisa apoya un punto de vista o conclusión que a su vez actúa como razón para apoyar otro punto de vista) y *argumentación enlazada* (dos o más razones o premisas dependen de cada una y apoyan, solo conjuntamente, al punto de vista o conclusión).

En los años noventa y siguiendo el análisis de las estructuras argumentativas, Freeman (1991) estudió en los procesos argumentativos dos tipos de estructuras: *estructuras de argumentos enlazados* (es el resultado de la respuesta del demandado, mediante unas relevantes premisas explicativas [*relevance*] a una cuestión de relevancia tal como: *Why is that reason relevant to the claim?*), y *estructuras de argumentos convergentes*

(resulta del argumentador dando más evidencia [*ground adequacy*] para la conclusión en respuesta a: *Can you give me another reason?*). Van Eemeren y Grootendorst (1992) diferenciaron tres tipos de argumentación atendiendo al tipo de defensa argumentativa: *argumentación coordinada* (una línea combinada de defensa), *argumentación múltiple* (unas líneas de defensa separadas), *argumentación subordinada* (una línea continuada de defensa).

Dolz (1995: 70) reconocía en su trabajo las marcas y recursos lingüísticos más característicos de la argumentación (unidades lingüísticas) como formas personales para asumir una opinión, fórmulas para introducir citas, organizadores textuales, modalidades del enunciado, restricciones y fórmulas concesivas. A partir de esta idea distinguió cinco elementos indispensables en las intervenciones argumentativas:

- El argumentador adopta una posición sobre el tema y toma la responsabilidad de defenderla o bien trata de construir su propia opinión.
- El objeto de una argumentación no es la verdad o la falsedad de una aserción sino el carácter más o menos verosímil o probable de la misma.
- El objetivo perseguido por el argumentador consiste en valorar esas opiniones.
- El destinatario de la argumentación sirve de elemento de regulación del discurso, en la medida en que no podemos modificar su actitud sin conocer su posición y analizar sus intereses.
- El lugar social condiciona el papel que juegan tanto el argumentador como el destinatario.

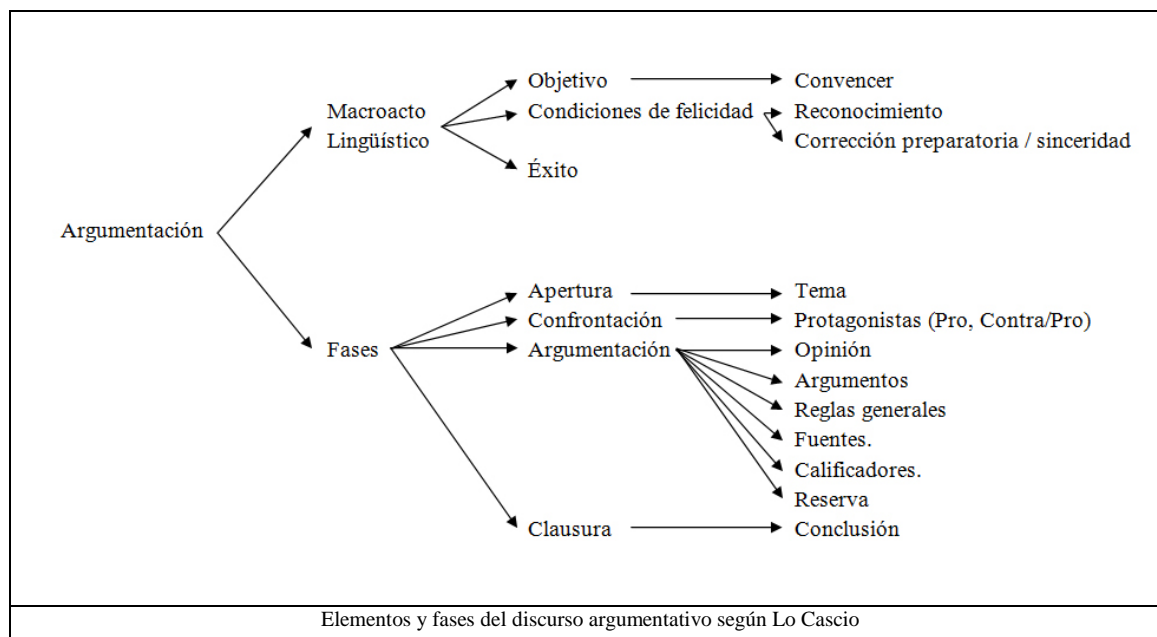
Los modelos complejos de argumentación se remontan a la retórica clásica, pero entre los estudios que presentamos, quizás el primer modelo estructural complejo de la argumentación aparece con Golder al diferenciar seis niveles argumentativos. Golder (1996) propone un modelo argumentativo basado en el criterio de complejidad estructural creciente en el que distingue diversos tipos de textos por su naturaleza (más o menos admisibles) que ellos comportan, por su número de argumentos y por la presencia o no de un contra-argumento. Lo Cascio (1991) en su obra “Gramática de la argumentación” explicaba que un texto es argumentativo solo si contiene explícitamente formulados una tesis y al menos un dato que la justifique, requisito ya advertido dos décadas antes por Ducrot (1972). Afirmaba que desde el punto de vista de la organización estructural y formal pueden distinguirse dos componentes en el cuadro argumentativo (Lo Cascio 1998: 43):

- El marco, que concierne a las situaciones pragmáticas en las que se desarrolla la argumentación.
- El núcleo fundamental, la estructura, la composición efectiva de la argumentación propiamente dicha, es decir, parte concerniente al modo en que la argumentación se articula la gramática interna y textual de la argumentación.

Diferenció siete categorías argumentativas:

- (T) Tema, para ser discutido.
- (P) Protagonista, sujeto argumentante que quiere convencer a un interlocutor de la validez de su tesis, y un antagonista, real o aparente, que debe ser convencido.
- (R) Razonamiento, para convencer de la validez de una opinión, principalmente subjetiva y formada por:
- (O) Opinión, más al menos un argumento.
- (A) Argumentos elegidos en función de los interlocutores y en consecuencia, marcados culturalmente y pertenecientes a áreas de significado específico.
- (F) Fases intermedias, en las que las opiniones cambian o se consolidan dependiendo de los argumentos aducidos por uno u otro a favor de la tesis propia.
- (C) Una (eventual) conclusión.

Distinguió cuatro fases en el discurso argumentativo (1998: 133):



E indicó siete tipos de argumentación (1998: 176-191):

- Argumentación formal.
- Argumentación no formal.
- Argumentación oculta.
- Argumentación cooperativa.
- Argumentación con argumentos imprevistos.
- Argumentación en cadena.
- Argumentación libre.

Plantin (1998) recogiendo antiguos planteamientos de la retórica clásica, distinguió tres tipos de argumentación atendiendo a la naturaleza del razonamiento utilizado en la aducción de argumentos:

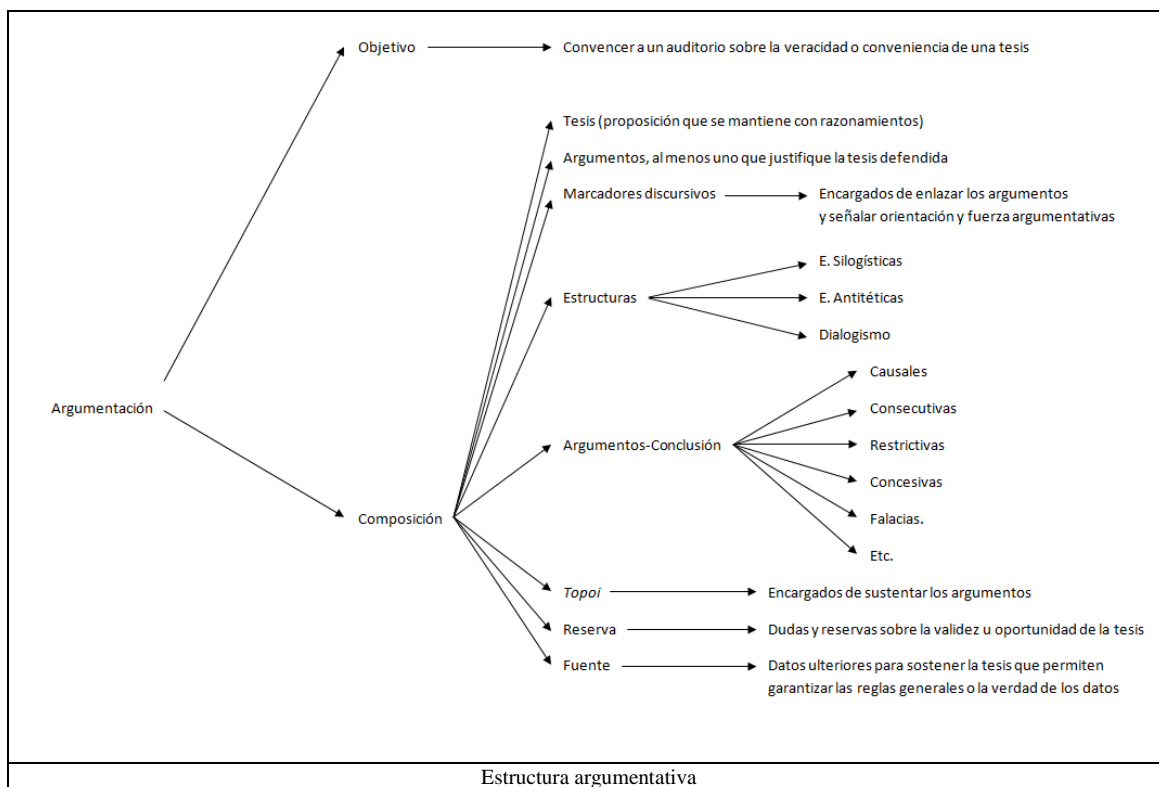
- Argumentación más bien inductiva, descansa sobre la puesta a punto de una tipología de las formas argumentativas deducidas empíricamente.
- Argumentación más bien deductiva, trata de construir un esquema general del discurso argumentativo; la propuesta más elaborada en este sentido es la de Toulmin.

- Argumentación más bien deductiva, igualmente define los tipos de argumentos a partir de un sistema de reglas.

Calsamiglia y Tusón (1999: 284) presentaban en su manual de análisis discursivo una caracterización de la argumentación que recogía aportaciones anteriormente expuestas en la que describían el carácter de este acto perlocutivo. Distinguían cuatro características fundamentales:

- Objeto: cualquier tema controvertido, dudoso, problemático, que admite diferentes maneras de tratarlo. Se puede formular como una pregunta.
- Locutor: ha de manifestar una toma de posición, una manera de ver e interpretar la realidad. Expone a través de expresiones moderadas y axiológicas la opinión.
- Carácter: marcadamente dialógico y polémico, se basa en la contraposición de dos o más posturas (verdades o creencias aceptadas o posiciones defendidas por un sector o por una persona).
- Objetivo: persuadir a un interlocutor o a un público de la aceptabilidad de una idea, convencer y provocar la adhesión a una forma de ver el tema que se debate.

En nuestra investigación entenderemos por argumentación aquel discurso que tiene como objetivo convencer a un auditorio sobre la veracidad o conveniencia de una tesis. El discurso argumentativo debe contener explícitamente una tesis y al menos un dato que la justifique, estar esencialmente formada por estructuras silogísticas, estructuras antitéticas y dialogismo, y remitir fundamentalmente a las relaciones lógico-semánticas a partir del uso de conectores y la relación entre palabras o cohesión léxica de tipo contrastivo. Un texto argumentativo debe basarse en la contraposición de dos o más posturas (verdades o creencias aceptadas o posiciones defendidas por un sector o por una persona) y exigir estructuras en las que pueda haber relaciones causales, consecutivas, restrictivas, concesivas, etc.



La rentabilidad del estudio de la argumentación para el absurdo está basada en el hallazgo de los mecanismos que ocasionan la incoherencia y la falta de sentido en la comunicación. A continuación analizaremos el papel que cumplen los *topoi*, los marcadores discursivos y las falacias en la construcción del absurdo. En nuestro análisis del *corpus* localizaremos los malos usos de las relaciones citadas, las disfunciones de estructuras silogísticas y antitéticas (especialmente en el capítulo dedicado a las falacias) y el falso cumplimiento del objetivo argumentativo (casos en los que realmente no se trata de convencer a un auditorio sobre la veracidad o la conveniencia de la tesis o ejemplos en los que se intenta de manera fallida).

### 3.3.2 – Uso de los *topoi* en la comunicación absurda.

#### 3.3.2.1 – El concepto de *topos* y sus antecedentes.

El concepto de *topos* aparecido en la obra de Ducrot (1987 y 1988) ha constituido uno de los desarrollos más significativos para el estudio científico de los aspectos semánticos de las lenguas. A pesar de que los sentidos sean entidades privadas (ligadas a la realización concreta de la lengua de cada uno de los hablantes), la manera en que las unidades de lengua constriñen la construcción de sentidos no ha de ser privada. Las constricciones que las unidades lingüísticas imponen a la construcción del sentido son

continuamente adquiridas por los niños y también por los adultos, aunque de manera menos espectacular y efectiva. Los conceptos de argumentación y de *topos* han ido cobrando forma y sentido en el marco de la Retórica contemporánea y por ende en disciplinas afines vinculadas al estudio o al uso de la lengua. La *Teoría de la Argumentación* en la lengua, que se concibe a partir de un tipo específico de fundamentación semántica, tiene inicialmente una base argumentativa y más adelante *tópica*. La búsqueda o identificación de lugares comunes o su asociación a comportamientos humanos es uno de los objetivos e incluso, desafíos en la historia del pensamiento y en particular, del conocimiento y de la interacción discursiva (un campo que se interesa por la expresión lógica o lingüística del pensamiento). Si vinculamos el *topos* al lugar común y lo contextualizamos en el marco de la argumentación diremos que según la primera posición aristotélica relativa a una concepción más retórica, el argumento se manifiesta siempre como la unidad del *logos*, el *ethos* y el *pathos*. Es decir, en el que se aúnan razón, hábito y emoción.

La teoría de los campos tópicos léxicos puede considerarse el resultado de una extensión al conjunto de la lengua de una teoría del *valor argumentativo intrínseco* en principio elaborado para tratar ciertos morfemas. Impuso una restricción específica a los *topoi*, su gradualidad. La intención de rescatar el concepto aristotélico de *topos* se apoya en el presupuesto de la banalidad de todo discurso e incluso su carácter esencialmente antipoético de la argumentación. Ducrot aborda el estudio de los *topoi* desde la óptica de la lingüística, partiendo de una definición interactiva de la argumentación y pretendiendo hacer entrar el estudio de la argumentación en un marco estrictamente estructuralista. El *topos* es el garante de los encadenamientos argumentativos observables en los discursos.

*“Nuestra hipótesis central es que algunas frases, por lo menos, de una lengua poseen una fuerza o un valor argumentativo (he dicho “algunas” por prudencia; en realidad me gustaría decir “todas”, hecho que aún no es posible porque hubiera tenido que haber construido un concepto de argumentación más amplio y haber introducido la noción de topos)”. [Ducrot (1995 – 1988: 85)].*

Los *topoi* se presentan como abstracciones sobre garantes argumentativos. Cuando un enunciado E se presenta como destinado a sugerir la conclusión C, lo hace en virtud de

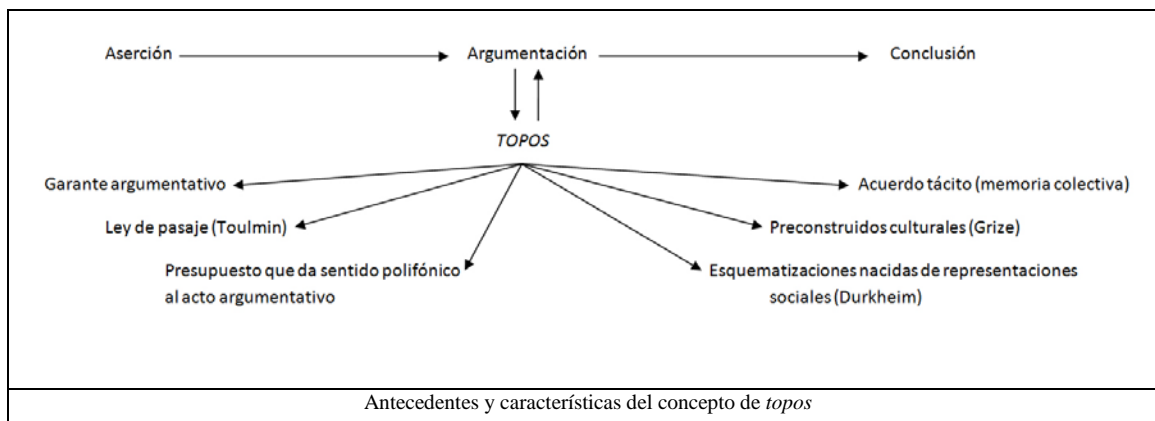
un garante, presentado como general y compartido por la totalidad de los interlocutores. Los garantes argumentativos son creencias características de una sociedad, o más específicamente de un grupo social y como tales su estudio no pertenece en principio a la lingüística. No obstante, la organización de estos garantes y de modo particular, la manera de categorizarlos para que los segmentos lingüísticos puedan constreñir su uso, sí pertenece al dominio del estudio de la semántica. La categoría de todos los garantes que relacionan los mismos campos en la misma dirección se llaman *topoi*. Los campos relacionados por un *topos* se llaman *campos tópicos*. Dadas las propiedades de los garantes, los *topoi*, que son categorías de formas de garantes, son reglas de inferencia graduales presentadas por los enunciados como generales y compartidas.

Los *topoi* por ser relaciones entre campos graduales, poseen varias propiedades interesantes entre las cuales nos interesamos por la manera en que las frases constriñen las orientaciones argumentativas de sus enunciados. Los *topoi* no son enunciados de una lengua sino herramientas descriptivas para dichos enunciados. Podemos distinguir entre los aspectos relacionados con la descripción de conectores y operadores y los aspectos relativos a la descripción del resto del léxico. Una vez descrito el sentido de los enunciados a través de los *topoi* es posible formular una descripción semántica de los conectores y operadores con efectos sobre la orientación argumentativa.

*“El topos relaciona, pues, discurso, lengua e instituciones lingüísticas y no lingüísticas. No sirve para descubrir los términos de la relación argumentativa (puesto que están dados explícitamente) sino a legitimar su puesta en correspondencia”.* [Fuentes (1995: 62)].

Los *topoi* operan como soportes en la argumentación de una manera más o menos implícita y están relacionados con las ideas, creencias o estereotipos culturales que los interlocutores comparten antes incluso de intercambiar opiniones. Son de carácter general (aplicables a muchas situaciones) y su funcionamiento es gradual porque ponen en relación dos predicados (P y Q) en una situación de concordia (*topos* concordante) o de discordia (*topos* discordante) que hacen intervenir en cada caso dos formas tópicas equivalentes, a saber: (+ P, + Q) (= “Cuanto más vale P, más vale Q) y (-P, -Q) (= “Cuanto menos vale P, más menos Q) para *topos* concordante; y (+P, - Q) y (-P, +Q) para el *topos* discordante.





Relacionados directamente con el concepto de *topos* de Ducrot encontramos tres antecedentes desde finales del siglo XIX. En primer lugar, el sociólogo francés Durkheim (1898) habló de las representaciones colectivas que la gente utilizaba para comunicarse. Estas representaciones funcionan como la esquematización de las representaciones y las finalidades comunicativas de una comunidad, son la configuración discursiva que contiene imágenes del hablante, de los oyentes y del tema del que se habla.

Toulmin (1958), por su parte, desarrollaba lo que denominó “concepto de garantía” o “ley de pasaje”. Su modelo de razonamiento revoluciona el silogismo clásico y conduce la afirmación de un dato (D) a una conclusión (C) por medio de una garantía o ley de pasaje (G) o (L) que pone en evidencia cómo esta toma su validez de los sucesivos fundamentos en los que se apoya (soportes). El modelo de Toulmin a través de modalizadores (M) y restricciones (R) que mitigan la fuerza de la conclusión es capaz de prever las contra-argumentaciones que pudieran surgir. El interés por la Ley de pasaje de Toulmin en nuestra investigación se apoya en las alternativas que surgen cuando la propia garantía no toma su validez de datos factuales como los que hemos visto. Entonces se basa en lo que Toulmin denominó “campos argumentativos” y “tópicos”, a los que recurren los interlocutores. Los campos argumentativos de Toulmin recogen el eco de los *juegos de lenguaje* de su maestro Wittgenstein. Estos campos argumentativos que constituyen marcos de referencia a partir de los cuales se puede evaluar si una aserción es una buena o mala razón para justificar la conclusión a la que se llega. Plantin (1990) afirma que Toulmin redescubría la noción de *topos* o de lugar

común sobre la cual la retórica antigua fundaba las teorías sobre la invención al introducir la noción de ley de pasaje en su teoría de la argumentación. Una diferencia significativa en los planteamientos de Toulmin y Plantin es que mientras que la ley de pasaje de Toulmin se basa en proposiciones indubitables que no tienen en cuenta la dimensión cultural, ideológica y la situación comunicativa, en los ejemplos de Plantin sí que se observa la transposición del modelo a un análisis que tiene en cuenta una situación enunciativa más amplia.

Y en tercer lugar rescatamos la Teoría de los preconstruidos culturales de Grize (1981). Estos preconstruidos culturales hacen referencia a la memoria colectiva, a las matrices culturales y al conjunto no necesariamente conexo de haces de objetos del discurso. Grize explicaba que estos preconstruidos son compartidos por los interlocutores de una conversación y ambos saben que el otro los conoce. Son una especie de esquematizaciones que nacen de las representaciones sociales, que más tarde cristalizan de una forma más elaborada en el discurso.

Desde mitad de los años 90 la Teoría de los *Topoi* parece seguir una dirección diferente a la planteada inicialmente por Ducrot. Se piensa que el encadenamiento argumentativo no debe entenderse en el sentido clásico (el paso de un argumento [A] preconcebido a una conclusión [C], sino como construcción de una entidad semántica única, un “bloque semántico” (Carel 1995a y 1995b) que establece una aprehensión argumentativa del mundo, expresión en que la palabra “argumentativo” remite a un tipo de concatenación discursiva y no a una actividad de pseudodemostración (Ducrot 1993: 244-245).

*“El topos construye el microsistema argumento/conclusión a la vez que enuncia el paso de uno a otro. Por eso se presenta como el alargamiento, la expansión discursiva de un punto de vista, y no como la evolución ordenada de una cadena lógica”.* [Bruxelles y de Chanay (1998: 352)].

Los *topoi* están anunciados o prefigurados en la lengua, inscritos en la significación de las frases, lo que implica que aplicar estas palabras (de contenido léxico) a objetos y a situaciones supone indicar varios tipos de discursos posibles sobre estos objetos y situaciones. Cada palabra de la lengua define un campo en cuyo interior están disponibles *topoi* que proporcionan las bases argumentales a los enunciados en los que figura la palabra. Bruxelles, Cargagno y Fournier (1992) siguiendo los escritos de

Ducrot diferenciaron tres características fundamentales en los *topoi* léxicos, ya comentadas anteriormente:

- Universales o comunes. Son compartidos por una comunidad lingüística, razón por la cual poseen su fuerza argumentativa y su función de garante. Esta característica explica que los encadenamientos argumentativos no son una creación original del hablante sino senderos trillados del razonamiento, encadenamientos previamente convenidos.
- Generales. La utilización de un *topos* no está vinculada necesariamente a una formulación específica. Los *topoi* no son contextuales como consecuencia de la banalidad definitoria del mismo concepto [Anscombe y Ducrot (1983), Moeschler (1985: 68) y Bruxelles, Cargagno y Fournier (1992)]. Su generalidad puede entenderse como una exigencia de la abstracción y puede plantear la cuestión de la sinonimia.
- Graduales<sup>73</sup>. Los *topoi* ponen en relación escalas argumentativas en las primeras versiones de la teoría. Posteriormente el propio Ducrot vinculó la gradualidad de los *topoi* a la fuerza con la que puede aplicarse un *topos* intrínseco a un predicado (Ducrot 1995).

El discurso negocia el sentido de los signos empleados o su adecuación referencial en la situación de discurso considerada. La Teoría de los *Topoi* se enfrenta al problema de la selección como cualquier semántica de la lengua. La distinción entre *topoi* intrínsecos y *topoi* extrínsecos responde a la necesidad de hacer una selección para evitar que un *topos* pueda ser incluido en un grupo de cualquier modo. Se distinguen del siguiente modo:

- *Topoi* intrínsecos (no contextuales): provienen del léxico y están siempre presentes potencialmente en las unidades léxicas. Entre los *topoi* intrínsecos existe una determinación recíproca de los dos componentes que la forman. El léxico tendría enlaces “prefabricados” (Bruxelles y de Chanay 1998: 363) que, por una parte, determinan las secuencias discursivas y que sobre todo condensan las visiones del mundo del que proviene.

---

<sup>73</sup> La primera publicación que dio cuenta de la noción de *topos* gradual fue de Ducrot (1982) “Note sur l’argumentation et l’acte d’argumenter”. *Cahiers de linguistique française*, nº 4. Universidad de Ginebra. Págs. 143-163.

- *Topoi* extrínsecos (contextuales): son contruidos por el discurso a partir de los *topoi* intrínsecos. En los estudios de Ducrot sobre la noción de morfemas (des)realizantes se señala la insuficiencia de una teoría puramente no contextual. Toda la información vinculada con la doxa está en relación con un contexto más extenso (más allá del co-texto discursivo y a fortiori de la micro-unidad textual de la frase).

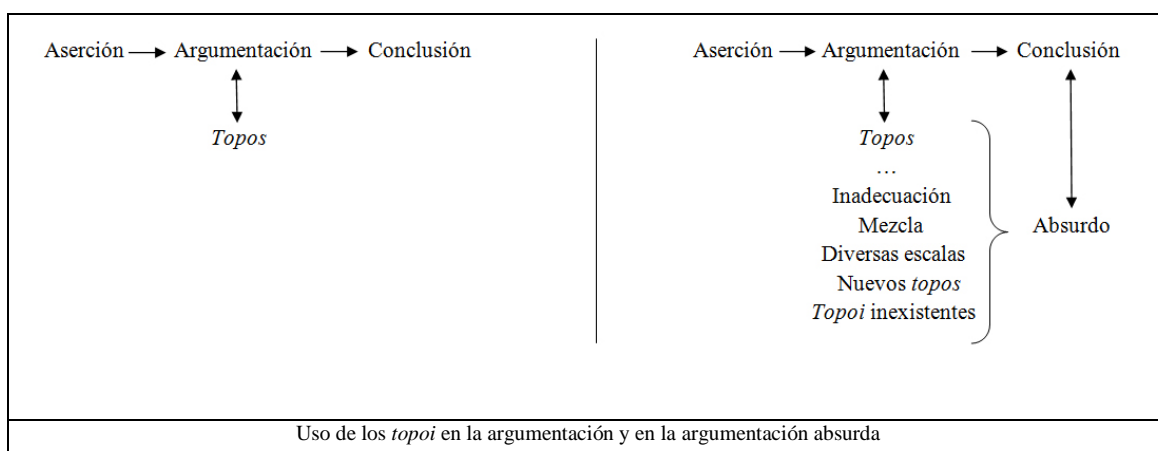
Esta distinción tiene como objetivo contener la debacle distinguiendo los *topoi* que permiten llegar a conclusiones “que parecen naturales fuera de contexto”. La puesta en evidencia de los *topoi* subyacentes en un texto dado contribuye a la construcción de una descripción tópica de las unidades léxicas, explicita los esquemas argumentativos del locutor, las redes semánticas y las creencias en vigor de la situación discursiva en que el texto tiene lugar.

El *topos* es “la conexión entre dos hechos o conceptos que la comunidad ha socializado y que permite la relación entre los argumentos para llegar a una conclusión” (Fuentes y Alcaide 2002: 41), es un principio compartido por la comunidad que funciona como garante del encadenamiento discursivo y hace posible la ley de paso entre argumento y conclusión (Pons 2003: 509). Los *topoi* son “aseveraciones generales que pueden ser directamente usadas como premisas en el discurso y que sirven como licencias de inferencia que conectan premisas a tesis” (Garsen 2007: 21). Forman parte de un acervo cultural cuya tradición escapa normalmente a nuestra reflexión, tienen un origen discursivo olvidado y producen un efecto de verdad inmediata y su fuerza reside en el hecho de que ni siquiera debemos pensar cuál es la manera correcta de construirlos. Son garantías que “más allá de las diferencias que surgen de los marcos teóricos en los que se inscriben, permiten pasar rápidamente a la conclusión sin ser discutidos” (Bitonte y Matienzo link: 13).

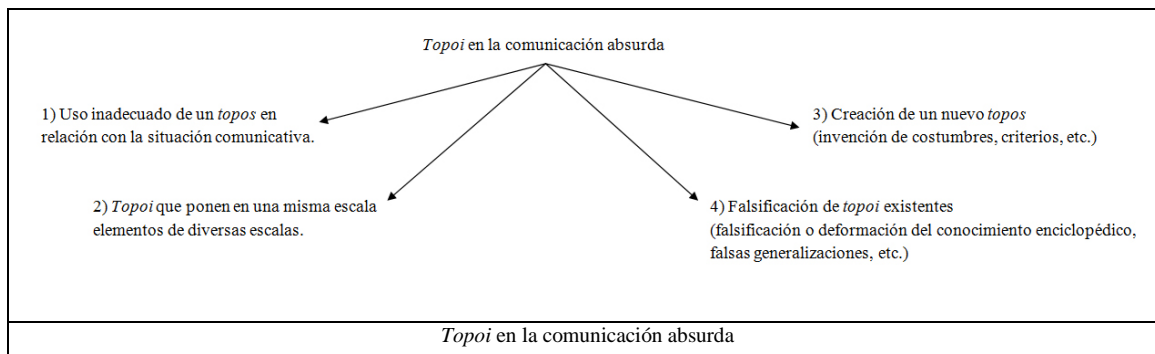
No debemos confundir el concepto de *topos* y el *Argumentum ad populum*. Mientras que los *topoi* son generales y compartidos por la totalidad de los interlocutores, el *argumentum ad populum* es un sofisma popular que consiste en aducir la supuesta opinión que de ello tiene la gente en general, en lugar de al argumento por sí mismo.

### 3.3.2.2 – Tipología de los *topoi* en la comunicación absurda.

Los *topoi* pueden ser utilizados de forma absurda en una argumentación. El modo en que esto sucede es múltiple, pero el resultado siempre es la pérdida del sentido comunicativo. El *topos*, al ser una conexión aceptada y compartida por una comunidad hablante, constituye un fundamento argumentativo frecuente en todo tipo de conversaciones. Por esta razón, cuando analizamos argumentaciones absurdas es habitual el uso incorrecto de los *topoi* u otro tipo de irregularidades en la relación entre estos y la situación comunicativa.



Los *topoi* incluidos en la argumentación intentan que el receptor que escucha los argumentos llegue a compartir el punto de vista o la idea defendida por el emisor. Estos garantes que funcionan como ley de paso entre la aserción propuesta y la conclusión que la legitima o ratifica hacen descansar la defensa argumentativa en ideas previamente aceptadas por la comunidad hablante a la que pertenecen los interlocutores. Sin embargo, cuando los *topoi* utilizados en la argumentación no existen, son una deformación de *topoi* existentes, mezclan elementos que desacreditan la argumentación o falsifican datos disponibles, conducen a conclusiones absurdas. A continuación analizaremos las cuatro situaciones comunicativas en las que un uso determinado de los *topoi* genera argumentación absurda:



1) Uso inadecuado de un *topos* en relación con la situación comunicativa. El uso inadecuado de un *topos* en relación con la situación comunicativa no garantiza la argumentación del hablante sino que la convierte en un sinsentido comunicativo. Los *topoi*, al ser *la conexión entre dos hechos o conceptos que la comunidad ha socializado y que permite la relación entre los argumentos para llegar a una conclusión*, funcionan no solo como garantías argumentativas sino también como comprobantes del sentido conversacional. La correcta interpretación de una situación comunicativa está avalada por los *topoi* implícitos que contiene el discurso, el uso incorrecto de estos conduce al absurdo debido a la falta de coherencia entre el contenido subyacente a la argumentación y el contexto en el que es utilizado.

Homer: Te he fallado como marido y como cabeza de familia / como mucho he sido un buen imitador de perros // *Si esta noche prefieres dormir en el sofá lo comprenderé*  
[T6C17-2]

En esta intervención absurda el protagonista utiliza el *topos* del natural rechazo de una persona decepcionada o enfadada con su pareja a la hora de dormir. La propuesta que debiera desprenderse de la confesión del protagonista sería marcharse él al sofá como indicador de arrepentimiento o sanción al reconocer sus errores. El acuerdo tácito y polifónico de los miembros de la comunidad hablante (*topos*) sería: cuando una persona ha tenido un comportamiento reprochable por cualquier causa y este es descubierto o ha confesado, dicha persona entenderá como comprensible la desaprobación de dormir en la misma cama hasta que se solucione el conflicto. El sinsentido se produce al usar incorrectamente el *topos*, en lugar de proponer “*si esta noche prefieres dormir en el*

*sofá lo comprenderé”* esperaríamos que dijera “*si esta noche prefieres que duerma (yo) en el sofá lo comprenderé”*”.

Otros casos en los que los *topoi* son usados de modo inadecuado en relación con la situación comunicativa y generan absurdo, se crean a partir de diversos procedimientos. Sabemos que los *topoi* son graduales por el hecho de poner en relación escalas argumentativas. Esta caracterización es considerada restrictiva por Eggs (1994: 36), ya que la gradualidad de los *topoi* explica por una parte la co-orientación (“Pierre es un poco / demasiado / más / mucho más fuerte [no voy a atacarle]” opuesto a “Pierre es poco / no es / mucho menos fuerte [puedo atacarle]”) y por otra la posibilidad de estructuras anti-implicativas (“Pierre es más fuerte que yo, pero de todas formas le atacaré”). En el siguiente ejemplo el protagonista acude a una entrevista de trabajo para hacer de Papa Noel durante la noche de Navidad y cuando el entrevistador le pregunta si le gustan los niños él responde: “*¿Todo el tiempo? ¿Aunque estén chiflados?*” Cuando utilizamos el verbo gustar en una oración nos referimos normalmente al hecho de que algo o alguien te agrade, en términos generales y sin entrar en matices. El *topos* subyacente a la pregunta *¿le gustan los niños?* en esta situación concreta es que “a las personas a las que les gusta estar rodeado de niños harán bien el trabajo de Papá Noel”. Al restringir el significado de “gustar los niños” a una franja horaria o a un tipo de niño en particular se pierde el sentido de la expresión “agradar o parecer bien” en términos generales.

<p>(En la entrevista para el trabajo de papá Noel / se abre la escena con el entrevistador)</p> <p>Entrevistador: <i>¿Le gustan los niños?</i></p> <p>Homer: <i>¿Qué quiere decir? ¿Todo el tiempo? ¿Aunque estén chiflados?</i></p> <p>Entrevistador: (carraspea molesto por la pregunta)</p> <p>Homer: (sonríe tomando conciencia de haber metido la pata) <i>Po / po / ¡pues claro que me gustan!</i></p> <p>Entrevistador: <i>¡Bienvenido a bordo! Suponiendo que termine con acierto en nuestro programa de formación</i> (se estrechan la mano)</p> <p style="text-align: right;">[T1C1-4]</p>
--

Un segundo aspecto relacionado con el *topos* de la situación comunicativa subyace bajo la afirmación del entrevistador “¡Bienvenido a bordo! Suponiendo que termine con acierto en nuestro programa de formación”. La pregunta que el entrevistador le hace el protagonista (“¿Le gustan los niños?”) termina siendo un mero trámite de protocolo, ya que a efectos prácticos resulta irrelevante para el trabajo que realmente le gusten los niños o no. La situación absurda se constituye a partir de las intervenciones de los dos interlocutores, el protagonista por plantearse un grado de gusto por los niños y el entrevistador por aceptarle en el puesto con solo superar el curso de interpretación del personaje.

2) *Topoi* que ponen en la misma escala elementos de diversas escalas. En algunas situaciones comunicativas la argumentación se torna absurda al incluir en la misma escala elementos de escalas diferentes, por ejemplo, al mezclar las preocupaciones pertenecientes a la escala familiar con las de escala personal. De este modo se reitera la escala.

Jueza: Este niño corre más peligro viviendo con usted que una gamba en un chiringuito de playa // Bart Simpson / yo te declaro EMANCIPADO // Así mismo embargo el sueldo de Homer hasta que reembolse a Bart lo que le debe

Homer: Mmmmm (1s↓) gambas

Jueza: SIGNIFICA QUE LA MITAD DE SU NÓMINA SERÁ PARA BART

Homer: ¡¿Cómo?! *Una mitad para Bart y la otra para mi mujer de las Vegas // ¿Qué quedará para Moe?* ↓

[T14C11 -2]

En este caso al protagonista le embargan la mitad del sueldo debido a la temprana emancipación de su hijo primogénito, declarada por la jueza de Springfield al considerar que corre peligro viviendo con él. La situación fiscal que se le presenta al protagonista es la siguiente: le embargan la mitad del salario para paliar los gastos de emancipación de su hijo y la otra mitad ya la tenía embargada para mantener a una segunda esposa en Las Vegas. El *topos* que usaría la comunidad hablante en esta situación se formularía bajo la pregunta: ¿cómo voy a mantener al resto de la familia? Sin embargo, la



preocupación de no tener fondos debido al doble embargo se traslada al desembolso diario que realiza en la taberna de Moe. El *topos* que utiliza el protagonista sitúa en la misma escala elementos de la escala familiar (a la que corresponden sus hijos, su esposa y su segunda esposa de Las Vegas) con elementos de la escala personal (la dependencia al alcohol y el pago al tabernero del barrio, Moe). No parece tener sentido que la preocupación emergente de una situación de falta de liquidez sea no poder acudir a la taberna, produciéndose el desorden de las prioridades y las necesidades del protagonista en pos del consumo de alcohol por encima de su propia manutención y de la familia.

De igual modo, en este segundo ejemplo podemos observar la inclusión de elementos de diferentes escalas en una misma escala del *topos* utilizado por el protagonista. En este caso las escalas pertenecen al ámbito individual (en la que se incluyen las preocupaciones que afectan al protagonista directamente) y al ámbito familiar (que él no incluye entre las preocupaciones directas).

Homer: (grita al leer una carta: “muere Bart muere”) ¡*AYY / MADRE / ALGUIEN QUIERE MATARME!* // *Ah no / espera / esto es para Bart*

[T5C2-1]

El *topos* que la comunidad hablante (y por tanto los espectadores) manejan (un padre debe velar por la seguridad y el bienestar de su hijo) se ve vulnerado en toda regla. La comunidad hablante al presenciar esta situación objetaría la irresponsabilidad del protagonista al no alertarse lo más mínimo al recibir una nota con amenazas de muerte a su hijo. La intervención sucede en tres momentos: a) lectura de la nota amenazante, b) gritos de terror al comprender el peligro y c) rectificación y sosiego al darse cuenta de que él no es el destinatario. En este caso suceden al menos dos irregularidades:

\*Al leer la nota amenazante con el nombre de su hijo grita despavorido, pudiendo parecer que se alarma al conocer que su hijo está en peligro. Sin embargo, dice “quiere matarme” y no “matarlo”.

\*El *topos* “un padre debe velar por la seguridad y el bienestar de su hijo” queda a un lado, siendo para él un alivio no ser el objetivo de las amenazas de muerte.

3) Creación de un nuevo *topos*. A veces al argumentar el protagonista inventa un nuevo *topos* sobre la marcha, un garante argumentativo utilizado por todos los miembros de su mundo interior (una especie de realidad paralela solo compuesta por él o compuesta por todos los miembros de su comunidad a los que atribuye sus pensamientos sin cuestionarse su veracidad). Cuando el protagonista crea un nuevo *topos* propone y legitima un supuesto acuerdo que la comunidad hablante tendría y que serviría para explicar o defender una postura concreta. La puesta en marcha del nuevo *topos* se lleva a cabo mediante la invención de costumbres, modus operandi, convención social o incluso criterios de elección.

Marge: ¿A cuánta gente has invitado / Homer?

Homer: *Solo a un circulito selecto de amigos*

Apu: ¿Cómo está / señora Homer? He traído un surtido de chucherías

Homer: Uhhhh / ¿*mangadas del badulaque*?

Apu: ¡Por supuesto que no! / ¿QUÉ ESTÁ INSINUANDO?

[T2C13-4]

Los *topoi* difieren en cuanto a su fuerza argumentativa unos de otros. Cuantos más individuos formen la comunidad hablante que garantiza el acto de habla, mayor será la garantía argumentativa a la que hace mención. En el anterior ejemplo el protagonista hace mención a un “*circulito selecto de amigos*” para referirse a una multitud de personas que guardan diferentes tipos de relación con él, todos constituyendo en ese instante la comunidad hablante a la que hace recurre al preguntar. El *topos* utilizado por el protagonista es “*todo el que tiene un surtido de chucherías lo ha robado del badulaque, ya que es algo habitual*”. La inclusión de Apu, dueño del badulaque, en la comunidad hablante a la que hace partícipe del robo habitual de los surtidos de chucherías es absurdo pues no tiene sentido que el propietario de la tienda se robe a sí mismo. Sin embargo, la argumentación implícita en el *topos* garantizaría su pregunta si se tratara de cualquier otro miembro de la reunión, según el protagonista.

Bart: Eh papá / ¿por qué te has puesto el esmoquin?

Homer: Porque voy a ir mañana a esa elegante fiesta del puerto

Bart: ¿Y por qué te lo has puesto ahora?

Homer: Esto es como un coche de alquiler / le haces todos los kilómetros posibles / después lo doblas y lo echas de nuevo al buzón

[T8C17-1]

Una práctica habitual aunque no sea legítima, ética o legal parece autojustificarse alegando formar parte del comportamiento de la mayoría o de todos los miembros que forman una comunidad. En este caso el *topos* “a un coche de alquiler se le hacen todos los kilómetros posibles sin importarte en qué estado quede al entregarlo” parece justificar la postura del protagonista. Esta situación absurda utiliza el *topos* mencionado para justificar por analogía el uso del esmoquin un día antes del evento para el que fue alquilado. El descaro de la confesión pública del *topos* pone en evidencia el uso indiscriminado de los bienes alquilados sobre los cuales no se repara en cuidados de conservación. Este *topos* inventado viene a legitimar el uso irresponsable que hace del esmoquin.

En ocasiones la argumentación absurda se construye a partir de un nuevo *topos* que refleja una costumbre o convención social (que de hecho no existe). Este es el caso del siguiente ejemplo donde el protagonista intenta argumentar y excusarse de haber grabado su nombre en un regalo para su esposa. Se trata de un nuevo *topos* que se propone como garantía implícita y polifónica avalada supuestamente por el conjunto de los miembros que componen la comunidad hablante.

Marge: Compraste esa bola de los bolos para ti / NO PARA MÍ §

Homer: § ¿Cómo? Noooo

Marge: Los agujeros son del tamaño de tus dedos ↑

Homer: Se supone que quería sorprenderte / ¿o hubieras preferido que te cortara la mano para llevarla a la tienda? §

Marge: § Sabías que yo nunca iba a usar esa bola

Homer: Está bien / si te pones así la devuelvo ↑

Marge: *No puedes devolverla / ¡TIENE TU NOMBRE GRABADO!* §

Homer: § *Recuerdo de quien te la regaló* ↑

Marge: Homer / voy a quedarme con la bola ↑ / ¡es mía!

Homer: Pero si tú no sabes jugar a los bolos // bobo bobobo (1s↓) mosquis ↑

Marge: Me la voy a quedar y voy a aprender a utilizarla // ¡Gracias por tu regalo

Homer!

Homer: °(Bueeeno / poss / de nada (1s↓))°

[T1C9-1]

El protagonista regala una bola para jugar a los bolos a su esposa en la que graba su nombre (de él) con la intención de quedársela. Primero responde con una respuesta pueril e insustancial “¿hubieras preferido que te cortara la mano para llevarla a la tienda?” al descubrimiento de los agujeros del tamaño de los dedos del protagonista. Pero en segundo lugar intenta defenderse ante su esposa inventando un *topos* que avale su respuesta. Ante la réplica “no puedes devolverla / ¡TIENE TU NOMBRE GRABADO!”, el protagonista responde que el hecho de que lleve el nombre de él (regalador) en lugar de la persona a quien va destinado el regalo (persona obsequiada) es lo normal, “*recuerdo de quien te la regaló*”.

Por último, en la categoría de creación de nuevos *topoi* analizamos la aparición de criterios de elección. El hecho de inventar un indicador o una norma que sirva para discernir o elegir en situaciones determinadas no constituye una violación de los *topoi* argumentativos. Sin embargo, proponer un criterio inventado como una norma aceptada por la comunidad hablante supone introducir una garantía argumentativa para fundamentar una aserción, que dicha comunidad no acepta de hecho.

Marge: (a través de una radio de campaña desde Springfield a Micronesia) Homer / ¿estás bien?

Homer: Ya sí / pero el primer mes ha sido duro

Marge: ¡Si llevas dos días fuera!

Homer: ¿En serio? Sin tele es difícil saber cuando empieza la noche y acaba el día

Bart: Te echo de menos / mamá no me deja leer Agar el Horrible

Marge: Es que no lo encuentro nada gracioso

Homer: Vaya / *veo que sin mí ya no hay jerarquía // Este será el nuevo orden / Bart será el hombre de la casa / Lisa te ascendo a hijo / Maggie será la niña lista y el tostador hará de madre // Y tú Marge / asesora*

[T11C15 -1]

La incoherencia de las respuestas del protagonista con la realidad es aplastante. La pérdida de la noción del tiempo (“*pero el primer mes ha sido duro > ¡Si llevas dos días fuera!*”) intenta ser justificada mediante la carencia de televisión en la isla de Micronesia. El *topos* “el ciclo circadiano está regulado mediante la luz solar” es sustituido por el nuevo *topos* “el ciclo circadiano está regulado por la programación televisiva”. Cuando el protagonista responde sorprendido “*¿En serio? Sin tele es difícil saber cuándo empieza la noche y acaba el día*” intenta fundamentar su percepción deformada del tiempo en la falta de televisión y avisos horarios, haciendo caso omiso a la alternancia de la luz diurna y la oscuridad de la noche. Además de eso, siendo más disparatada aún, aparece una nueva jerarquía familiar propuesta por el protagonista (irracional, machista y sin sentido): “*veo que sin mí ya no hay jerarquía // Este será el nuevo orden / Bart será el hombre de la casa / Lisa te ascendo a hijo / Maggie será la niña lista y el tostador hará de madre // Y tú Marge / asesora*”. El protagonista aplica un conjunto de *topoi* inventados que subyacen implícitamente como criterios de ordenación jerárquica:

- \* Sin el padre de familia no hay jerarquía y esta es necesaria en la constitución de una familia (*veo que sin mí ya no hay jerarquía*).
- \* Los hombres tienen más valor que las mujeres en la supuesta jerarquía familiar (*Lisa te ascendo a hijo*).
- \* La jerarquía familiar tiene que estar encabezada por un varón (*Bart será el hombre de la casa*).
- \* Al faltar el cabeza de familia todos los miembros de esta escalarán un puesto respetándose el orden expuesto anteriormente (*Maggie será la niña lista*).

\* La esposa es el miembro que menos valor tiene en la jerarquía familiar, pudiendo ocupar su lugar cualquier persona u objeto, como en este caso (el tostador hará de madre // Y tú Marge / asesora).

4) Falsificación de *topoi* existentes. Distinguiremos entre creación de nuevos *topoi* y falsificación de *topoi* existentes para diferenciar la creación original del primero y la deformación del segundo. Mientras que la argumentación absurda creada por nuevos *topoi* (*topoi* inventados) recurre a la creación de acuerdos que garanticen (supuestamente) la postura del protagonista, la argumentación absurda basada en el uso de *topoi* existentes utiliza el acervo teórico (falsificación o deformación del conocimiento enciclopédico) o realiza falsas generalizaciones a partir de información disponible o inventada. El uso de *topoi* inexistentes da por hecho que la comunidad hablante refrenda esos garantes argumentativos como si fueran válidos.

Por ejemplo, el *topos* “un cepillo de dientes es intransferible”, debido a la insalubridad de este al estar usado, si se invierte da lugar a la falsificación de dicho *topos*. La inversión de un *topos* existente genera situaciones absurdas como la siguiente:

Marge: ¡Ohhhh! Una ponchera como esta es el *novamás* del buen gusto // ¿No sería perfecta para nuestra cena? ↑

Homer: No nos lo podemos permitir / ¿quién te crees que soy? ¿Liz Taylor?

Marge: °(Escucha / podríamos usarla una vez y luego devolverla)°

Homer: Marge / *no estamos hablando de un cepillo de dientes*

[T8C6-1]

Después de que la esposa del protagonista propusiera llevarse la ponchera, usarla y devolverla, el protagonista responde “*no estamos hablando de un cepillo de dientes*”. De este modo compara mediante el *topos* falsificado “un cepillo de dientes es transferible”, el cepillo y la ponchera. Este *topos*, resultado de la inversión de un *topos* existente, es utilizado por el protagonista como garante argumentativo de su negativa a llevarse la ponchera, usarla y devolverla posteriormente.

En otras ocasiones se llega al absurdo mediante la transformación de un punto de vista particular o minoritario en un supuesto acuerdo general, una aserción que se presenta como indiscutible. Analizamos la falsa generalización de una percepción, opinión o punto de vista. La conversión de una creencia, una percepción o un punto de vista en un *topos* conduce a la situación comunicativa al absurdo debido al choque contextual (invididual VS comunidad hablante) y al intento de falsificar convenciones sociales.

Homer: ¡Vamos / corre / sube!

Mel Gibson: ¡Ayy! Déjalo Homer / démosles la estúpida película

Homer: Las pelis no son estúpidas / nos llenan de romanticismo / odio y deseos de venganza // *Arma letal nos enseñó que suicidarse tiene su gracia*

Mel Gibson: Te juro que esa no fue mi intención

Homer: Y antes de Arma letal II jamás me imaginé que pudiera haber una bomba en el retrete / desde entonces siempre miro antes

[T11C1 -3]

En este ejemplo, el protagonista utiliza como argumento a favor de que las películas no son estúpidas porque nos llenan de romanticismo, odio y deseos de venganza el ejemplo de *Arma letal*, de la cual afirma en sentido general que enseñó a la gente que “*suicidarse tiene su gracia*”. El suicidio, como acto voluntario de quitarse la vida que es, no se produce en ningún caso a partir de una causa graciosa, un motivo que resulte agradable a la persona que se suicida. El *topos* utilizado por el personaje en este caso no solo no es un acuerdo social sino que es lo contrario del sentido al acto del suicidio, significados propios del léxico utilizado.

Dentro de las argumentaciones absurdas apoyadas en el uso de *topoi* deformados o falsificados también encontramos casos en los que se mezclan y mal usan los significados atribuidos a las palabras que constituyen el *topos*. Al final del siguiente ejemplo, el protagonista afirma que “*a diferencia del amor / el respeto no se puede comprar*”, una aserción que utiliza de argumento para convencer a su hijo de que tiene fe en él más allá de sus responsabilidades paternas (yo tengo fe en ti y no solo porque es mi obligación).

Bart: Uhhh ↓

Homer: ¿Qué te pasa hijo?

Bart: Hay un niño nuevo en el cole y todos piensan que es más guay que yo

Homer: Ooohh / no te rindas / yo tengo fe en ti y no solo porque es mi obligación

Bart: ¿De verdad? §

Homer: § Hijo / *sé que cuando nos conocimos no nos caímos bien pero desde entonces he aprendido a respetarte y a diferencia del amor / el respeto no se puede comprar*

[T19C13 -1]

El amor<sup>74</sup> es el sentimiento intenso del ser humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser; el sentimiento hacia otra persona que naturalmente nos atrae y que, procurando reciprocidad en el deseo de unión, nos completa, alegra y da energía para convivir, comunicarnos y crear; el sentimiento de afecto, inclinación y entrega a alguien o algo. En este caso, el protagonista verbaliza el *topos*, aunque lo altera. El respeto<sup>75</sup> es la veneración, el miramiento, la consideración, la deferencia o el acatamiento que se hace a alguien. Los dos sustantivos abstractos no guardan relación alguna en cuanto a su significado con la condición de mercancía, con el hecho de poder ser comprado. Sin embargo, el protagonista al afirmar “*sé que cuando nos conocimos no nos caímos bien pero desde entonces he aprendido a respetarte y a diferencia del amor / el respeto no se puede comprar*”, por una parte está cambiando el *topos* “respeto de hijo a padre” (la consideración que el hijo debe tener al padre por ser mayor y haberle engendrado) por el *topos* inexistente (falsificado) “respeto de padre a hijo” y por otra parte, cambia amor por respeto. Es decir, habitualmente decimos que “el amor no se puede comprar” (*topos*) por “el respeto no se puede comprar” (*topos* inexistente).

Y por último, analizamos la falsificación o deformación del conocimiento enciclopédico, documentos normativos, etc. El conocimiento enciclopédico de una comunidad hablante constituye un conjunto de conocimientos comprobados y aceptados

<sup>74</sup> Cfr. amor. <http://lema.rae.es/drae/?val=amor> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de lengua española [en línea]. < <http://www.rae.es> >.

<sup>75</sup> Cfr. respeto. <http://lema.rae.es/drae/?val=respeto> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de lengua española [en línea]. < <http://www.rae.es> >.



que con el paso del tiempo se ha ido generalizando entre la población y termina constituyendo una garantía argumentativa. Negar o falsificar de cualquier modo parte de ese conocimiento enciclopédico al que tiene acceso la mayoría o toda la comunidad hablante supone incurrir en el absurdo fácilmente comprobable mediante el contraste de información.

Broker: ¡Que cabeza hueca! Le dije cien veces que había que vender las acciones de calabazas antes de Halloween / ¡antes!

Homer: *Que no cunda el pánico / recuperaré el dinero vendiendo uno de mis hígados / me apañaré con uno*

[T6C17-1]

En el punto 3.3.2.1 exponíamos que los *topos* podían estar basados en fundamentos (según Toulmin), códigos o cualquier tipo de reglamento, apoyados en la experiencia contrastada de muchos sujetos o en el conocimiento enciclopédico generalizado que tuvieran los miembros de la comunidad sobre un hecho conocido. Es un hecho conocido por todo el mundo con formación primaria que el cuerpo humano solo dispone de un hígado. En el anterior ejemplo, el protagonista tras perder una suma importante de dinero de unas acciones de plantación de calabazas propone a su asesor de bolsa recuperar el dinero perdido mediante la venta de uno de sus hígados. La situación absurda se reafirma tras una breve pausa cuando apostilla convencido que se apañará con uno (con un solo hígado), apoyando su argumentación en el *topos* falsificado (e inexistente por tanto) “el ser humano tiene dos hígados”.

### **3.3.3 – Uso de los marcadores argumentativos en la comunicación absurda.**

La estructura argumentativa del discurso y el sentido comunicativo de este pueden verse alterados de diversas maneras. En el anterior apartado de nuestra investigación ya hemos analizado el uso inadecuado de los *topoi*, la mezcla de escalas, la creación y la falsificación de los *topoi* en la argumentación como métodos para construir discursos argumentativos absurdos. Nos detendremos en el análisis de los operadores y los conectores discursivos en nuestro *corpus* para averiguar cómo estos elementos pueden formar parte de estructuras absurdas.

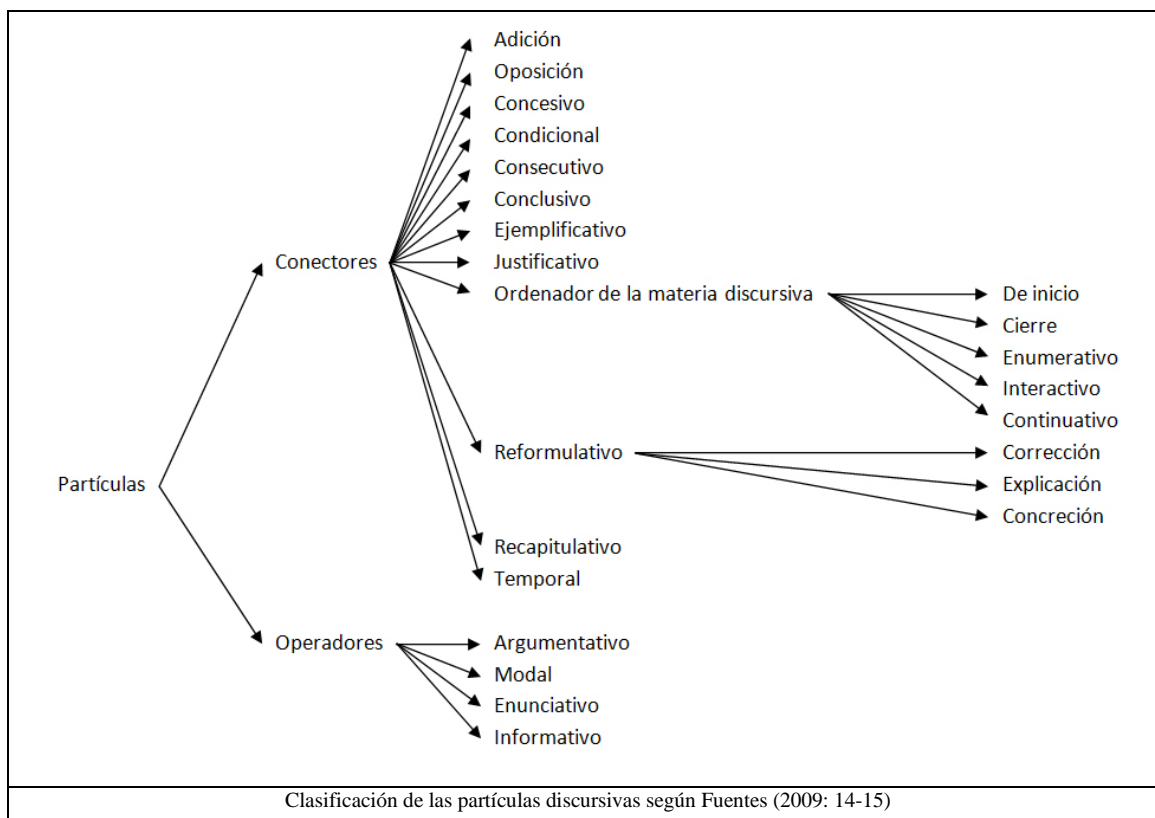
Las partículas discursivas son objeto de estudio de muchas investigaciones<sup>76</sup> pragmáticas y de sintaxis discursiva en la actualidad, obras que tratan de poner de relieve el papel fundamental que cumplen operadores y conectores en la estructura supraoracional del discurso. Fuentes, tras hacer una detenida revisión de las distinciones hechas sobre los conceptos “operador” y “conector”, define estos elementos del siguiente modo:

*“Asignamos el nombre de operador solo a los segmentos que tienen su ámbito en su mismo enunciado. Llamáramos conector al que liga su enunciado con algo anterior, explícito o implícito. Si no existe presuposición de nada previo, si puede entenderse el enunciado en sí, estaremos ante un operador. Si presupone algo previo es un conector. Pero existen casos intermedios propios de la evolución, y dobles usos también. Es esta una herramienta metodológica útil para analizar la sintaxis discursiva, habida cuenta de la complejidad y multiestratificación de ese plano y la inexistencia de terminología adecuada para expresar esta realidad específica. Los operadores se mueven en todos los planos discursivos y macroestructuras. Así, marcan la modalidad o la enunciación, o bien operan en la macroestructura informativa y argumentativa”.* [Fuentes (2003: 68-69)].

Estas unidades lingüísticas, utilizadas normalmente en conversaciones con sentido, se caracterizan por su multifuncionalidad, por lo que en ocasiones pueden ser simultáneamente conectores y operadores. Utilizaremos el *Diccionario de conectores y operadores del español* de la profesora Fuentes por adecuarse a la perspectiva supraoracional de nuestro estudio, por su actualidad y por atender específicamente a los operadores argumentativos. La clasificación que plantea es la siguiente:

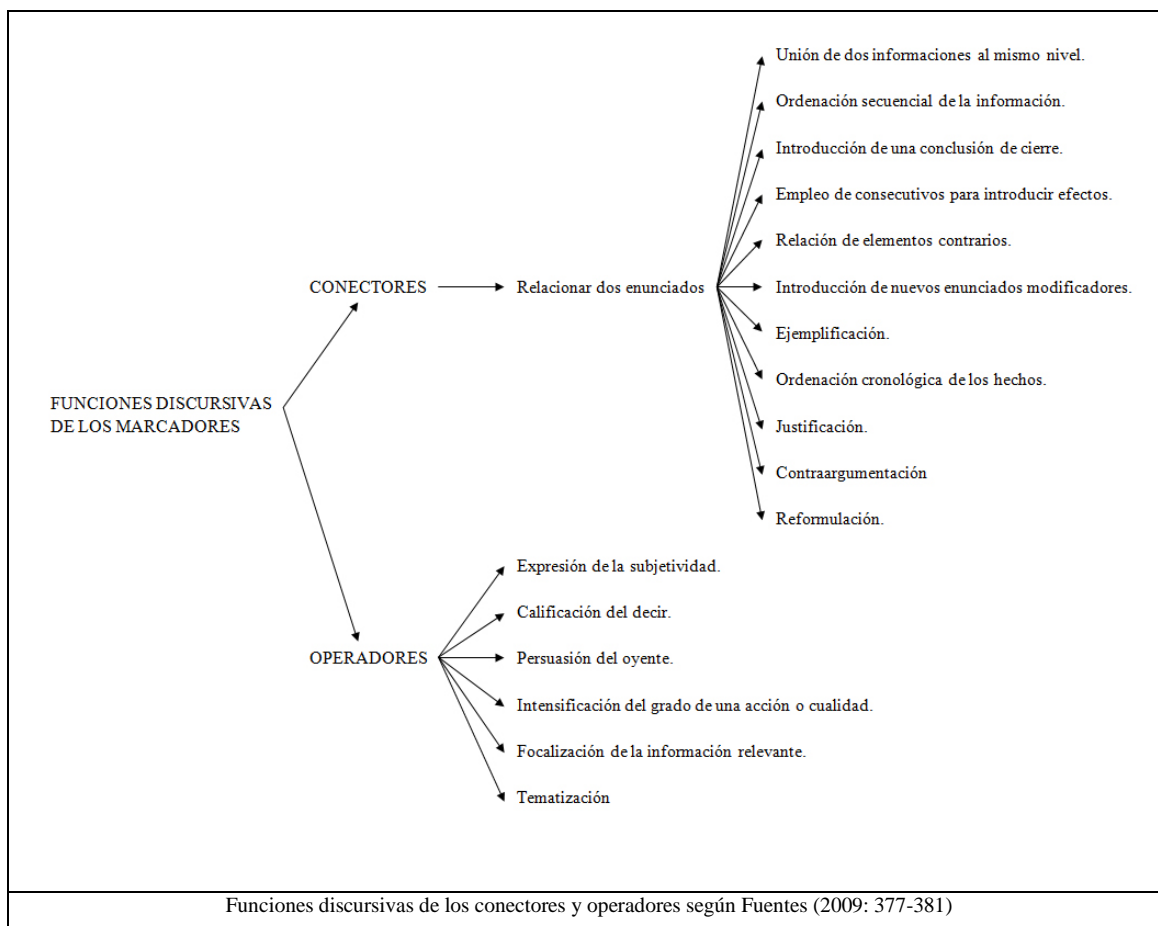
---

<sup>76</sup> Cfr. Fuentes (1987), Martín Zorraquino y Montolío (1998), Pons (1998), Portolés (1998), Montolío (2001), Vázquez (2002), Fuentes (2003), Santos (2003), Domínguez (2007) y Fuentes (2009). A esta lista de referencias básicas habrá que añadirse el futuro *Diccionario de partículas modales* dirigido por la profesora Martín Zorraquino.



Los conectores y los operadores discursivos son partículas que pueden intervenir en cualquier tipo de discurso, es decir, no son palabras que específicamente por su naturaleza produzcan enunciados absurdos. Estas partículas pueden formar parte de una argumentación absurda (solo conectores, solo operadores o ambos) cuando contribuyen a dar forma a situaciones sin sentido en las que se produce un choque contextual, en las que los *topoi* son mal usados (se crean nuevos *topos*, se falsifican existentes o se mezclan escalas dentro de un *topos*), en las que se produce una rotura de expectativa o la deformación del sentido discursivo.

Los marcadores discursivos son tipos de palabras que nos ayudan a co-orientar o anti-orientar el contenido de lo que estamos diciendo. Si atendemos a las funciones discursivas de los marcadores, desde un punto de vista onomasiológico, descubrimos que habitualmente los conectores se utilizan para relacionar los enunciados, mientras que los operadores se encargan de expresar subjetividad, de mostrar las características de la forma de hablar, de convencer al oyente, de intensificar el grado de una cualidad o una acción y de resaltar la información que considere relevante.



El objetivo de nuestro estudio en este capítulo no es otro que encontrar las causas que propician que un marcador discursivo sea el responsable del absurdo comunicativo del discurso que lo enmarca. Para este propósito hemos analizado el *corpus* atendiendo a la aparición de conectores y operadores, hemos extraído los casos en los que un uso distinto al habitual de los marcadores es el responsable del absurdo comunicativo; hemos estudiado su relación con el contexto comunicativo, con las expectativas generadas en el espectador y con sus funciones en el plano argumentativo, hemos descrito el uso absurdo que hace el protagonista de dichos marcadores y por último, hemos localizado las anomalías responsables de la comunicación absurda en los casos estudiados.

Los operadores son unidades situadas dentro del enunciado aunque no tengan ninguna función sintáctica con respecto al verbo de la oración. No apuntan al elemento referencial ni introducen un actante de la acción verbal, afectan a un segmento de la oración. Los conectores son otro grupo de partículas que funcionan más allá de la oración y sirven de enlaces entre los enunciados. Pueden tener movilidad en un segundo

enunciado, aparecen generalmente entre comas y pueden combinarse con conjunciones. Existen muchos casos en los que conectores y operadores aparecen en la misma enunciación con función argumentativa.

### 3.3.3.1 – Conectores discursivos en la argumentación absurda.

En este apartado de nuestra investigación analizaremos casos en los que conectores de diverso tipo son el factor decisivo en la constitución del absurdo argumentativo, ya que son elementos que sirven para orientar la interpretación del receptor. Es decir, estudiaremos ejemplos en los que los conectores sean los responsables directos del sinsentido en la argumentación que presenta el protagonista de nuestro *corpus*. No debemos olvidar que los conectores y los operadores, que más tarde estudiaremos detenidamente, no son responsables por sí solos de los enunciados absurdos en los que se incluyen. Estas palabras conectan enunciados, expresan subjetividad, muestran características del acto de habla, se usan para convencer al oyente, intensifican el grado o la cualidad de la que se habla o resaltan información relevante, pero es el enunciado en su conjunto (debido a las anomalías en el uso de los *topoi*, a causa de un choque contextual u otros mecanismos ya explicados en la investigación) el origen del absurdo.

► Comenzaremos analizando los casos en los que conectores de *adición* constituyen la causa del absurdo comunicativo. Estos conectores se utilizan para añadir información al enunciado en el que aparecen, siendo “es más” e “incluso” los más frecuentes.

Homer: He pensado el castigo para el niño // Primero / está castigado / nada de salir / nada de ir al colegio // Segundo / nada de postre / *es más* / nada de repetir postre / Y tercero / se le prohíbe robar durante tres meses

[T7C11-3]

En este ejemplo el protagonista utiliza el conector de adición “es más”, una partícula que en el plano argumentativo introduce una nueva enunciación que supera en fuerza a lo dicho anteriormente, pero que pertenece a la misma escala. El protagonista realiza una enumeración de sugerencias para castigar a su hijo. En segundo lugar, propone

“nada de postre, es más, nada de repetir postre”. El contraste entre la expectativa de información nueva de mayor fuerza que la anterior y la introducción de una redundancia innecesaria hace que el enunciado pase a ser absurdo. Las posibles funciones discursivas del conector “es más”, unir información del mismo nivel o incluso introducir una conclusión de cierre que se apoye en la información previa, no se cumplen, siendo este incumplimiento el origen de la dislocación del sentido discursivo.

El otro conector de adición más utilizado es “incluso”. Esta partícula puede funcionar como operador argumentativo (introduciendo un elemento superior de la escala, no esperado) o como conector de adición. Desde un plano argumentativo, el conector de adición “incluso” marca coorientación argumentativa e introduce un elemento nuevo no esperado en la conversación. En el siguiente ejemplo el protagonista hace una apreciación sobre la mujer de su amigo Buck en la que utiliza el conector “incluso” para reforzar el halago que le dirige (tienes una esposa preciosa con un cuerpazo capaz de inspirar fantasía a cualquier hombre) introduciendo un apunte que transparenta sus emociones más íntimas. Los *topoi* “confesar delante de tu esposa que te inspiras en otra mujer mientras mantienes sexo con ella, está mal” y “confesar delante del marido de una mujer que ella te inspira cuando mantienes relaciones sexuales con tu esposa, es peligroso” no solo no son tenidos en cuenta por el protagonista, sino que los contraviene y los introduce mediante el conector “incluso” como información novedosa y aumentativa en el cumplido.

Homer: Buck / tienes una esposa preciosa con un cuerpazo capaz de inspirar fantasía a cualquier hombre / *incluso* mientras hace el amor con su propia Marge

[T17C22 -1]

La partícula “además” se utiliza como conector de adición para conectar generalmente dos argumentos que apuntan a la misma dirección, dos segmentos enunciativos coorientados. Desde un plano argumentativo este conector puede usarse como acumulador de argumentos con la intención de aumentar la fuerza argumentativa. En los siguientes casos el protagonista en lugar de usar “además” para indicar acumulación de

argumentos a favor o en contra de un punto de vista y dar mayor fuerza a la argumentación los utiliza para añadir información que no apunta en la misma dirección, creando una contradicción y el absurdo.

<p>Bart: ¿No habrá animales peligrosos en el bosque / verdad papá?</p> <p>Homer: Ah / quizás haya unos cuantos pero no te preocupes / si tú los dejas en paz ellos te dejarán a ti en paz</p> <p>Bart: Tranqui entonces</p> <p>Homer: Y no debes actuar como si tuvieras miedo // Los animales huelen el miedo y no les gusta // <i>Además</i> no hay nada que temer</p> <p>Bart: Claro ↓</p> <p>Homer: (Homer oye el chupete de Maggie y grita despavorido) ¡UNA CASCABEL!</p> <p>Bart: NO TENGO MIEDO / NO TENGO MIEDO</p> <p>Homer: ¡CORRE / IDIOTA! /// Por aquí hijo / llegaremos a la civilización</p> <p>Bart: ¿Cómo lo sabes?</p> <p>Homer: Cuando eres un experto montañero el instinto para estas cosas se convierte en algo natural (2s↓) es como un tercer sentido</p> <p>[T1C7-2]</p>
--

El protagonista dice “Los animales huelen el miedo y no les gusta. Además no hay nada que temer” y acto seguido grita “UNA CASCABEL” tras escuchar el chupete de su hija menor. La comicidad de la escena se apoya en una doble contradicción. Primero utiliza “además” para añadir a lo dicho que no hay nada que temer cuando el hecho de que los animales huelan el miedo y les guste es peligroso y produce miedo. En segundo lugar, la contradicción entre el supuesto ánimo que intenta dar al hijo y el comportamiento cobarde que tiene aun no habiendo un peligro real.

En el siguiente ejemplo, el protagonista es el guardaespaldas del alcalde en un momento en que un conocido mafioso que juró vengarse de su protegido sale de la cárcel. Con intención de mostrarse valiente delante de su esposa cuando le pregunta si va a proteger al alcalde sabiendo el riesgo que corre, les responde “es mi deber Marge, además, esos no me asustan”. Hasta este momento, el conector “además” cumple su cometido

habitual de adición discursiva. Sin embargo, el protagonista después de apostillar su postura decidida le pregunta a su hijo si quiere arrancar el coche (por miedo a que le hayan puesto una bomba). El absurdo se apoya en el escándalo moral (basado en el incumplimiento del *topos* “un padre siempre vela por la seguridad de sus hijos”) que supone anteponer su propia vida a la del hijo, arriesgándole a conciencia. Igual sucede en “Está bien / vale / me cogeré un taxi”, que nos revela la cobardía del protagonista y el miedo que tiene a afrontar la situación que trata de disimular.

Bart: ¿No estás asustado? No sé / si fuese Fat Tony y si Dios quiere algún día lo seré / estaría en mi celda poniéndome cada vez más rabioso

Homer: Por eso no te preocupes / ya ha salido bajo fianza // ¡Ee / me voy al tajo!

Marge: ¿Vas a proteger al alcalde después que Tony juró vengarse?

Homer: Es mi deber Marge / *además* / esos no me asustan // Bart / ¿quieres arrancarle el coche a papá?

Marge: Hooomeeer

Homer: ¡¿Qué?! No hay por qué preocuparse

Bart: Arráncalo tú entonces

Homer: Está bien / vale / me cogeré un taxi

[T10C9 -2]

En este quinto ejemplo el protagonista en un alarde de falsa modestia deja traslucir sus verdaderos sentimientos a través del conector de adición “también” al decir en la última intervención: “¡Qué majos y qué amables sois! Pero no todo el mérito fue mío, el bateador también colaboró”. Analizando la información previa podemos ver que los otros trabajadores de la central felicitan al protagonista por su actuación de animador en el campo. Cuando les agradece su amabilidad descubrimos que se atribuye todo el éxito del partido, no solo como animador desde las gradas sino también la victoria en el campo. El humorismo absurdo recae sobre el uso inadecuado, desde el punto de vista del espectador y de los interlocutores, del conector “también”. El conector deja ver a los espectadores el contexto mental en el que el protagonista inserta la felicitación de los compañeros, ampliando hiperbólicamente los efectos de su actuación desde el plano del entretenimiento al resultado final del encuentro deportivo.



Locutor del estadio: Hay un loco en la banda bailando la danza de la lluvia que está realmente animando al público // Veamos si es también capaz de animar al grupo // Batea y envía la pelota al fondo del campo izquierdo y sigue / sigue / ha desaparecido (1s↓) ya no está / ¡oh Dios mío! Los locales ganan un juego (1s↓)

Sr. Smither: Ha sido muy emocionante señor

Sr. Burns: Sí / aunque ese desvergonzado Homer Simpson con su alarde exhibicionista ha ensombrecido la tarde // ¡Que se le prohíba ir a las excursiones de la compañía!

Trabajadores: Estuviste estupendo Homer §

Homer: § ¡Qué majos y qué amables sois! Pero no todo el mérito fue mío / el bateador *también* colaboró

[T2C5-2]

Por último analizaremos un caso en el que el protagonista utiliza simultáneamente dos operadores argumentativos que normalmente aparecen separados y cuyas funciones apelan a polaridades enunciativas contrarias (positivo y negativo).

Ned Flanders: Vaya Simpson / realmente os mudáis a Ciudad Capital

Homer: Así es Ned ↑

Ned Flanders: ¿Y vendes todo esto? Sabes / no / no sé cómo decirlo pero ↓ / en fin (1s↓)

Homer: Oh / no lloriquees Flanders / yo *también* a ti *tampoco* te echaré de menos // Venga ↑

[T2C5-4]

En la oración “yo también a ti tampoco te echaré de menos” usa un marcador discursivo de adición (“también”) que presupone un elemento positivo (en este caso explícito, “te echaré de menos”) junto con otro conector aditivo (“tampoco”) que presupone un elemento negativo. El conector “también” indica coorientación e igualdad de fuerzas positivas, mientras que “tampoco” coorienta el discurso e iguala fuerzas negativas. El sinsentido de la expresión “yo también a ti tampoco te echaré de menos” confronta los sentimientos recíprocos “echar de menos” o “no echar de menos”, ofreciendo como resultado un enunciado absurdo debido a su ilógica polisemia.

► Los conectores consecutivos son marcadores discursivos que expresan la consecuencia lógica o real del enunciado que le precede. Cuando usamos un conector consecutivo hacemos esperar al oyente una consecuencia que resulta de lo dicho antes, por lo que usar este tipo de partículas y ofrecer otra información distinta carecería de sentido. La partícula “entonces” puede funcionar como conector temporal, como conector consecutivo, como conector ordenador discursivo continuativo o como conector conclusivo.

Homer: Bart / tampoco te estoy pidiendo que dones tu sangre gratis / pues eso sería estúpido // Eres muy niño para comprenderlo pero cuando donas tu sangre a un hombre rico // ¡te cubre de riquezas! ¿No conoces la historia de Hércules y el león?

Bart: ¿Es una historia bíblica?

Homer: Puede ser // Érase una vez un león grande y cruel que tenía una espina clavada en la zarpa / y aquella espina de la zarpa todo el pueblo quiso sacársela pero ninguno tenía fuerza suficiente así que llamaron a Hércules y Hércules empleó toda su hercúlea fuerza ↑ y ¡premio! Sucedió *entonces* que el león lleno de felicidad le regaló a Hércules un cacharro lleno de riquezas

Bart: ¿Y cómo era rico un león?

Homer: Eso ocurrió en la antigüedad

Bart: Ammm

[T2C22-2]

En el ejemplo que acabamos de leer, el protagonista dice: “sucedió *entonces* que el león lleno de felicidad le regaló a Hércules un cacharro lleno de riquezas”. En este caso “entonces”, funcionando como conector consecutivo, introduce el efecto de lo dicho anteriormente. Aunque el origen del operador es un adverbio de tiempo en este caso presenta una aparente consecuencia deductiva de la información anterior. El éxito humorístico y la deformación del sentido del mito con el que intenta ilustrar el protagonista a su hijo reside en la extracción de una supuesta consecuencia del siguiente modo: como consecuencia de haber extraído Hércules al león la espina que tenía en la pata, este último le regala al héroe griego un “cacharro lleno de riquezas”. La insostenible concatenación causa-efecto introduce en el mismo contexto la heroicidad

de Hércules y la atribución de una fortuna a una bestia de la antigüedad. El uso del conector “entonces” intenta que parezca natural la relación forzosa utilizada como narración argumentativa.

► Los conectores conclusivos son marcadores discursivos que introducen la conclusión extraída de la información anterior. A diferencia de los conectores consecutivos, que expresan la consecuencia lógica o real del enunciado que le precede, los conectores conclusivos cierran y resuelven el tema conversacional tratado. Cuando utilizamos un conector conclusivo en una conversación y resolvemos de algún modo lo dicho, proponemos una resolución (un modo de entender lo dicho, el contenido implícito o explícito al que se ha llegado, etc.).

Homer: Créeme Marge / saldrá bien // Me tomarán por Krusty el payaso y nos saldrá gratis // Todo el día me están dando cosas / ¡fíjate que lata de pintura para casas! / ¡fíjateee!

Marge: No digo que no vaya a salir bien / digo que no es honrado

Homer: Pero *entonces* si estamos de acuerdo / ¿por qué discutir?

[T6C15-2]

En este caso la partícula “entonces” se utiliza como conector conclusivo, claro está, la conclusión no recoge toda la información precedente. El humor absurdo de esta intervención reside en el comportamiento desvergonzado del protagonista al hacer caso omiso a la objeción moral de su esposa. Utilizando el conector “entonces” para introducir una supuesta conclusión, zanja la conversación atendiendo solo a una parte de la respuesta de su interlocutor. El protagonista selecciona de forma interesada “no digo que no vaya a salir bien” para reforzar su punto de vista “saldrá bien”, sin tener en cuenta la restricción “digo que no es honrado”. La conclusión introducida por “entonces” carece de sentido al no recoger la objeción propuesta a la suplantación de identidad descrita en la escena.

Quizás el conector conclusivo por antonomasia debido a la misma expresión sea “en conclusión”. Este conector indica la conclusión de una serie de argumentos previos (explícitos o implícitos). Habitualmente conecta párrafos, enunciados o incluso todo el

cuerpo de un texto con la parte final, que suele ser más corta. Esta partícula en el plano argumentativo se encarga de recapitular la información aparecida y marcar una conclusión.

Juez Snyder: Señor Simpson / ¿tiene algo que alegar en su defensa?

Homer: Lo tengo // Creo que los famosos están en deuda con todos nosotros // Si los famosos no quieren que rebusquen en su basura y digan que son gays // entonces que renuncien a expresarse artísticamente // (Lisa y Marge se tapan los ojos de vergüenza)

*En conclusión* / debéis aceptar que el público sea siempre el dueño de vuestras vidas y cuando muráis podréis salir en los anuncios bailando con aspiradoras // Gracias señoría

Juez Snyder: Señor Simpson / le condeno a no acercarse a más de ochocientos metros a ninguna persona famosa / viva o muerta

[T10C5 -2]

En este ejemplo analizamos la extracción de una falsa conclusión que no se deduce de la información aportada anteriormente. Debemos considerar que el alegato que hace el protagonista es la respuesta ante el juez cuando le pregunta si “tiene algo que alegar en su defensa”. La propuesta enunciada como conclusión (“debéis aceptar que el público sea siempre el dueño de vuestras vidas y cuando muráis podréis salir en los anuncios bailando con aspiradoras”) es realmente un imperativo que el protagonista sugiere como método para saldar una supuesta deuda que los famosos han contraído con su público. En este caso se produce la rotura de expectativa conversacional introducida por el conector “en conclusión”, ya que el alegato del protagonista no recoge, ni recapitula y extrae una conclusión de lo dicho. Más bien expresa un deseo, introduciéndolo en la conversación como una conclusión aprovechando la atención que le prestan en ese momento sus interlocutores.

► Los conectores ordenadores de cierre son marcadores discursivos que, como su nombre indica, cierran un enunciado o una serie aportando un interesante hueco de contenido implícito. Por ejemplo, el conector ordenador discursivo de cierre “y eso” indica el fin de una enumeración, suele aparecer tras un conjunto de sintagmas nominales en enumeración y tiene como función finalizar el discurso al considerarse innecesario seguir precisando en los detalles. Este marcador, de funcionamiento similar

a la expresión etcétera, cierra una parte del discurso dando a entender que la lista continuaría con elemento de la misma naturaleza.

Homer: Bien hijo / vamos a embarcarnos en nuestra misión más difícil // Recemos una oración // Oh Dios / sé que estás ocupado por aquello de que puedes ver a las mujeres cambiarse de ropa y *eso* / pero si hoy nos ayudas a robar la grasa te prometo que donaré la mitad de los beneficios a una obra de caridad

Bart: ¡Papá / que no es estúpido!

Homer: ¡Tú qué sabes / andando!

[T10C1 -1]

En este ejemplo el enunciado “oh Dios, sé que estás ocupado por aquello de que puedes ver a las mujeres cambiarse de ropa y eso [...]” el protagonista atribuye a Dios como ocupación habitual espiar a las mujeres mientras se cambian de ropa. Utiliza el conector “y eso” para transmitir de forma implícita un etcétera de quehaceres similares al mencionado, sin entrar en detalles al respecto. El absurdo (y el humorismo) de la escena se sitúa en el fin de una enumeración que como tal no existe, ya que solo se enuncia una ocupación no una serie de ellas. El espectador entiende con esto que la importancia de la tarea atribuida a Dios ocupa la mayor parte de su tiempo, trasvasando las preferencias del protagonista a la misma divinidad.

► Otro tipo de conector ordenador de la materia discursiva que analizamos en nuestro trabajo es el continuativo. Volvemos a una intervención ya analizada anteriormente para observar el uso dislocado que hace el protagonista del conector “entonces”.

Juez Snyder: Señor Simpson / ¿tiene algo que alegar en su defensa?

Homer: Lo tengo // Creo que los famosos están en deuda con todos nosotros // Si los famosos no quieren que rebusquen en su basura y digan que son gays // *entonces* que renuncien a expresarse artísticamente // (Lisa y Marge se tapan los ojos de vergüenza)

En conclusión / debéis aceptar que el público sea siempre el dueño de vuestras vidas y cuando muráis podréis salir en los anuncios bailando con aspiradoras // Gracias señoría

Juez Snyder: Señor Simpson / le condeno a no acercarse a más de ochocientos metros a

ninguna persona famosa / viva o muerta

[T10C5 -2]

Analizando la oración “si los famosos no quieren que rebusquen en su basura y digan que son gays, entonces que renuncien a expresarse artísticamente” descubrimos que la partícula “entonces” se usa anafóricamente para recoger la información aportada por la proposición condicional y dar lugar a una consecuencia. El conector “entonces” aparece instalado en la apódosis de la oración e introduce el requisito “que renuncien a expresarse artísticamente” si “no quieren que rebusquen en su basura y digan que son gays”. La propuesta descabellada que utiliza como defensa el protagonista ante el juez genera un enunciado continuo (y lógico para el protagonista) entre la expresión artística y los riesgos que deben aceptar los artistas por ejercerla. A nosotros como espectadores, así como a los personajes presentes en la escena, nos avergüenza el sinsentido y el exceso de la intromisión propuesta por el protagonista en las vidas de los personajes públicos.

► Por último, nos ocupamos del análisis de los conectores reformulativos en relación con la comunicación absurda. Estos conectores son los encargados de ofrecer una paráfrasis o reformulación del contenido mencionado anteriormente. El carácter explicativo de estas partículas genera en el oyente la expectativa de una formulación distinta, supuestamente más sencilla para ser entendida con facilidad, de lo que ya se ha dicho. En este caso analizamos el uso del conector “o sea”.

Inspector: Te presento a Maggie Simpson / coeficiente intelectual uno seis siete.

Inspectora: ¡¿Uno seis siete?! / ¡Asombro para un cristiano! (le coloca al bebé una insignia de la institución en el vestido)

Lisa: Pero / pero / si mi coeficiente es de uno cinco nueve / ¡Maggie es más inteligente que yo!

Inspector: En efecto / porque uno seis siete es un número más alto que uno cinco nueve / ¿entiendes como funciona?

Lisa: (con cara de incredulidad y enfado) Sí / gracias

Homer: *O sea* que nuestros hijos son cada vez más listos // Si tuviéramos otro sería

capaz de construir una máquina del tiempo que podríamos usar para volver atrás en el tiempo y ¡no tener hijos!

[T15C13 -1]

La partícula “o sea” es un conector reformulativo de explicación, establece una relación explicativa entre dos segmentos que a veces tiene un valor continuativo en la conversación. En este ejemplo en particular, el conector presenta una premisa (“o sea que nuestros hijos son cada vez más listos”) que sirve de conclusión y aclaración de la información precedente, desde la cual introduce una hipótesis (“si tuviéramos otro [hijo] sería capaz de construir una máquina del tiempo”) que a su vez utiliza para llegar a una conclusión lógicamente absurda. Realmente el conector “o sea” no es el responsable directo del absurdo comunicativo, sino que lo utiliza el protagonista para introducir la conclusión-premisa (O sea que nuestros hijos son cada vez más listos). Una doble vuelta de tuerca con la que consigue presentar como viable una hipótesis nada plausible y deducir la propia eliminación del hijo que construyera la máquina del tiempo.

Para terminar, centraremos nuestra atención en otro conector reformulativo de explicación, “a saber”. Esta partícula puede funcionar como operador modal, cuando indica el desconocimiento del hablante y lo hace extensivo a parte de la comunidad, o como conector reformulativo de explicación, cuando introduce una enumeración.

Homer: ¿Con que has tenido una pelea / eh? (se ríe orgulloso) / ¿ganarías? ↑  
Bart: (mirándose al espejo) Te voy a echar de menos tío (y se mete en la bañera con ropa y todo)  
Homer: ¡Bart! Tu madre tiene la absurda idea de que (1s↓) estás disgustado por algo  
Bart: Ya papá / ayúdame / por favor / uiiii (Bart llorando dentro de la bañera)  
Homer: Venga / vamos Bart // ¿No querrás que te vea llorando tu madre?  
Bart: Yo paso de eso §  
Homer: § Venga / anda / déjame que te seque esas lagrimillas (y enciende hacia los ojos de Bart el secador a máxima potencia) (5s) Ahora cuéntame tu circunstancia  
Bart: Me he tenido que pegar con un / gamberro (Bart se agazapa como si esperara una

riña)

Marge: ¿CON UN GAMBERRO?

Homer: No me fastidies / yo no me meto cuando tú estás con Lisa ↑

Marge: Después de esto Bart lo que tiene que hacer es ir derecho a hablar con el director

Bart: Siii / supongo que podría hacerlo §

Homer: § ¿Qué? ¿Y violar el código de honor del recreo? ↑ / ANTES VER A MI HIJO MUERTO §

Marge: § No digas bobadas Homer // ¿qué burradas dices?

Homer: El código de honor es sagrado Marge // Las reglas que les enseñan a ser hombres / *a saber* // no deben cotillear / ríete siempre de los que son diferentes / nunca debes decir nada hasta no estar seguro de que los demás piensan lo mismo que tú / mmm / ¿qué más?

[T1C5-1]

Prestaremos atención a la última intervención del protagonista dentro del ejemplo: “las reglas que les enseñan a ser hombres, a saber: no deben cotillear, ríete siempre de los que son diferentes, nunca debes decir nada hasta no estar seguro de que los demás piensan lo mismo que tú”. El conector reformulativo “a saber” presenta la enumeración que hace referencia al término genérico que aparece en el enunciado anterior (el código de honor [del recreo]). Este conector, desde un plano informativo, enfatiza el segmento que le sigue. En este caso en particular el conector “a saber” presenta una serie de normas establecidas como un acuerdo tácito entre los niños que hacen reír al espectador por corresponder al comportamiento infantil, poniéndose al descubierto de manera explícita. El absurdo se genera en el uso de convenciones infantiles en una conversación supuestamente adulta, enfatizándose a través del conector parte del decálogo de normas de honor de un patio de escuela.



### 3.3.3.2 – Operadores discursivos en la argumentación absurda.

Los operadores discursivos son unidades situadas dentro de los enunciados que no tienen ninguna función sintáctica respecto al verbo de la oración y que introducen un contenido macroestructural relativo a la enunciación, argumentación, información y modalidad. Como bien explica Fuentes (2009: 13), los operadores afectan solo a un segmento de la oración, tienen una función que no apunta al elemento referencial ni introduce en un actante de la acción verbal. Los operadores se clasifican en cuatro tipos:

- Argumentativos. Operadores relativos a la orientación argumentativa, la suficiencia o fuerza, etcétera.
- Modales. Operadores que expresan la actitud subjetiva del hablante, la modalidad.
- Informativos. Operadores relacionados con la organización informativa del enunciado. Tema y rema, expectativas, focalización, etc.
- Enunciativos. Operadores que indican quienes el hablante y cómo se responsabiliza de su acto enunciativo, indican la forma denunciar y de hablar, etc.

Analizaremos siguiendo este orden las muestras del *corpus* en las que los operadores son en parte responsables del absurdo argumentativo del protagonista, guiándonos del número de intervenciones encontradas. Entre la amplia muestra de uso de operadores en el *corpus* hemos discriminado aquellas en las que los operadores no estuviesen involucrados en la construcción del absurdo comunicativo, registrando en nuestro análisis solo conversaciones absurdas con operadores argumentativos y modales. Recordamos de nuevo que los operadores, igual que los conectores, son partículas discursivas que por sí mismas no generan comunicación absurda, ya que el sentido discursivo comprende toda la información contextual.

► Los operadores argumentativos son los encargados de orientar la argumentación y de marcar la fuerza o la suficiencia del enunciado. Constituyen en nuestro *corpus* la muestra más numerosa de conversaciones absurdas en relación con los otros operadores citados. En los dos siguientes casos el protagonista utiliza el operador argumentativo “ni siquiera”. Esta partícula, en el plano argumentativo, funciona como un marcador

escalar y señala la posición más baja en una escala, que se niega. Aparece en contextos negativos detrás de un elemento de polaridad negativa, e incluso a veces lo encontramos intensificado. Se trata de un adverbio que aparece antepuesto al elemento al que afecta y que se integra generalmente en el grupo entonativo del elemento afectado.

Marge: Creo que tenemos serios problemas aquí // Debemos renunciar a cualquier clase de lujo

Homer: *Por ejemplo* / nos pasamos la vida vacunando a Maggie contra cosas que *ni siquiera* tiene

Marge: Yo estaba pensando que podríamos ahorrar en cerveza

Homer: (mientras bebe cerveza) Eso no va a ninguna parte

[T3C8-4]

Homer: (pinta en su mano izquierda “939”) Odio el nuevo prefijo / uno ya tiene bastantes cosas en la cabeza (lee en su mano derecha “Lenny = Blanco / Carl = Negro”)

Lenny: ¿Seguro?

Homer: ¿No añoras el prefijo 636? ¿Em / Carl?

Carl: No tengo claro cuál es mejor // El seis es más próximo al tres con lo que resulta más cómodo pero el nueve tiene menos que ver con Satanás y es una ventaja en el mundo en el que vivimos

Homer: ¡Lo que realmente me mata es que ni siquiera nos han avisado!

Carl: ¿Cómo que no? Hicieron una campaña publicitaria en la tele y luego en la radio

Lenny: Lanzaron folletos desde el transbordador espacial y pasamos dos semanas en el campamento del prefijo

Homer: *Ni siquiera* nos han avisado ↓

[T12C2 -2]

En el primer ejemplo afirma “nos pasamos la vida vacunando a Maggie contra cosas que ni siquiera tiene”. El absurdo humorístico de esta sentencia se apoya en la nula comprensión de la función de la vacuna, un virus o principio orgánico que convenientemente preparado se inocular a una persona o a un animal para preservarlos

de una enfermedad determinada<sup>77</sup>. El protagonista utiliza el operador argumentativo escalar para situar las vacunas que le ponen a su hija en el nivel más inferior de prioridad de los gastos de la casa. Es más, para introducir su absurda defensa utiliza el conector ejemplificativo “por ejemplo”, un conector reformulativo que introduce un elemento como representante tipo. Es decir, presenta una ilustración del valor general de todo el grupo del que se predica algo. En este caso en particular, el protagonista presenta como ejemplo de gastos de lujo las vacunas de su propia hija, responsables de que no enferme.

En el segundo ejemplo, utiliza el operador “ni siquiera” para negar y ratificar su postura sobre la falta de información sobre el cambio de prefijo telefónico. El absurdo de esta intervención se apoya en la falta de interacción del protagonista con sus interlocutores cuando no quiere cambiar de opinión. Después de recordarle sus compañeros de la central que habían emitido programas de televisión y radio, habían tirado folletos desde el trasbordador y habían asistido a un campamento informativo al respecto, vuelve a repetir “ni siquiera nos han avisado”. En este último ejemplo también podemos analizar el uso de la partícula “bastante” en la oración “odio el nuevo prefijo, uno ya tiene bastantes cosas en la cabeza (lee en su mano derecha Lenny = Blanco, Carl = Negro)”. “Bastante” es un operador argumentativo que funciona como cuantificador escalar, es decir, indica una cuantificación por encima de lo normal pero suficiente para el hablante. En este caso pone de relieve los pocos recursos memorísticos del protagonista y el exagerado punto de vista de este al decir que tiene la cabeza ocupada de pensamientos cuando no es capaz de diferenciar a los compañeros que ve a diario.

Otro operador argumentativo analizado usado para introducir situaciones absurdas y/o humorísticas es “demasiado”. Se trata de una partícula cuantificadora como “bastante” que indica, a diferencia del anterior operador, una cantidad alta respecto a lo esperado por el hablante. “Demasiado” indica un aumento de fuerza argumentativa que supera lo querido por el hablante. Los enunciados introducidos por el operador “demasiado” expresan el exceso y se coloca por tanto en una posición alta de la escala. La comicidad absurda del siguiente ejemplo se basa en la idea de “listón alto” que tiene el hablante. Cuando utilizamos la palabra “listón” en este contexto nos referimos a mínimos que

---

<sup>77</sup> Cfr. vacuna. <http://lema.rae.es/drae/?val=vacuna> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de lengua española [en línea]. < <http://www.rae.es> >.

deben ser cumplidos. La despreocupación del protagonista no le permite recordar el nombre de su propia hija y entiende que llevar un suéter para la pequeña es un esfuerzo exagerado del que no puede garantizar su cumplimiento. El operador argumentativo “bastante” no es adecuado para esta situación en la que la sencillez de la tarea encomendada no excede en absoluto el cuidado de un bebé.

Homer: Mira Marge / lo que tú querías / voy a pasar el día con Maxi

Marge: ¡Maggie!

Homer: Marge / no seas tan exigente / pones el listón *demasiado* alto

Marge: ¿Puedes llevar un suéter para Maggie?

Homer: Increíblemente alto

[T20C16 -1]

Otro de los marcadores perteneciente al grupo de los operadores argumentativos es la partícula “especialmente”. Este operador tiene dos empleos: como operador intensificador de un adjetivo que enfatiza en el plano informativo y enunciativo o como operador de preferencia. En el caso siguiente el operador “especialmente” es utilizado como intensificador del adjetivo “agradecidos” (y te estamos especialmente agradecidos por la energía nuclear). Al contextualizar la situación comunicativa y darnos cuenta de que el protagonista está sentado a la mesa con toda su familia rezando para dar gracias por los alimentos, descubrimos la irrelevancia del contenido de los enunciados y del orden de exposición. Enfatiza el agradecimiento por la energía nuclear en el rezo anteponiéndolo a sentimientos trascendentales como la paz y el amor. Resulta magistral desde un punto de vista cómico el uso que hace el guionista del operador de adición “también” en “y gracias también por los momentos ocasionales de paz y amor”. Al introducir el enunciado con la conjunción copulativa “y” siembra la duda en la interpretación del espectador sobre la igual fuerza argumentativa del enunciado introducido por “también” y el primer agradecimiento (“y *te estamos especialmente agradecidos por la energía nuclear [...] y gracias también por los momentos ocasionales de paz y amor que vive nuestra familia*”). No solo prioriza la energía producida por la central nuclear en la que trabaja sino que desprecia la energía solar como un proyecto poco seguro en el futuro. El resto de la intervención completa la

situación absurda mediante la inserción de una reflexión sobre el rechazo que siente hacia sí mismo y su familia. La situación absurda viene dada por el hecho de dar gracias por algo que la sociedad considera un mal, por establecer un diálogo en una oración y por reorientar lo dicho a otra línea argumentativa.

Homer: (rezando) (1s↓) y te estamos *especialmente* agradecidos por la energía nuclear / la fuente más limpia y segura después de la solar / pero es aún castillos en el aire - En fin (2s↓) y gracias *también* por los momentos ocasionales de paz y amor que vive nuestra familia / ¡menos hoy / que ya has visto lo que ha pasado! Ohhh señor ↑ / seamos sinceros / ¿somos la familia más patética del universo o qué?

[T2C7-4]

► Los operadores modales son aquellos que expresan la actitud subjetiva del hablante. En nuestro estudio sobre la comunicación absurda este tipo de operadores resulta relevante en la medida en que transmiten la versión deformada (ese universo paralelo) del protagonista. El primer operador modal que analizaremos es “tal vez”. Este operador indica una hipótesis o posibilidad, suele utilizarse para expresar una expresión menos fuerte o como atenuativo de lo dicho anteriormente.

En el siguiente ejemplo el protagonista utiliza el operador “tal vez” para sugerir a su mujer la posibilidad de que alguien le regale el reloj que tanto le gusta. Habitualmente este tipo de enunciados ostensivos son interpretados por el receptor como un adelanto de la sorpresa que le espera. Lo absurdo de la situación es la incoherencia y la inadecuación de las palabras utilizadas por el protagonista a sabiendas de que le no le regalará el reloj sino una funda para la tabla de planchar. El punto más cómico de la situación se alcanza cuando el espectador descubre que el protagonista entiende que la funda para la tabla de planchar le va a hacer más ilusión que el reloj. El enunciado introducido por el pensamiento del protagonista, “*Ahora se sorprenderá aun más cuando vea la funda para la tabla de planchar*”, utiliza el operador argumentativo “aun”. Este operador funciona como intensificador aumentando la fuerza argumentativa del enunciado propuesto, lo que incrementa también el impacto de la ruptura de la expectativa del espectador.

Marge: ¡Oh Homey / qué reloj! Siempre deseé un reloj como este

Homer: Bueno / *tal vez* alguien te regale uno estas navidades

Marge: (hace un gesto de complicidad y alegría)

Pensamiento de Homer: Ahora se sorprenderá *aun* más cuando vea la funda para la tabla de planchar

[T7C11-1]

El operador modal “no me digas” es un marcador de sorpresa del hablante. El origen de esta construcción es una oración con valor exhortativo, pero en el siguiente ejemplo se utiliza dentro de una interrogación. El protagonista utiliza “no me digas” para dar un respuesta automática a su hijo y poder continuar con sus ocupaciones sin reflexionar lo más mínimo sobre el contenido de las palabras recibidas. El operador modal “no me digas” pasa de expresar sorpresa a indicar indiferencia y simular un falso interés sobre el que no repara posteriormente. Además de la incoherencia entre la función habitual del operador y las intenciones del hablante, destacamos como humorístico el caso omiso que presta a cualquier asunto que no sea el que le ocupa en el momento (en este caso la elaboración de una página web). No podemos decir en sentido estricto que el operador “no me digas” sea el causante directo del absurdo comunicativo, pero el falso interés del protagonista introducido por “¡No me digas!” hacia los problemas de su hijo es contexto de contraposición que lleva al sinsentido a la situación.

Homer: ¡Aquí tenéis chicos / la mejor página web del mundo! Lo normal es que tanto ruido fuera molesto pero no lo es

Bart: Me han echado del colegio ↓

Homer: ¡*No me digas!* ¿Qué te parece mi página / Lisa? Sé sincera / es genial ¿no? //  
Anda di que es genial / no te cortes §

Bart: § Encontraron una navaja automática en mi taquilla

Lisa: Bueno / una página web es algo muy personal / tú has plagiado imágenes con copyright de otras personas / podrían demandarte por ello

Bart: Le di un puñetazo a un poli §

Homer: § No pueden demandarme si no saben quién soy //

Me voy hacer llamar “Señor X”

Bart: Soy muy irascible

Homer: Sí / lo del Señor X no falla nunca

[T12C6 -1]

El operador de modalidad “claro”, desde un plano argumentativo, puede aparecer en una estructura que concede y a la que sigue una contraargumentación, pero no es el caso que vamos a analizar a continuación. El uso de este marcador es muy frecuente en cualquier tipo de texto ya que actúa como modalizador de evidencia e indica una reafirmación del contenido del enunciado al que acompaña. El orgullo del protagonista de nuestro *corpus* le impide reconocer muchas veces que ignora algo, en este caso el nombre de Michael Jackson, personaje por el que se hace pasar el interno del psiquiátrico (“*Pues claro que he oído hablar de ti, tendría que vivir bajo una piedra para no haber oído hablar de... ¿cómo dices que te llamas?*”). El uso de intensificadores para ocultar una mentira o el desconocimiento de información se ha convertido en un mecanismo habitual en guiones cómicos, proporciona la posibilidad de establecer un quiebro en la conversación (pues claro que | claro que no).

Personal del psiquiátrico: ¡Metedlo con el grandullón blanco que se cree que es el negro flacucho ese!

Homer: ¿Quién eres tú?

Paciente: Soy Michael Jackson / de los Jacksons (le alarga la mano para saludarle)

Homer: Soy Homer Simpson / de los Simpsons

Paciente: No puedo creer que no hayas oído hablar de mí / yo soy un artista muy famoso

Homer: Pues *claro* que he oído hablar de ti ↑ / tendría que vivir bajo una piedra para no haber oído hablar de - ¿cómo dices que te llamas? ↓

Paciente: Michael Jackson

Homer. No me suena / no

Paciente: ¿Te suena la MTV? §

Homer: § No §

Paciente: § ¿Motown? §

Homer: § No §  
Paciente: § ¿Bidet? §  
Homer: § Dime otro §  
Paciente: § Thriller  
Homer: A ver repite ese  
Paciente: Thriller §  
Homer: § No  
Paciente: A ver mira esto // (baila cantando) Billie Jean is not my lover / she's just a girl who claims that i am the one but the kid is not my son.  
Homer: Aaaaal ↑ / ¿cómo haces eso con los pies?  
Paciente: ¿El moonwalk?  
Homer: No / eso que haces con los pies

[T3C1-1]

La próxima intervención está extraída de un capítulo políticamente incorrecto y poco diplomático en el que el protagonista se enfunda una bota gigante y amenaza a un ministro de Australia con patearle si no sueltan a su hijo. La actuación del protagonista y el sinsentido situacional ya es suficiente para configurar el absurdo comunicativo en el que aparece la intervención que analizamos. El operador modal “ya sabe(n)” es un marcador de información conocida que suele utilizarse para marcar la relación interactiva entre hablante y oyente. Este operador introduce información anteriormente nombrada y referida anafóricamente o información recuperada de la memoria discursiva.

Homer: Atrás o le doy una patada al primer ministro // ¡Lo haré! ¡Les juro por lo que quieran que lo haré! /// ¿Pero cuándo van a aprender? // En América hemos dejado de infringir castigos corporales y las cosas nos van mejor // Hay seguridad en las calles / los ancianos se aventuran por los callejones y los más tontos son admirados por su habilidad como programadores informáticos // Tomen ejemplo y dejen que sus hijos crezcan salvajes y libres // Porque *ya saben* el dicho / “dejen que sus hijos crezcan salvajes y libres”

[T6C16-1]



Después de enumerar las ventajas que cree que ha ocasionado la abolición de los castigos corporales en América inventa un dicho que casualmente es una réplica de sus palabras inmediatamente anteriores: “*Tomen ejemplo y dejen que sus hijos crezcan salvajes y libres. Porque ya saben el dicho: dejen que sus hijos crezcan salvajes y libres*”. El uso del operador modal “ya sabe(n)” es correcto, lo utiliza para hacer mención anafóricamente a información conocida. El absurdo se produce por proponer como fuente de conocimiento un enunciado dicho por él segundos antes y no un *topos* que sirva de fundamento a su argumentación. La información que plantea no es conocida, es inventada y no compartida por la comunidad.

La partícula “oye” funciona como conector ordenador discursivo interactivo o como operador modal. Cuando funciona como conector ordenador discursivo interactivo aparece en la oración como elemento apelativo que sirve para establecer el contacto con el interlocutor. Su origen, el verbo oír en presente de imperativo, es un reclamo al receptor. Cuando funciona como operador modal aparece en la oración como elemento de apoyo exclamativo utilizado para enfatizar informativamente un segmento de la conversación (anterior o posterior).

Marge: Es Patty la que escogió la vida de celibato / a Selma el celibato es algo que le fue impuesto §

Homer: § ¡Pero Marge! §

Marge: § Homer ↑ / ¡quiero que a Selma le encuentres un / hombre!

Homer: Está bien (1s↓) §

Marge: § Y no cualquier hombre §

Homer: § De acuerdo (enfadado y resignado)

Marge: Debe ser honesto (2s↓) y y tierno

Homer: Sí

Marge: Bien situado // y guapo

Homer: Oye / ¿por qué iba a tener ella un marido mejor que tú? ↑

[T2C14-1]

Bart: Ya pueden multiplicarla por cero y partirla por la mitad

Homer: ¿Qué te ocurre chico?

Bart: Llevo arrastrando el culo toda la semana en la casa de ese vejestorio y / mira lo que me ha dado ↑ (le enseña cincuenta centavos de dólar)

Homer: *Oooye* / cuando yo tenía tu edad cincuenta centavos era mucho dinero

Bart: ¿En serio? ↓

Homer: No

[T2C21-2]

En los dos ejemplos que acabamos de ver la partícula “oye” se utiliza como operador modal. En el primer ejemplo la esposa del protagonista le pide que busque un hombre honesto, tierno, bien situado y guapo para su hermana. Él le responde: “*Oye, ¿por qué iba a tener ella un marido mejor que tú?*”. El operador “oye”, actuando en el plano informativo como partícula enfática, llama la atención sobre la reflexión que lleva a cabo el propio protagonista resultado del agravio comparativo entre el pretendiente y él. La sinceridad del comentario enfatizado tinte de humorismo la situación al saber que como pareja pueda mejorar y ni siquiera lo intenta. En el segundo ejemplo el protagonista enfatiza “*oooye, cuando yo tenía tu edad cincuenta centavos era mucho dinero*”, con ánimo de recriminar a su hijo y que no se quejase por el cobro de sus servicios a una anciana. De esta intervención sería esperable la ratificación de su reprimenda cuando su hijo le pregunta desesperanzado “*¿en serio?*”. Sin embargo, contesta “no” sin ambages causando de nuevo una situación absurda en la que el uso del operador modal “oye” había enfatizado un falso testimonio y manifestado una queja.

### **3.3.4 – Uso de las falacias en la comunicación absurda.**

#### **3.3.4.1 – Origen y definición de las falacias.**

*“No hay una clasificación de los modos como los hombres pueden caer en el error, y es muy dudoso que pueda haberla siquiera” (Augustus de Morgan).*

El término falacia es definido por el diccionario de la Real Academia Española como (del lat. *fallacia*) un engaño, un fraude o una mentira con que se intenta dañar a alguien. Los términos sofisma (del gr. *σόφισμα*) y paralogismo (del gr. *παραλογισμός*) suelen utilizarse como sinónimos del concepto falacia, haciendo mención a una razón o argumento aparente con que se quiere defender o persuadir lo que es falso, o

sencillamente a un razonamiento falso<sup>78</sup>. No obstante, el sofisma se sitúa del lado de la falta y obligatoriamente se encuentra en el diálogo, mientras que el paralogismo se encuentra del lado del error y puede encontrarse tanto en el monólogo como en el diálogo. Vega (2008: 185) explica que “se ha hablado desde antiguo de “sofismas” y de “paralogismos”: un sofisma es un ardid o una argucia dolorosa, mientras que un paralogismo es más bien un error o un fallo involuntario”. A lo largo de este capítulo precisaremos las concepciones referidas al término así como las clasificaciones que más influencia han tenido a lo largo de la historia.

La obra platónica “Eutidemo” es la primera en presentar a personajes de la época (Eutidemo y Dionisodoro) afirmando que eran capaces de probar a través de sofismas una serie de proposiciones paradójicas. Fue su discípulo Aristóteles (1993: I, 164a20) en el último libro del “Organon”, “Refutaciones sofísticas” (*Sophisticis elenchis*) el que señaló que las falacias son “argumentos que parecen ser tales”, apareciendo con él la tradición lógico-dialéctica aristotélica frente a la más tardía tradición baconiaca, que también se ocuparía siglos más tarde de la argumentación falaz. Aristóteles concebía la noción de paralogismo como el instrumento teórico que permitía subsanar o bloquear las desviaciones del discurso. El concepto “paralogismo” guarda una estrecha relación con la búsqueda de la verdad y tiene sus orígenes en la reflexión sobre las condiciones de validez del silogismo. Los orígenes de la taxonomía de las falacias se remontan a Aristóteles (1993: 337 – 372) que diferenció trece tipos divididas en dos grandes grupos: falacias lingüísticas (*in dictionem*) y falacias no lingüísticas (*extra dictionem*). El primer grupo de sofismas aristotélicos (*in dictionem*) incluía: (1) el “equivoco” u “homonimia”, (2) la “ambigüedad” o “anfibiaología” y (3) la “*fallacia compositionis et divisiones*”. El grupo de los sofismas *extra dictionem*, más importantes desde el punto de vista lógico, distinguía: (1) falacia del accidente (*fallacia accidentis*), (2) falacia de petición de principio (*petitio principii*), (3) falacia de la ignorancia de la cuestión (*ignoratio elenchi*), (4) la falacia del consecuente (*fallacia consequentis*) y (5) falacia consistente en tomar por causa lo que no lo es (*non causa pro causa*).

Repararemos en algunas de las más aplaudidas para explicar posteriormente la evolución de su clasificación y su sentido. Bentham (1824) explicaba que la falacia es

---

<sup>78</sup> Cfr. falacia, sofisma y paralogismo. <http://lema.rae.es/drae/?val=falacia>, <http://lema.rae.es/drae/?val=sofisma> y <http://lema.rae.es/drae/?val=paralogismo> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de lengua española [en línea]. < <http://www.rae.es> >.

“cualquier argumento empleado [...] con el propósito de inducir a engaño, o que con probabilidad produzca ese efecto, o el de hacer que adopte una opinión errónea la persona a cuya mente se le presente el argumento”. Black (1946) fue el primer lógico en utilizar la expresión *critical thinking* (pensamiento crítico) asignándole una gran importancia a las falacias dentro del discurso argumentativo. Macchi (1958) es quizás el autor que define las falacias de modo más parecido a la RAE. Decía que una falacia es “un engaño, un fraude o mentira con que se intenta dañar a otro. Hábito de emplear falsedades en daño ajeno”. La definición de Macchi señala intencionalidad, propósito de engaño y consciencia del proceso de fraude. No obstante, otros autores cercanos en el tiempo como Mackie (1967) entendía que una falacia es una forma inválida de argumento, distinguiendo estas de los sofismas (formulados intencionadamente para el engaño, la confusión o la victoria en una disputa verbal). A principio de los setenta Hamblin (1970: 12) definía falacia como el “argumento que parece válido, pero que no lo es”. Fue precisamente Hamblin quien denominó “tratamiento estándar” a la tradición que entendía el paralogismo como una inferencia no válida cuya forma recordaba a la de un razonamiento válido. Encontramos, por tanto, dos grupos de concepciones al respecto: por una parte, autores que identifican las falacias con formas incorrectas de razonamiento que parecen correctas sino se analizan cuidadosamente y que pueden llevar al engaño; y, por otra, un grupo de autores que atribuye mala fe e intencionalidad orientada al engaño. A finales del s. XX Walton (1995) prestaba atención a las falacias en la argumentación y explicaba que no son más que argumentos que utilizan esquemas argumentativos, que pueden ser correctamente aplicados pero que han sido incorrectamente utilizados en un contexto determinado. Esta nueva visión de las falacias en relación con el contexto abriría un nuevo modo de entender este fenómeno, concibiéndose como un argumento defectuoso, inexacto o inválido; un tipo de debilidad, movimiento inadmisibles o deficiencia que le permite a uno abrirse a la crítica.

Estudios más recientes como los de Plantin (2008: 119) recuerdan la etimología del sustantivo y el adjetivo franceses *fallacia* y *fallacieux*, respectivamente, para designar un ardid, un engaño o un sortilegio. Su estudio sobre *el argumento del paralogismo* se remonta a la obra *Logique* de Scipion Dupleix en la que explicaba que una falacia es como un silogismo engañoso y capcioso. La falacia puede ser entendida como un error estructural en las formas del razonamiento lógico que lleva al error o como el diseño

voluntario de silogismos engañosos que confundan al interlocutor. Se conciba de una forma u otra, la falacia contiene un error inferencial por violar uno o más criterios de buena argumentación. Bordes (2011: Cap IV) explicaba la falacia como un argumento no razonable o racionalmente no convincente que contenía errores inferenciales aunque pudiera ser validado. Frente a las clásicas definiciones aclara que no todos los argumentos falaces tienen intenciones deshonestas, y niega que las falacias sean argumentos inválidos o con premisas y/o conclusión falsas. En el capítulo IV de su obra “Las trampas de Circe” explica que a menudo son confundidas las falacias con: argumentos moralmente erróneos, errores conceptuales que afectan a la inferencia argumentativa, errores empíricos simples, errores éticos sobre evaluaciones, conductas morales o decisiones, errores metaempíricos reiterados en sus respectivos campos de estudio, errores no-argumentativos, errores sistemáticos cometidos en la historiografía o con simples creencias. Los orígenes de estas confusiones están en la reiteración de prácticas éticas infundamentadas, en supersticiones y generalizaciones populares que carecen de base argumentativa, en visiones erróneas de la historiografía y la antropología, etc. Las falacias dejarían de entenderse como un tipo de esquemas inherentemente inadecuados y pasarían a explicarse como esquemas aplicados de forma incorrecta como resultado de un error o del esfuerzo realizado para engañar.

### **3.3.4.2 – Perspectivas, criterios y clasificación de las falacias.**

Al hablar de falacias no podemos recurrir a una visión unificada del concepto ya que han sido muchas las conceptualizaciones a lo largo del tiempo. El “tratamiento estándar” atribuido por Hansen a Hamblin es el que define un argumento falaz como el argumento que parece válido pero no lo es. Es importante tener en cuenta que no toda maniobra que eluda o impida la comunicación en una discusión es falaz.

*“Una falacia es “una acción discursiva que pasa, o se quiere hacer pasar, por una buena argumentación – al menos por mejor de lo que es – y en esa medida se presta o induce a error pues en realidad se trata de un falso argumento o de una argumentación fallida o fraudulenta”. [Vega (2008: 188)].*

Distinguimos cinco perspectivas de estudio en torno a las falacias: lógica, retórica, pragmatológica, socializada y de las ciencias experimentales. En primer lugar abordaremos las perspectivas “lógica” y “retórica” debido a su temprana aparición en la antigüedad. Desde el punto de vista lógico los argumentos son productos textuales a modo de tramas semánticas compuestas por premisas, una conclusión y un tejido ilativo. Una falacia es entendida como un fallo relativamente sistemático o un error que habitualmente se encuentra disimulado por recursos emotivos o retóricos que intentan compensar la insuficiente capacidad de persuasión racional. Una perspectiva de estudio, que no ofrece explicación sobre falacias tradicionales inherentemente dialógicas, es la *perspectiva monológica*. Autores como Johnson (1995), Lumer (2000) e Ikuenobe (2004) conciben las falacias como argumentos incorrectos (desde un punto de vista lógico) que pueden ser abstraídos de la interacción y analizados en la discusión argumentativa en relación con las circunstancias en que se dieron. Como reacción frente a la perspectiva convencional han aparecido aproximaciones contemporáneas que tratan las falacias como técnicas en la argumentación dialógica. La “perspectiva dialéctica” hace hincapié en la consideración previa del contexto como necesidad para llevar a cabo la identificación y la clasificación de las falacias. Este enfoque se centra en la interacción discursiva, por lo general normalizada, entre interlocutores con roles opuestos o complementarios en un debate. Considera que las falacias son procedimientos argumentativos que contravienen las normas o el objetivo de la discusión crítica, transgresiones cuya determinación se confía al código de reglas que vienen a violar. Una falacia es una argumentación que en un determinado contexto de discusión incumple alguna de las normas de procedimiento correcto y que al tiempo se disfraza de corrección, obstaculizando de este modo la finalidad de la discusión.

Otra aproximación a las falacias es la “perspectiva retórica”. Bajo este punto de vista cobran importancia los procesos de argumentación que tienen lugar sobre la base de las relaciones interpersonales: la interacción comunicativa, las relaciones de inducción (en el sentido de inducir a alguien a hacer o creer algo) y los ocasionales efectos disuasorios, suasorios y persuasivos. La perspectiva retórica atiende a dos elementos en particular: la intención del inductor y la reacción del receptor ante dicha inducción. A partir de estos dos elementos discursivos cabría distinguir entre un intento falaz (engaño pretendido por el inductor) y la falacia efectiva (mentira propuesta por el inductor y

cumplida con el consentimiento del receptor engañado). Una segunda aportación de esta perspectiva es la definición de estratagemas y estrategias falaces como recursos deliberado de introducir condiciones, sesgos o impedimentos al proceso de interrelación discursiva entre inductor y receptor.

La “perspectiva pragmadialéctica” define las falacias a partir de las reglas para una discusión crítica, es decir, las concibe como violaciones de las reglas de una discusión crítica que pueden tener lugar como un descarrilamiento de las maniobras estratégicas utilizadas<sup>79</sup>. Esta aproximación a las falacias propone un modelo normativo con diez principios que las partes que intervienen en el acto comunicativo deberían seguir para resolver diferencias de opinión. Una versión expandida de la perspectiva pragmadialéctica es el acercamiento que lleva a cabo Walton. Walton (1995) introduce “el cambio de contexto de un diálogo a otro” y entiende que una falacia tiene lugar cuando un cambio dialéctico ocurre en tanto tipo de diálogo con su propio objetivo.

Por último, trataremos la “perspectiva más socializada” y la “perspectiva de las ciencias experimentales”. Jacobs y Jackson (2006: 124), exponentes de la perspectiva más socializada de la falacia, la conciben como una responsabilidad compartida donde su potencial se realiza o no en respuesta a esta. Es una especie de movimiento estratégico (independientemente de que esté planeado o no) realizado en dos pasos: la ejecución de un movimiento incorrecto y la posterior aceptación de este descarrilamiento dejándolo pasar o llevándolo más lejos, en lugar de corregirlo. La “perspectiva de las ciencias experimentales” presenta la falacia como una trasgresión del método científico en las relaciones de causalidad, la formulación de leyes explicativas y los prejuicios erróneos vertidos sobre la observación o las propias observaciones defectuosas.

Para examinar las clasificaciones más influyentes en la constitución de la idea y de la tipología de falacia realizaremos una revisión diacrónica de los estudios al respecto desde la antigüedad clásica hasta la actualidad. Aristóteles en sus “Refutaciones sofísticas” diferenciaba trece tipos de falacias divididas en dos grandes grupos: falacias lingüísticas (*in dictionem*) y falacias no lingüísticas (*extra dictionem*). En 1324 se

---

<sup>79</sup> Cfr. Van Eemeren, Grootendorst, Jackson y Jacobs (1993), Van Eemeren, Meuffels y Verburg (2000) y Van Eemeren y Houtlosser (2002).

escribía “Introductiones in logicam” de Guillermo de Shyreswood, una obra dedicada a las proposiciones, a los predicables, a los silogismos, a los tópicos dialécticos, a las *proprietates terminorum* y a las falacias. El último capítulo, *De Fallaciis*, presenta una abundante ejemplificación de nuevo cuño sobre la caracterización aristotélica de los sofismas. Esta ilustración sobre el equívoco despertó un gran interés sobre el tema. Su discípulo Pedro Hispano<sup>80</sup> en “Tratados”, siguiendo la estela de Aristóteles, diferenció dos grupos de falacias: en cuanto a la dicción y en cuanto a la cosa o realidad. En la dicción diferencia: la de equívoco, la de anfibología, la de composición, la de división, la de acento y la de figura de dicción. Y en la cosa distingue: de accidente, de tomar algo según algún respecto y también de modo simple, de ignorancia del elenco, de petición de principio, de consecuente, de falsa causa y de pregunta múltiple.

Durante la edad medieval la escolástica estuvo interesada en la elaboración de una ciencia lógica que proporcionara explicaciones satisfactorias sobre el razonamiento y su relación con el lenguaje. Ockham (1665) con el objetivo de exponer y promover el programa nominalista en un marco de desarrollo lógico-lingüístico desarrolla la teoría de la suplencia (*suppositio*), ponerse en lugar de o sustituir de alguna manera al objeto al que hacen referencia<sup>81</sup>. Ockham consideraba que los razonamientos falaces no son falaces por obtener una conclusión falsa sino por contener un error, un defecto, en la estructura del razonamiento mismo. Con el objetivo de construir una teoría sistemática, Ockham estudia las falacias como errores inferenciales. En el mismo siglo XIV, Gualterio Burleigh escribe “De puritate artis logicae tractatus longior”, una obra en la que la pasión por los sofismas se disemina con tal fuerza que las secciones dedicadas a estos alcanzan casi la totalidad de su obra. En esta época proliferan las colecciones de “aurea sophismata” que alcanzarían el Renacimiento y con él la consideración de ocupación deleznable.

Una propuesta más creativa siguiendo la estela de Hispano y Aristóteles es la de Alberto de Sajonia en 1522. En su obra “Perutilis Lógica” propone que la falacia *petitio*

---

<sup>80</sup> Cfr. Beuchot (2007).

<sup>81</sup> Distinguió tres tipos: *suppositio materialis* (el término significa la palabra misma que lo constituye; por ejemplo: hombre es una palabra; aquí "hombre" ocupa el lugar de la palabra "hombre" considerada en su materialidad misma), *suppositio personalis* (el término significa individuos reales; por ejemplo: el hombre corre; aquí no es la palabra "hombre" quien corre, sino un hombre, una persona) y *suppositio simplex* (el término significa algo común; ejemplo: el hombre es una especie; aquí, "hombre" no significa un individuo, sino "simplemente" una comunidad).



*principii* proviene de “la aparente diversidad en el conocimiento del inferente y del inferido, de modo que cuando el inferido es igualmente conocido, entonces, el inferente comete falacia de petición de principio. La causa de la evidencia es la aparente diversidad en el conocimiento del inferente y del inferido, o del antecedente y consecuente, y la causa del defecto es la identidad de evidencia del inferente y del inferido”. Para Alberto de Sajonia la identidad presupuesta en la falacia *petitio principii* es una identidad de conocimiento o de evidencia y esto explicaría el motivo de la falacia.

Sería el “*Novum Organum*” de Bacon (1620) la obra que plantaría batalla a la tradicional clasificación aristotélica a partir de un modelo inductivo y experimental que discerniría ciertas tendencias hacia la anticipación. Bacon llamó “ídolos” a los errores que llenan la mente humana y nos conducen a cometer faltas de valor y faltas de comprensión. Distinguió cuatro tipos de ídolos, dos inherentes a la naturaleza humana (los de la tribu y los de la caverna) y dos ajenos o sobrevenidos (los del foro y los del teatro)<sup>82</sup>.

En el siglo XVII, Locke (1690) en su obra “Ensayo sobre el entendimiento humano” aportó a la discusión sobre las falacias un conjunto de falacias denominadas falacias *ad*: falacia *ad hominem*, falacia *ad verecundiam*, falacia *ad baculum*, falacia *ad ignorantiam*.

*“En esto me parece que se oculta una falacia, a saber: que se supone que a los hombres no se les enseña nada y que nada aprenden de nuevo cuando en realidad se les enseña y aprenden algo que ignoraban antes” [Locke (Libro I, Capítulo I, XXIII)].*

---

<sup>82</sup> *Ídolos de la tribu*: “Se afirma erróneamente que el sentido humano es la medida de las cosas; muy al contrario, todas las percepciones, tanto de los sentidos como del espíritu, tienen más relación con nosotros que con la naturaleza” (I, XLI). “Engendra ciencias caprichosas y arbitraria pues el hombre cree verdadero lo que prefería que lo fuera” (I, XLIX). *Ídolos de la caverna*: cada persona tiene “un antro o caverna individual donde se quiebra y desbarata la luz de la naturaleza”, “De ahí esta frase tan exacta de Heráclito: que los hombres buscan la ciencia en sus particulares y pequeñas esferas, y no en la gran esfera universal” (I, XLII). *Ídolos del foro*: “Los hombres se comunican entre sí por lenguaje; pero el sentido de las palabras se regula por el concepto del vulgo” (I, XLIII). “Los ídolos más importunos son los del foro; deslízanse estos en el entendimiento por la asociación de palabras y nombres, ya que los hombres se imaginan que la razón ejerce dominio sobre las palabras; pero sucede a veces que las palabras devuelven y reflejan también su fuerza sobre el entendimiento” (I, LIX). Y los *ídolos del teatro*: “[...] introducidos en el espíritu por los diversos sistemas de los filósofos y malos métodos de demostración [...] porque cuantas filosofías hay hasta la fecha inventadas y acreditadas son, según nosotros, otras tantas piezas creadas y representadas cada una de las cuales contiene un mundo imaginario y teatral” (I, XLIV).

Este tipo de falacias pueden agruparse como un apéndice del *corpus* aristotélico previamente mencionado, posiblemente como subformas de la falacia *ignoratio elenchi*. Un año después, aparecería “*Artis logicae compendium*” de Aldrich, un manual de lógica que seguía recogiendo la distinción clásica entre *consequentiae* formales y *consequentiae* materiales en una época en la que la doctrina de la *suppositio* estaba en declive.

Al llegar el siglo XIX, el lógico inglés Whately (1836) establecía la diferencia entre las falacias materiales (falacias en las que la conclusión se sigue de las premisas) y las falacias formales (cuyas premisas no se siguen de la conclusión). Años más tarde, Mill (1863) afirmaba que una lista de falacias equivale a un catálogo de variedades de evidencia que no son evidencia real -por lo que las falacias excluyen errores cometidos por casualidad-. Distinguió cinco tipos de falacias organizadas en dos grandes géneros:

- Falacias de simple inspección (son las falacias *a priori*).
- Falacias de inferencia:
  - Falacias de inferencia de evidencia distintamente concebida.
    - ◆ Inductivas (falacias *de observación* o falacias *de generalización*).
    - ◆ Deductivas (falacias *de raciocinio*).
  - Falacias de inferencia de evidencia indistintamente concebida (falacias *de confusión*).

A finales de los años cincuenta, Holter y Fearnside (1959) hacían una clasificación de cincuenta y una falacias enmarcándolas entre falacias materiales, falacias psicológicas y falacias lógicas. El primer capítulo, dedicado a las falacias materiales, presenta un catálogo de siete problemas proposicionales y cinco problemas de construcción argumentativa. El segundo capítulo, dedicado a las falacias psicológicas, explica lo que ellos llaman “coloración emocional” de la argumentación. Abordan las falacias desde el mal uso de la autoridad, desde la provocación de prejuicios en la argumentación, desde la racionalización, desde la diversión y desde la interpretación parcial del discurso. Por último, el tercer capítulo sobre las falacias lógicas estudia la validez o verdad lógica de los argumentos. Repara en cuestiones como el término medio no distribuido, la anfibología, el acento, la puntuación y los términos ambiguos, los argumentos circulares, el lenguaje idiosincrático, el mal uso de la etimología, los problemas con

condicionales y sus alternativas, la errónea conversión proposicional y la cuantificación suprimida. La tipología propuesta por Holter y Fearnside supone un avance significativo en la concepción de las falacias al utilizar como criterios discriminatorios ámbitos muy diferentes, siendo digna de mención la separación de la intencionalidad y el estado emocional de los hablantes al utilizar este tipo de estructuras. Otra catalogación de las falacias que atendía a la falta de relevancia, a los datos insuficientes y a la ambigüedad fue la realizada por Carney y Sheer (1964).

En 1966 aparecería una obra que cambiaría el punto de partida de la observación de las falacias, dejando a un lado las tradicionales clasificaciones lógicas y retóricas para centrarse en el papel que cumplía el locutor (e interlocutor) en el discurso en los casos en que “lo dicho” no era separable del “decir”. Benveniste (1966) centró su atención en la presencia del hablante en la lengua, dedicándole el quinto capítulo de “Problemas de lingüística general” y distinguiendo dos grupos de falacias:

- Falacias *ad auditores*. Son aquellas que nacen de la adaptación del discurso al auditorio particular que debe convencer.
- Falacias *ad hominem* (sobre la persona) y falacias *ad verecundiam* (sobre la autoridad).

Las falacias ampliarían su naturaleza de estructura incorrecta o mal usada en un contexto determinado y pasarían a convertirse en estructuras vinculadas a los emisores y a los receptores que intervienen en la conversación. Hamblin (1970) propuso una extensa enumeración de falacias relacionadas con las aportaciones de Benveniste: *argumentum ad hominem* (persona), *argumentum ad verecundiam* (autoridad), *argumentum ad misericordiam* (misericordia), *argumentum ad ignorantiam* (ignorancia), *argumentum ad populum* (pueblo), *argumentum ad baculum* (bastón de mando), *argumentum ad passiones* (pasiones), *argumentum ad superstitionem* (supersticiones), *argumentum ad invidiam* (envidia), *argumentum ad crumenam* (cartera), *argumentum ad quietem* (reposo), *argumentum ad metum* (miedo), *argumentum ad fidem* (fe), *argumentum ad socordiam* (estupidez), *argumentum ad superbiam* (soberbia), *argumentum ad odium* (odio), *argumentum ad amicitiam* (amistad), *argumentum ad ludicrum* (ocio), *argumentum ad captandum vulgus* (galería),

*argumentum ad fulmen* (trueno), *argumentum ad vertiginem* (vértigo) y *argumentum ad carcerem* (prisión). Bradley (1897: 35) añadió a la lista de Hamblin el *argumentum ad nauseam*.

En “Introducción a la lógica” Copi y Cohen (1972) distinguían entre falacias de atinencia y falacias de ambigüedad. Una falacia de atinencia es aquella que se comenta mediante el uso de un argumento que descansa en premisas no pertinentes para la conclusión, son razonamientos aparentemente coherentes y persuasivos. Dentro de este grupo Copi y Cohen clasificaban los argumentos *ad ignorantiam*, *ad verecundiam*, *ad hominem* (y *ad hominem* circunstancial), *petitio principii*, *ad populum*, *ad misericordiam*, *ad baculum* así como las nociones de pregunta compleja, accidente (y accidente inverso), causa falsa y conclusión inatinerente (*ignoratio elenchi*). Las falacias de ambigüedad son aquellas que tienen lugar a partir del uso de argumentos cuya formulación depende de términos o frases ambiguas que cambian de significado dependiendo del curso de la argumentación. Como falacias de ambigüedad distinguían el equívoco, la anfibología, el acento y las falacias de composición y división. Cinco años más tarde aparecía la obra de Johnson y Blair (2006). Estos autores distinguían las falacias a partir de la violación de los criterios de aceptabilidad, suficiencia y relevancia. La segunda sección del manual diferencia falacias de diversión, falacias de suplantación (*impersonation*), falacias del lenguaje y del significado y falacias de intimidación. Realizan un estudio de las causas de los razonamientos falaces a partir de los criterios previamente mencionados.

Las falacias han sido estudiadas también desde el punto de vista de las presuposiciones injustificadas. El trabajo de Toulmin, Rieke y Janik (1979) sobre la argumentación falaz (criticado como insuficiente por Johnson en una revisión crítica de 1981) distinguía entre falacias de presuposiciones injustificadas y presuposiciones ambiguas. El primer grupo de falacias son explicadas mediante la intrusión injustificada de emociones en el razonamiento o a través de prematuras o inapropiadas estrategias de razonamiento. Seis años después, Engel (1986a y 1986b) presentaba sus trabajos sobre razonamiento y falacias en los que indicaba tres criterios clasificatorios de falacias: ambigüedad, presuposición e irrelevancia. Las falacias de irrelevancias son aquellas que utilizan como premisas argumentos que aunque relacionados temáticamente con el motivo de la

discusión no constituyen ninguna evidencia para la conclusión. En este grupo suelen incluirse las falacias *ad hominem*, *ad baculum*, *ad misericordiam*, *ad populum*, *ad verecundiam*, *ad ignorantiam* y la *apellatio* (apelación a la emoción en lugar de razones).

A comienzos del siglo XXI encontramos investigaciones sobre las falacias que las clasifican atendiendo a antiguos y nuevos criterios, e incluso focalizando la taxonomía entorno a los métodos de razonamiento (como ocurre con los trabajos de Lau y Thompson). Bowel y Kemp (2002: 202 - 203) diferenciaban dos grupos de falacias: formales y sustantivas. Las falacias formales se producen en virtud de una incorrección formal en la argumentación. Siguen aparentemente una regla de inferencia válida aunque en realidad no la cumplen. Se trata de argumentos que simulan ser concluyentes pero descansan en el uso erróneo de los operadores lógicos o en una inferencia ilegítima. Las falacias sustantivas, mayoría porcentualmente según estos autores, son aquellas basadas en conexiones inapropiadas que implican inferencias y dependencia de algunas suposiciones muy generales. Este tipo de falacias parte de una o varias premisas implícitas falsas o dudosas de carácter muy general que no guardan relación directa con el objeto de la discusión.

La continua revisión de las falacias ha encontrado en el formato web un soporte idóneo. Desde hace una década han proliferado páginas digitales de especialistas, sitios con legítima vocación pedagógica que ponen al servicio de estudiantes e investigadores síntesis ejemplificadas de los resultados de obras impresas. Los profesores de la Universidad de Hong Kong Lau y Chan (2004 – 2014) estudian las falacias desde cuatro criterios de agrupación: inconsistencia, irrelevancia, insuficiencia y presunciones inapropiadas. 1) Hablan de falacias por inconsistencia cuando se produce en el discurso una incoherencia que torna el contenido insostenible (como sucede con las excepciones en las generalizaciones) y cuando tienen lugar demandas autodestructivas (afirmaciones que aunque no pueden ser consideradas inconsistentes desde el punto de vista lógico están tan cerca de la inconsistencia que al ser dichas son vistas como falsas). 2) Falacias de irrelevancia causadas por la defensa de una conclusión apelando a razonamientos irrelevantes o por ignorar consideraciones pertinentes (siempre que estas no se ignoren). 3) Falacias de insuficiencia producidas por la defensa de una proposición con

evidencias insuficientes, falta de pruebas o precipitación en la conclusión. Entre las falacias de insuficiencia destacan las causadas por un muestreo limitado tomado como concluyente, por la apelación a la ignorancia (imposibilidad de demostración por falta de pruebas) o por falacias naturalistas (uno de los casos más frecuentes de insuficiencia y naturalización de una situación). 4) Por último las falacias causadas por presunciones inapropiadas en un contexto determinado. En estos casos se propone asumir presupuestos que razonablemente son rechazables de partida.

En 2005 se publicaron diversas investigaciones relacionadas con las falacias y su clasificación entre las que destacamos las de Richardson, Fogelin y Sinnott-Armstrong, y Thompson. Richardson (2005) distingue falacias materiales (conclusiones insuficientemente probadas por las premisas: causas falsas, generalizaciones apresuradas o mal aplicadas, falsos dilemas, preguntas compuestas, falsas analogías, premisas contradictorias, razonamientos circulares o evidencias insuficientes), falacias de relevancia (desviación de la atención mediante apelación a emociones u opiniones de interés general que no desacreditan realmente y que carecen de relevancia argumentativa: irrelevancia, ridiculización personal, apelación a opiniones generales, apelación a autoridades reconocidas, apelación a la ignorancia, apelación a la pena, apelación a la fuerza, apelación al dinero, uso del lenguaje emotivo para invalidar argumentos, acusación del contrario con la misma causa – *tu quoque*, error genético, uso de antropomorfismo o falta de conexión lógica entre las premisas y la conclusión – *non sequitur*), falacias verbales (uso indebido o ambiguo de los términos: ambigüedad, equivocación, composición, división, anfibología, o abstracción) y falacias de escritura científica (uso de falacias en argumentaciones científicas presentadas en trabajos de investigación).

Fogelin y Sinnott-Armstrong (2005: 303-358) agrupan las falacias en tres categorías: falacias de relevancia (argumentos ad hominem y apelaciones que incurren en falacias), falacias de claridad (vaguedad, generalizaciones por montones, argumentos de pendiente resbaladiza conceptual, de equidad o causal, ambigüedad o mal uso de las definiciones) y falacias de vacuidad (razonamientos circulares, *petitio principii*, argumentos auto-sellantes). Las falacias de vacuidad son las que despojan a la argumentación de sentido conduciéndola, por tanto, a la comunicación absurda que nos

ocupa. En el mismo año Thompson (2005) abriría un interesantísimo portal dedicado a las falacias. Presenta una matriz o tabla en la que agrupa las falacias en tres grandes conjuntos (deductivas, inductivas y retroductivas) subdivididos en dos subconjuntos (falacias de validez y falacias de circularidad). El formato web concuerda con la clasificación completa ejemplificada. Los ítems de la tabla son los siguientes:

	<b>Falacias deductivas</b>	<b>Falacias inductivas</b>	<b>Falacias retroductivas</b>
<b>Falacias de validez</b>			
Afectan a la premisa mayor.	Irrelevancia	Errores de observación	Causa falsa
Afectan a la premisa menor.	Tergiversaciones	Errores de muestreo	Notificaciones falsas
Afectan a una de las dos premisas, sin saber cual.	Ambigüedad		
<b>Falacias de circularidad</b>			
	Justificaciones circulares	Evidencias circulares	Explicaciones circulares

Un año más tarde, Pirie (2006: 179 - 182) establecía en su obra “How to win every arguments: the use and abuse of logic” formales, verbales, informales, falta de relevancia (omisión, intrusión, presuposición). En 2011 aparecía “Las trampas de Circe<sup>83</sup>”, una obra monográfica muy completa dedicada al estudio de las falacias de la que hemos extraído el siguiente cuadro. La clasificación que lleva a cabo Bordes recoge las falacias formales e informales atendiendo a tres criterios contravenidos: criterio de claridad, criterio de relevancia y criterio de suficiencia.

**TIPOS DE FALACIAS:**

- **Falacias formales.**
  - Falacias epistémicas (falacias del hombre enmascarado).
  - Falacias del medio no distribuido.
  - Falacias del condicional.

<sup>83</sup> Cfr. Bordes (2011).

- Falacias modales (falacias de Hume).
- Falacias probabilísticas.
  - Falacia de la lotería (falacia del jugador).
  - Falacia de la conjunción.
- Falacias *ad logicam*.
- **Falacias informales que contravienen el criterio de claridad.**
  - Falacias por ambigüedad.
  - Falacias por vaguedad.
  - Falacias del *obscurum per obscuris*.
  - Falacias por hipóstasis
- **Falacias informales que contravienen el criterio de relevancia (*ignoratio elenchi*).**
  - Falacias por omisión.
    - Falacia del testafarro (del espantapájaros).
    - Falacia de la bifurcación (del falso dilema).
  - Falacias por intrusión (por falta pista).
    - Falacias genéticas.
      - ◆ Falacia etimológica.
      - ◆ Falacia del origen / de la justificación.
      - ◆ Falacia *ad hominem*.
        - *Ad hominem* abusiva.
        - *Ad hominem* circunstancial.
        - *Ad hominem* culpable por asociación.
        - *Ad hominem* “envenenando el pozo”.
        - *Ad hominem* tu quoque.
    - Falacia *ad verecundiam* (a la autoridad).
    - Falacia *ad populum* / *ad numerum* (pseudodemocrática).
    - Falacia *ad antiquitatem* / *ad novitatem*.
    - Falacia *ad crumenam* / *ad lazarum*.
    - Falacia *ad consequentiam*.
      - ◆ *Ad baculum*.
      - ◆ *Ad metum*.
      - ◆ *Ad superbiam*.
    - Falacia *ad misericordiam*.
    - Falacia *ad hoc*.
    - Falacia de “dos errores hacen un acierto”.
  - Falacias por vacuidad.
    - *Ad nauseam*.
    - Por inconsistencia o contradicción.
    - *Plurium interrogationum* (pregunta compleja).
    - *Petitio principii* (círculo vicioso).
    - *Ad lapidem*.
    - Falacia de la definición persuasiva.
    - Falacia naturalista (Moore).
- **Falacias informales que contravienen el criterio de suficiencia.**
  - Falacias de la inducción.
    - Falacia por inducción precipitada.
    - Falacia por inducción perezosa.
    - Falacia por inducción simbólica (*tokenism*).



- Falacia de falsa analogía.
- Falacias de la relación causa-efecto.
  - Falacia de la pendiente resbaladiza (argumentos dominó).
  - Falacia de la dirección equivocada.
  - Falacia *post hoc, ergo propter hoc* (correlación coincidente).
  - Falacia *cum hoc, ergo propter hoc* (efecto conjunto).
  - Falacia de la causa compleja.
  - Falacia de la confusión entre condición necesaria y suficiente.
  - Falacia *a priori / a posteriori*.
  - Falacia causal mixta.
- Falacias estadísticas.
  - Falacia por falsa interpolación.
  - Falacia por falsa extrapolación.
- Falacias sobre reglas:
  - Falacia por accidente (*dicto simpliciter*).
  - Falacia del doble rasero.
  - Falacia de la modificación de la línea de meta.
- Falacias *ad ignorantiam* (argumentos por simplicidad).
- Falacias mereológicas.
  - Por composición.
  - Por división.

Como ya indicó Vega (2008: 186), existe un portal en internet que ofrece una taxonomía completísima de falacias. Su creador, Gary N. Curtis (2001-2014), aprovechando las posibilidades del hipertexto presenta la catalogación a través de un cuadro sinóptico enlazado a las definiciones y al ejemplario. Uno de los últimos manuales que ha visto la luz ha sido el de Bennet (2012), una amplísima revisión de las falacias que reúne una tipología de 300 argumentos falaces ejemplificados.

### 3.3.4.3 – Falacias en la argumentación absurda – análisis de la tipología.

Dedicamos este apartado al funcionamiento de las falacias en sentido genérico para tener un catálogo al remitirnos en nuestro estudio posterior de las falacias que producen el absurdo. Para este propósito y sin menospreciar ninguna taxonomía de las expuestas anteriormente, complementarias entre sí, utilizaremos la clasificación de M. Bordes a la hora de examinar el *corpus* y el funcionamiento de las falacias en el absurdo basándonos en la completitud y la idoneidad en relación con la lógica y la pragmática. Las falacias constituyen un amplio abanico de mecanismos argumentativos incorrectos

o/y oblicuos utilizados con diversos fines. Voluntaria o involuntariamente el discurso falaz incurre en incorrecciones, abusos o trampas que convierten la fundamentación discursiva en un engaño. Una vez revisado el conjunto de trabajos destacados podremos preguntarnos por la vinculación de las falacias y la comunicación absurda, dado que algunas falacias tienen la capacidad de deformar el contenido semántico e incluso de anularlo en determinados contextos. El término absurdo hace mención a lo contrario u opuesto a la razón, a lo carente de sentido, a lo extravagante, a lo irregular, chocante o contradictorio. Está relacionado con lo irracional, con lo disparatado y con arbitrario. Lo absurdo (nonsense) puede producirse a partir de estructuras agramaticales que trabucan el mensaje o mediante recursos literarios, se trata de transgredir las formas sintácticas y semánticas comunes. El comportamiento absurdo puede interpretarse como indicio de estupidez, de necedad o de falta de inteligencia. Cuando decimos que lo absurdo es lo que no tiene sentido nos referimos a que no se ha establecido una relación entre el significado de la expresión lingüística y el contexto discursivo en el que se produce. Si esto ocurre tampoco tiene lugar la relación referencial entre la expresión lingüística y una entidad del mundo (real o ficticio), por lo que la proposición no señalará a algo reconocible e identificable por los interlocutores.

El absurdo puede causarse mediante diversos mecanismos, unas veces aislados y otras veces solapados. Para hablar de sentido en situaciones comunicativas, específicamente en argumentos en el presente trabajo, debemos diferenciar contenido explícito y contenido implícito. Como ya hemos explicado con anterioridad, la dotación de sentido es un proceso dialéctico entre el contenido literal resultante de la suma de las palabras y el significado implícito e inferido del mensaje en conjunto. En primer lugar ofreceremos una síntesis de la naturaleza de cada una de las falacias expuestas, comenzando por las falacias formales, analizando aquellas encontradas en el *corpus* responsables de la comunicación absurda. Este tipo de falacias se producen en virtud de una incorrección formal en la argumentación, siguen aparentemente una regla de inferencia válida aunque en realidad no la cumplen.

a) Las “falacias formales”, como su nombre indica, se producen en virtud de una incorrección formal en la argumentación. Son aquellas que siguen aparentemente una regla de inferencia válida, aunque en realidad no la cumplen.

a.1) Falacias epistémicas (falacias del hombre enmascarado): consisten en una sustitución ilícita por razones epistémicas y semánticas en un contexto intensional<sup>84</sup>. Se cambia un término por otro de forma injustificada debido a una intención concreta.

a.2) Falacias del medio no distribuido: se producen cuando de una proposición categórica con sujeto o predicado distribuido se infiere otra con sujeto o predicado no distribuido, o a la inversa. (Todos los A son B. C es un B. C es un A. Ej: Todos los maltratadores parecen personas honradas, José A. parece una persona honrada por lo que José A. es un maltratador).

a.3) Falacias del condicional: tienen lugar cuando se afirma el consecuente o se niega el consecuente. Son causadas por errores en la evaluación semántica de las proposiciones condicionales. ( $p \rightarrow q \mid q \mid p$ ).

a.4) Falacias modales (falacias de Hume): aléticas (posibles/imposibles, necesario/contingente), deónticas (permitido/prohibido) y temporal o epistémica (se cree/se sabe).

a.5) Falacias probabilísticas: La falacia de la lotería (falacia del jugador) consiste en creer en una “buena racha” por el hecho de haber acertado varias veces. Y la falacia de la conjunción se basa en creer más probable la conjunción de varios elementos que la aparición de uno solo, cuando estadísticamente es menos probable.

a.6) Falacias *ad logicam*: consisten en creer que la conclusión de un argumento falaz será falsa. Una cosa es que la argumentación no lleve a la conclusión y otra muy diferente es que la conclusión sea falsa (independientemente del argumento que pretenda llegar a ella).

---

<sup>84</sup> Los contextos *intensionales* son aquellos donde la sustitución de una expresión por otra con la misma extensión no garantiza la conservación del valor de verdad.

El primer ejemplo que presentamos representa la “falacia del condicional”, un error argumentativo basado en la afirmación del consecuente causada por errores en la evaluación semántica de las proposiciones condicionales ( $p \rightarrow q \mid q \mid p$ ).

Marge: Homey / yoo §

Homer: § ¡Calla / estoy rezando! // Señor / los dioses han sido buenos conmigo / te lo agradezco / creo que por una vez en mi vida todo es absolutamente perfecto como está. // Vamos a hacer un trato / si lo dejas todo tal como está no te pediré nada más. Y ahora si estás de acuerdo no me hagas ninguna señal. // De acuerdo entonces. // En agradecimiento te he traído esta leche con estas galletitas / *si quieres que me las coma por ti no me hagas ninguna señal* // – de acuerdo.

[T6C13-2]

En este caso se plantea una situación cómica en la que el protagonista simula un diálogo con Dios en el que manipula la voluntad de su interlocutor a partir de la falacia del consecuente. La oración “*si quieres que me las coma por ti no me hagas ninguna señal // – de acuerdo*” presenta el silogismo truncado del siguiente modo:  $p =$  comer las galletitas con leche,  $q =$  no hacer ninguna señal,  $p \rightarrow q$  (se propone la implicación en forma de proposición del siguiente modo: si quieres que me las coma por ti no me hagas ninguna señal). La pausa ( // ) es entendida por el interlocutor como el tiempo de respuesta correspondiente a no hacer ninguna señal ( $q$ ), por lo que razona  $q \rightarrow p$  (se come las galletitas con leche al no haber obtenido respuesta de Dios). El humor absurdo además de jugar con la falacia del consecuente alterna el verdadero diálogo con Dios (postura de un creyente) con la simulación de dicho diálogo mediante un monólogo que sirve de excusa para comerse las galletas. No tiene sentido contemplar las dos opciones simultáneamente, razón por la cual el espectador encuentra una experiencia trascendental (religiosa) utilizada como justificación banal de su apetito.

b) Las “falacias informales” se cometen por cuestiones de contenido (distracciones, alteraciones semánticas de expresiones que aparecen en las premisas, el estado emocional del oyente, información insuficiente o errónea, etc.). Dentro del conjunto de las falacias informales distinguimos tres subconjuntos, cada uno contraviniendo un criterio diferente: falacias informales que contravienen el criterio de claridad, falacias

informales que contravienen el criterio de relevancia y falacias que contravienen el criterio de suficiencia.

b.1) Falacias informales que contravienen el criterio de claridad. Que una proposición sea clara significa que no ofrezca dudas en cuanto a su interpretación, que su definición sea distinta a cualquier otro enunciado.

b.1.1) Falacia por ambigüedad: basada en el uso de términos de manera ambigua. Diferenciamos F. de Ambigüedad sintáctica (anfibología) cuando hay más de un modo de interpretar la estructura gramatical y F. de Ambigüedad referencial o léxica (equivocidad) [dos o más términos con distintas referencias / dos o más términos con distinto significado].

b.1.2) Falacia por vaguedad: consistente en considerar las pequeñas diferencias como insignificantes, no otorgándoles importancia en relación al resultado. Llamada Sorites, falacia de la barba o falacia del montón.

b.1.3) Falacia del *obscurum per obscuris*: producida por la consideración de la oscuridad lingüística del discurso como un fundamento de validez o criterio de sabiduría y profundidad.

b.1.4) Falacia por hipóstasis: generada por la creencia de que para cada término lingüístico hay un objeto al que se aplica. Los términos abstractos no tienen un objeto que les sirva de referente.

Las falacias informales que contravienen el criterio de claridad son herramientas útiles a la hora de distorsionar la realidad mediante la confusión y la falta de evidencia. Dentro de las falacias de ambigüedad diferenciamos F. de Ambigüedad sintáctica o anfibología (cuando hay más de un modo de interpretar la estructura gramatical) y F. de Ambigüedad referencial o léxica, también llamada equivocidad, (dos o más términos con distintas referencias / dos o más términos con distinto significado). El siguiente caso ejemplifica una “falacia de ambigüedad” en la que se mezclan intencionadamente

para desviar el tema del esquema inferencial de disyunción inclusiva y de disyunción exclusiva.

Homer: Ayyy / ¡qué dulces son estos segundos hasta que recuerdo por qué estoy durmiendo en el jardín!

Marge: ¿Homer?

Homer: Marge / ¿vuelves a hablarme?

Marge: *¿Por qué no entras en casa y charlamos?*

Homer: *¿Charlar de qué? ¿Deportes? ¿Bigamia?*

Marge: Bigamia

Homer: *¿No te va el deporte / eh?*

[T13C7 -2]

En este caso la pirueta discursiva se apoya en la inferencia resultante de una disyunción con dos alternativas (inclusiva / exclusiva) utilizada para desviar el tema de atención que interesa al interlocutor del protagonista. Ante la proposición de su esposa “*¿por qué no entras en casa y charlamos?*” el protagonista propone dos temas de conversación con la intención de salvar el sermón que le esperaba tras haber discutido con su mujer. Ante la respuesta directa de su esposa, que trata de centrar la conversación, utiliza la disyunción “*¿deportes? ¿bigamia?*” como si fuera exclusiva. La nula relevancia de la conclusión a la que llega (“*¿no te va el deporte / eh?*”) sitúa la conversación en un punto absurdo que descentra el sentido de la intervención.

El sinsentido causado por una situación absurda puede canalizarse humorísticamente a partir de la asistencia a un contexto ridículo, inverosímil e incluso vergonzoso. La “falacia por vaguedad”, por ejemplo, consiste en sostener que las pequeñas diferencias no tienen importancia en el resultado, siendo insignificantes para el emisor que argumenta. Hacer caso omiso a diferencias significativas y considerarlas irrelevantes puede tener como consecuencia una situación absurda a la vez que humorística al recrear una argumentación (auto-argumentación en el siguiente ejemplo) políticamente incorrecta e inmoral.

(Aparece subtulado como nombre del comercio al que entra Homer: “EL CIRCO DEL DESCUENTO NADA MÁS DE \$5”)

Homer: Aaa Marge / Marge (1s↓) veamos // ¡Uhhhh / medias! Prácticas y seductoras ↑ / un paquete de seis por cuatro noventa y cinco // Uhhh / ¡Oh Dios! Apuesto que a Bart se le ocurren mil cosas que hacer aquí (dice mientras mete en el carro de la compra unos cuadernos) (1s↓) solo queda la pequeña Maggie // ¡Ohh! *Chuletas de cerdo que pitan* // *Aquí dice que para perros* // *Ella no sabe leer* (1s↓)

[T1C1-3]

En este ejemplo el protagonista de nuestro *corpus* se encuentra comprando los regalos de navidad para la familia con poco presupuesto. Tras argumentar a favor de cada artículo que ha elegido encuentra “*chuletas de cerdo (para perros) que pitan*”. Considera que es un buen regalo para su bebé (Maggie) y queda sorprendido (¡Ohh!). Al descubrir que es un producto fabricado para perros y no para bebés (contenido inferido) decide que es una característica irrelevante que no descalifica al producto como aspirante a regalo. Resulta chocante, absurdo y cómico que un producto no diseñado para bebés y ni siquiera para adultos sino para perros sea escogido como juguete para un infante de corta edad. Sostener que el hecho de no haberse fabricado las “*chuletas de cerdo que pitan*” teniendo en cuenta el uso de un bebé no es relevante para el resultado del regalo, significa no tener en cuenta los riesgos que pudiera acarrearle.

b.2) Falacias informales que contravienen el criterio de relevancia (*ignoratio elenchi*). Las falacias informales que contravienen el criterio de relevancia (*ignoratio elenchi*) son un grupo de argumentos falaces que utilizan información no significativa o razones inadecuadas para rebatir una determinada posición o conclusión. Diferenciamos tres subconjuntos: falacias por omisión, falacias por intrusión y falacias por vacuidad.

b.2.1) Falacias por omisión (dos tipos): falacia del testafarro (del espantapájaros): basada en la conversión del partidario de una tesis que se critica o la tesis misma en una versión simple, débil y caricaturizada. Y falacia de la bifurcación (del falso dilema): consistente en la reducción de múltiples opciones

a solo dos. Puede ser una F. de la bifurcación Blanco-Negro o F. de la bifurcación perfeccionista (perfecta consecución VS frustración radical).

El siguiente ejemplo presenta la “falacia del falso dilema o falacia de la bifurcación” consistente en reducir a dos las opciones cuando existen más posibilidades. La situación absurda viene producida por la simplificación intencionada e injustificada de las múltiples posibilidades a tener en cuenta con tal de mantener el pulso de la discusión.

Homer: Ahora que estamos solos Marge / admítelo / tú quieres más a Lisa Marge: No ↑ Homer: Ah / con que tu ojito derecho es Bart Marge: No ↑ Homer: <i>Pues es imposible que sea Maggie</i> / a ver ¿qué ha hecho ella? Nada por nadie (en ese momento Maggie para una botella que iba a golpear la cabeza de Homer) <span style="float: right;">[T6C8-2]</span>
--

El protagonista simplifica la triple opción del hijo favorito (Bart, Lisa y Maggie) reduciéndolo a dos (Lisa y Bart) y obviando, como siempre, a su tercera hija a la cual nunca recuerda en sus conversaciones con los otros personajes. La tendencia a interpretar la realidad sobre la base de una valoración dicotómica, reduce la realidad del protagonista a una versión maniquea de lo sucedido que entra en colisión con la situación comunicativa completa.

b.2.2) Falacias por intrusión (por falta pista), entre las que diferenciamos nueve tipos: genéticas, *ad verecundiam*, *ad populum* / *ad numerum*, *ad antiquitatem* / *ad novitatem*, *ad crumenam* / *ad lazarum*, *ad consequentiam*, *ad misericordiam*, *ad hoc* y de “dos errores hacen un acierto”.

Falacias genéticas. Las falacias genéticas hacen mención a un error argumentativo relacionado con la etimología de un término, con el origen / la justificación de una tesis determinada o con la desacreditación del interlocutor. Distinguimos tres tipos de falacias genéticas: etimológicas, del origen / de la justificación y *ad hominem* (y sus correspondientes subtipos). Las falacias



etimológicas tienen lugar cuando se justifica que el significado de un término no viene determinado por su etimología. Las falacias del origen o de la justificación consisten en la confusión del contexto de origen con el contexto de justificación, ya que la demostración de una tesis no se ve acompañada por su origen. En tercer lugar, las falacias *ad hominem*, que están basadas en la desacreditación del argumentador mediante diversos criterios.

El grupo de las falacias *ad hominem* es amplio, dentro del cual distinguimos: las falacias *ad hominem* abusiva: desautorización del interlocutor apelando a su carácter, apariencia física o conducta. Un argumento puede ser válido aunque su creador no lo practique; las falacias *ad hominem circunstancial*: desautorización del interlocutor apelando a sus circunstancias (trabajo, familia, nacionalidad, etc ...); las falacias *ad hominem* culpable por asociación: desautorización del interlocutor con base exclusiva a que es una postura defendida por personas de mala reputación moral o intelectual (si piensas igual que estos ...); las falacias *ad hominem* “envenenando el pozo”: desacreditación del interlocutor antes de que empiece a argumentar con el objetivo de alejarlo del debate incluso. (Como eres taxista, ... / como eres mujer, ...); y las falacias *ad hominem* tu quoque: desacreditación del interlocutor alegando que la mayoría actúa o piensa de un modo distinto al que este lo hace, o bien que el propio interlocutor incurre en su crítica (“tú también”).

Falacia *ad verecundiam* (a la autoridad): tiene lugar al considerarse suficiente que una autoridad defienda una postura determinada para que esta sea verdadera.

Falacia *ad populum* / *ad numerum* (pseudodemocrática): basada en la creencia de que la opinión mayoritaria es la verdadera.

Falacia *ad antiquitatem* / *ad novitatem*: consistente en pensar que lo acostumbrado (lo antiguo) o lo novedoso es lo acertado, solo por el hecho de ser antiguo o nuevo.

Falacia *ad crumenam* / *ad lazarum*: producida por la apelación a la riqueza (*crumenam*) o a la pobreza (*lazarum*) para explicar cualidades positivas. Por ser rico o pobre se justifican ciertas características.

Falacia *ad consequentiam* (tres subtipos). *Ad baculum*: consistente en apelar al peligro mediante la violencia y el miedo a esta para aportar datos a favor de una cuestión, es una amenaza. *Ad metum*: producida por la apelación al peligro sin

amenaza, solo aludiendo a un peligro que puede sobrevenir. *Ad superbiam*: tiene lugar al exponer premisas que llenan de orgullo o dignidad y posteriormente apoyarse en dicho sentimiento para argumentar a favor de esas emociones (cromosoma vasco).

Falacia *ad misericordiam*: basada en la apelación a la piedad como base justificativa suficiente para demostrar que una proposición es verdadera. Se trata de conceder la validez de una proposición a un sujeto determinado por sus circunstancias vistas desde un punto de vista piadoso.

Falacia *ad hoc*: consistente en la modificación la tesis defendida a lo largo de una conversación a medida que se van descubriendo datos nuevos en su contra con el fin de mantenerla hasta el final. Para evitar reconocer “no llevar la razón” se va cambiando la idea defendida.

Falacia de “dos errores hacen un acierto”: producida por la creencia de que dos errores iguales puede justificar una actuación por el hecho de haberse repetido, aunque esté mal.

En terrenos fronterizos entre el absurdo, la brusca rotura de expectativas, el incivismo, la amoralidad, la incorrección política y las posturas denigrantes hacia el prójimo, están algunos usos humorísticos de las falacias *ad hominem*. El siguiente ejemplo utiliza la falacia ad hominem “envenenando el pozo”. Realmente esta falacia no es un argumento, sino que se trata de una mina lógica puesta como trampa para generar en la audiencia un sesgo antes de que el orador exponga sus argumentos.

Marge: Lo siento Homer / nada de armas

Homer: *¡Una pistola no es un arma Marge! Es una herramienta como un cuchillo de carnicero / un arpón o o o un cocodrilo // Lo que necesitas es documentarte un poco más // Tengo una idea / acompáñame a la asociación del rifle y si sigues pensando que las armas no son estupendas lo seguimos discutiendo*

[T9C3 – 5]

Además de la absurda equiparación entre el cuchillo de carnicero, el arpón y un cocodrilo a pesar de no pertenecer este último al campo semántico de las herramientas,

el protagonista intenta desacreditar a su esposa incluso antes de que exponga sus argumentos. Tachando a su interlocutor de estar poco documentado le invita a asistir a la asociación del rifle para que cambie de opinión, siendo absurdo el final de su intervención cuando admite no aceptar el mismo parecer de su esposa y prolongar su intento de convencimiento sin escucharla (“*y si sigues pensando que las armas no son estupendas lo seguimos discutiendo*”).

A continuación analizamos de nuevo el uso de la falacia *ad hominem* “envenenando el pozo” (en la primera intervención) junto a una falacia “*ad verecundiam*” como respuesta. Los argumentos racistas o xenófobos resultan absurdos desde la búsqueda de verdaderas fundamentaciones a favor de las razones argüidas. La respuesta del interlocutor basa su opinión en la autoridad que le concede a la programación televisiva como si esta fuera portadora de los resultados científicos de un estudio en todos los casos.

<p>Moe: Homer / esto es serio // <i>El tal Basir es musulmán y por lo tanto trama algo</i></p> <p>Homer: <i>No me lo pienso creer hasta que vea un programa por la tele que apoye tu teoría</i></p> <p>[T20C7 -1]</p>
---

El tabernero de nuestro *corpus* (Moe) utilizando la falacia *ad hominem* “envenenando el pozo” presupone que el boxeador llamado Basir trama algo (malo) por el simple hecho de ser musulmán. La intervención del protagonista es quizás más absurda y fuera de lugar cuando no da crédito a lo que le dice su interlocutor a menos que un programa de televisión (a los que considera una autoridad en cualquier materia) sostenga la misma idea. Ambos argumentos disparatados no se sostienen y hacen de las dos tesis meras especulaciones sin sentido.

El siguiente caso de argumento falaz que contraviene el criterio de relevancia es la “falacia *ad hominem tu quoque*”. Consiste en la desacreditación del interlocutor alegando que la mayoría actúa o piensa de un modo distinto al que este lo hace, o bien que el propio interlocutor incurre en su crítica (“tú también”).

(Homer va a una tienda de instrumentos musicales a comprar una lengüeta para el saxofón de Lisa y llega cinco minutos antes de que cierren)

Homer: Uhhh / por los pelos ↑ (mira el reloj y a continuación hacia la puerta de la taberna de Moe) // Mmmmmm / ¡cerveza! (se saborea) // (ya dentro del bar) ¡Vamos Moe / solo tengo cinco minutos antes de que cierren la tienda!

Moe: Bueno y ¿por qué no vas ahí antes?

Homer: Ey / *¿te digo yo cómo tienes que despachar?*

Moe: Perdona / Homer

Homer: Moe / *si inclinas la jarra te saldrá menos espuma*

Moe: Perdona / Homer

[T3C8-1]

Centrándonos en las dos últimas intervenciones del protagonista y las respuestas de su interlocutor, observamos que su interlocutor se disculpe dos veces a pesar de actuar como justamente antes le ha reprochado. “*¿Te digo yo cómo tienes que despachar?, Moe / si inclinas la jarra te saldrá menos espuma*”. En estas dos intervenciones analizamos la contradicción “no te digo cómo lo que tienes que hacer” y “te digo cómo lo que tienes que hacer”. Absurdo y comicidad apoyados en la violación del principio de no contradicción y la utilización de la falacia *ad hominem tu quoque*. El humor absurdo de esta intervención comienza con el sinsentido de tener cinco minutos antes de que cierren la tienda y pararse a tomar una cerveza en el bar. La priorización del protagonista no tiene sentido. Llega corriendo y en lugar de aprovechar el tiempo ganado en la carrera hacia la tienda para asegurarse la compra de la lengüeta para el saxofón, lo utiliza para beber en la taberna.

La falacia que apoya sus argumentos en la autoridad (*ad verecundiam*) justifica la razón del interlocutor más poderoso y niega la verdad contenida en las palabras del subordinado. La irrupción de este tipo de argumento en el mundo del humor tiene lugar habitualmente en la recreación de situaciones laborales de modo supuestamente hiperbólico.

Homer: Buenas tardes Sr. Burns

Sr. Burns: Ammm / hola ↓  
Homer: °(Simpson / Homer)°  
Smither: Aquí tiene / señor  
Sr. Burns: Ahhh / sí // Esta tiene que ser su encantadora esposa Marge // Oohhh / vaya con la pequeña Lisa (1s↓) ya veo que está creciendo por día // Y este tiene que ser Brut  
Bart: ¡Bart! ↑ §  
Homer: § *¡NO LE CORRIJAS BRUT!* Ahh / jefe / le hemos traído postres (1s↓) de gelatina

[T1C4-1]

El protagonista prefiere aceptar un nombre falso para su hijo en lugar de tener que contrariar a su jefe. “*¡NO LE CORRIJAS BRUT!*” es una exclamativa que en la intervención sirve de tangente para evitar cualquiera nueva réplica de su hijo que pudiera ocasionarle perjuicios laborales.

Son frecuentes las argumentaciones basadas en la “falacia *ad populum-ad numerum*”. La justificación de conductas perniciosas para los demás mediante el argumento de la habitualidad conlleva situaciones absurdas y humorísticas. Este tipo de argumentación se apoya en la práctica mayoritaria de una acción determinada, considerándose esta válida con independencia de su corrección, legalidad o moralidad.

Marge: Espero que este año no pimplas tanto como el año pasado  
Homer: ¿Qué insinúas / Marge?  
Marge: Bueno / el año pasado terminaste bajándote los pantalones y enseñándole el culo al árbitro  
Homer: Marge / *esta entrada no solo me otorga un asiento ↑ / sino que me otorga el derecho - no / el deber / de hacer el gamberro públicamente ↓*

[T2C5-1]

“*Esta entrada [...] me otorga el derecho – no / el deber / de hacer el gamberro públicamente*” (en el ejemplo anterior) y “*así que hice [...] lo que lo que hubiera hecho cualquier marido enamorado // recurrir a unos violentos matones*” (en el siguiente

ejemplo). En estos ejemplos vemos en clave cómica cómo se defiende una conducta reprochable, inmoral e incluso ilegal a partir del supuesto comportamiento de la masa, de la mayoría, elevando a normal lo que realmente es un comportamiento marginal. En el primer caso se vincula el evento deportivo con el comportamiento incívico, entendido por el protagonista como una conducta esperable y absurdamente autorizada por los organizadores del encuentro. En el segundo caso intenta justificar la violencia mediante el amor, dos ideas contrarias por definición que se concitan a partir del supuesto comportamiento de cualquier marido enamorado.

Marge: ¡Homer / le dijiste a la mafia que eliminara mi competencia con brutales palizas e intentos de asesinato!

Homer: ¿Con esas palabras? / Sí

Marge: ¡OOOOOYYYY ↓ / ME PONES ENFERMA ↓! ¿Cómo has podido hacerle esto a un ser querido?

Homer: ¿Cómo no hacerlo↓? / Te veía volcar el alma en un negocio que no iba a ninguna parte // veía cómo querías introducir una galletita salada en el gástrico ya atiborrado de América *así que hice lo que pude ↓ / lo que hubiera hecho cualquier marido enamorado // recurrir a unos violentos matones*

[T8C11-1]

La antigüedad (falacia *ad antiquitatem*) también es un parámetro utilizado falazmente para justificar la validez de una afirmación. El hecho de ser una información o una práctica conservada en el tiempo es visto por el argumentador que incurre en la falacia como fundamento o acreditación. El siguiente ejemplo utiliza la distancia temporal para ocultar el verdadero origen y validez del relato. Escondese tras la sombra del tiempo (“*Eso ocurrió en la antigüedad*”) y no tener que explicitar un hecho absurdo e inverosímil presenta una situación cómica que no puede ser resuelta sin una sonrisa.

Homer: Bart / tampoco te estoy pidiendo que dones tu sangre gratis / pues eso sería estúpido // Eres muy niño para comprenderlo pero cuando donas tu sangre a un hombre rico // ¡te cubre de riquezas! ¿No conoces la historia de Hércules y el león?

Bart: ¿Es una historia bíblica?

Homer: Puede ser // Érase una vez un león grande y cruel que tenía una espina clavada en la zarpa / y aquella espina de la zarpa todo el pueblo quiso sacársela pero ninguno tenía fuerza suficiente así que llamaron a Hércules y Hércules empleó toda su hercúlea fuerza ↑ y ¡premio! Sucedió entonces que el león lleno de felicidad le regaló a Hércules un cacharro lleno de riquezas

Bart: ¿Y cómo era rico un león?

Homer: *Eso ocurrió en la antigüedad*

Bart: Ammm

[T2C22-2]

En el ejemplo que acabamos de leer podemos observar diferentes *topoi* vinculados a contextos interpretativos distintos. El humor absurdo nace de la inadecuación entre los conocimientos generales que sirven de garantes argumentativos sobre las escrituras bíblicas del cristianismo y la versión deformada que ofrece el protagonista del relato. Ante la pregunta “¿y cómo era rico un león?” que le formula su hijo al parecerle raro que un animal salvaje tuviera pertenencias como si de una persona adinerada se tratase, contesta “eso ocurrió en la antigüedad”. Lo que en principio sería un intento de fundamentar la validez de un relato a partir de su antigüedad también escurre el bulto de tener que ofrecer una respuesta convincente, argumentando (implícitamente) que debido al tiempo que ha transcurrido no puede explicarse o que en el pasado se daban situaciones anómalas.

Otro tipo de argumento falaz que contraviene el criterio de relevancia es la “falacia *ad hoc*”. Puede ser usada para originar situaciones absurdas a partir de la modificación de la postura defendida a lo largo de la conversación con el propósito de no reconocer haber perdido la razón. En el siguiente caso el protagonista comienza defendiendo que su médico le había recomendado comer más tierra. Ya por sí sola la afirmación es absurda al admitir que él comía tierra y que su médico le recomienda que coma más. Aún así, después que el doctor le corrija y le repita que debe comer más verduras (y no tierra), el protagonista le pregunta: “¿*Que se cultivan dóoondeeee?*”. De este modo apostilla su postura mediante una falacia formal, un razonamiento lógico incorrecto ( $A \rightarrow B \mid B \rightarrow C \parallel A \rightarrow C$ ).

Dr. Hibbert: Homer / padece usted una leve luxación de espalda y además ha ingerido una peligrosa cantidad de tierra

Homer: Pero usted siempre me dice que coma más tierra

Dr. Hibbert: Tierraaaa / no / ¡verduras!

Homer: ¿*Que se cultivan dóoondeeee?*

[T19C2 -1]

La falacia *ad hoc* surge como fruto de la obcecación o el orgullo ante una situación en la que no quiere perderse la autoridad de corregir al interlocutor. Resulta cómico observar situaciones absurdas creadas *ad hoc* con fines humorísticos en la animación. En el siguiente caso el protagonista le dice a sus hijos que si los profesores dicen que se han portado bien en la escuela les traerá de cenar pizza y si se han portado mal veneno. Una alternativa tan radical como esta ya causa risa, pero llegamos al absurdo humorístico mediante una falacia *ad hoc* que utiliza al planteársele la hipótesis de que un hijo haya sido bueno y otro malo. En lugar de negar la contestación absurda de su hijo (“*¡pizza envenenada!*”), la asume como coherente y la niega como viable, sin entender el significado de comprar una pizza envenenada y sustituirlo por “comprar dos artículos supone dos paradas en lugar de una antes de llegar a casa”.

Marge: Portaos bien con el abuelo mientras estamos en la reunión de padres / traeremos algo de cena

Lisa: ¿Qué vais a traer? ↑

Homer: Depende de lo que nos digan vuestros profesores // Si habéis sido buenos pizza / si habéis sido malo // eeee / veamos // veneno

Lisa: Pero ¿y si uno ha sido bueno y otro ha sido malo?

Bart: *¡Pizza envenenada!*

Homer: ¡Ni hablar! No me voy a parar dos veces

[T4C6-1]



b.2.3) Falacias por vacuidad. Este tipo de razonamientos falaces vacían semánticamente la situación comunicativa a partir de diversos mecanismos, distinguiéndose siete tipos:

- Falacia *ad nauseam*: consiste en repetir muchas veces (hasta la fatiga) una creencia colectiva para que gane credibilidad al ser oída muchas veces. Por inconsistencia o contradicción: consiste en violar la ley lógica de no contradicción ( $a \wedge \neg a$ ).
- Falacia *plurium interrogationum* (pregunta compleja con al menos cuatro formulaciones). 1) pedir una respuesta única a dos o más preguntas. 2) formular una pregunta presuponiendo otra. 3) formular una pregunta con una suposición falsa. 4) exigir una respuesta simple para una pregunta compleja.
- Falacia *petitio principii* (círculo vicioso): tiene lugar cuando las premisas de un argumento contienen el enunciado o la parte esencial del enunciado de la conclusión. Es una presuposición donde ya en las premisas se supone la conclusión, resultando estas favorables.
- Falacia *ad lapidem*: consistente en ignorar el argumento criticado rechazando discutir su tesis principal. Falacia de la definición persuasiva: basada en la incorporación de una definición que da ventaja a quien argumenta en el paso inferencial de las premisas a la conclusión.
- Falacia naturalista (Moore): defiende lo natural como una justificación a la hora de defender una cualidad.

Las “falacias por inconsistencia o contradicción” consistentes en la violación de la ley lógica de no contradicción son muy frecuentes. Este tipo de falacias constituye el sentido más habitual que la gente da al término absurdo, un sinsentido resultante de una contradicción. El desconcierto causado por estos razonamientos paradójicos ( $a \wedge \neg a$ ) no deja margen de respuesta al sentido, se trata de situaciones absurdas insostenibles racional y argumentativamente.

Homer: ¡Ohhh! Estoy perdido ↓

Marge: Homer / ¿por qué no te acuestas?

Homer: Me van a despedir / lo presiento ↓

Marge: No te apuures / pase lo que pase pagaremos las facturas / como sea  
Homer: Marge / no es por el dinero // *Mi trabajo es mi identidad / si no soy un como se llame de seguridad no soy nada*  
Marge: Bueno / si no puedes dormir / ¿por qué no haces algo que nos divierta?  
[T3C11-1]

La contradicción puede estar contenida en las tesis defendidas (opuestas) o en los argumentos utilizados para defender una tesis determinada. En el ejemplo anterior encontramos esta estructura en “*mi trabajo es mi identidad / si no soy un como se llame de seguridad no soy nada*”, pero en el siguiente caso afirmaciones como “*si me importa un bledo no puedo fingir que me interesa*” y “*ya soy un experto en fingir interés por tus raras aficiones*” chocan frontalmente con la respuesta que da a su esposa “*tú sabes que no haría nada que hiriera tus sentimientos*”. El absurdo comunicativo resulta del choque semántico entre las proposiciones propuestas, aunque no es la única forma de falacia de vacuidad.

Homer: Oye / ¿a qué hora empieza eso de la obra?  
Marge: ¿Por qué? ¿Es que vas a ir?  
Homer: ((Hombre / tendré que ir / digo yo))  
Marge: Estoy seguro de que no te gustará / no se habla de bolos en toda la obra – No espera / sí se habla  
Homer: ((Pero no dirá gran cosa))  
Marge: ¿Por qué no puedes apoyarme un poco siquiera?  
Homer: *Porque si me importa un bledo no puedo fingir que me interesa / aunque ya soy un experto en fingir interés por tus raras aficiones*  
Marge: ¡¿De qué aficiones raras hablas?!  
Homer: Preparación al parto / clases de pintura / esas cosas (1s↓)  
Marge: ¡¿Y por qué no lo dijiste en su momento?!  
Homer: *Tú sabes que no haría nada que hiriera tus sentimientos // Hasta mañana (y se duerme rápidamente)*  
[T4C2-2]

Las falacias de vacuidad por inconsistencia o contradicción también pueden producirse por la oposición entre el lenguaje verbal y las acciones que acompañen a este. En los

casos que presentamos se dice una cosa y se hace otra, las palabras defenderían la postura de social/personal y las acciones contradirían lo dicho. En el primer ejemplo de los dos que mostramos a continuación el protagonista cumple la orden jurídica de llamar a todos los habitantes del pueblo para disculparse por su telemarketing fraudulento y al mismo tiempo comete el mismo delito pidiendo que le envíen un dólar si lo han perdonado. En el segundo caso le dice a su esposa “*no dormiré en la misma cama que la mujer que me considera un vago*” y acto seguido se acuesta rápidamente en la cama dándole las buenas noches. Estas falacias de vacuidad por contradicción revelan un comportamiento absurdo que descoloca a los espectadores y origina la risa.

Mensaje automático: Hola / soy Homer Simpson / alias “Hombre feliz” // El juez me ha ordenado que llame a todos los habitantes del pueblo para disculparme por mi telemarketing fraudulento // Perdón // *Si pueden hacerme el favor de perdonarme / envíen un dólar a “Hombre arrepentido” / calle Evergreen Terra 742 / Springfield // Dejo el perdón en sus manos*

[T8C7-2]

Marge: Homer / ¿qué te ocurre?

Homer: Ya estoy acostumbrado a que asciendan a mis amigos / a mis compañeros / a Ittivorosky pero / ¿también a mi propia esposa? ↓

Marge: Bueno / a ti también te ascenderían si trabajaras un poco más

Homer: ¡¿Pero qué dices?! Pero si yo trabajo como un castor japonés

Marge: ¡¿De veras?! Hoy he ido a verte tres veces / dos estabas roncando y la otra estabas dándole patadas a ese balón hecho con cinta aislante

Homer: ¿Ah sí? *No dormiré en la misma cama que la mujer que me considera un vago // Pienso bajar ahora mismo // extender el sofácama / y meterme en un saco /// (se acuesta rápidamente dándole la espalda a Marge) y buenas noches*

[T4C7-3]

La violación de la ley lógica de no contradicción también ocasiona situaciones absurdas cuando se oponen parámetros temporales. La concepción lineal del tiempo no permite

mezclar distintas estancias temporales (pasado/presente/futuro) y cuando esto ocurre el sinsentido argumentativo se adueña de la situación comunicativa.

Homer: (después de revolver todos los papeles del sótano con un compresor de aire en lugar de recogerlos) ¡Ya está!

Marge: ¡Qué va a estar! ¿Qué pintan todos esos calendarios y todas esas teleguías?

Homer: ¿Has dicho que qué pintan? Nunca se sabe cuándo puede ser útil un viejo calendario / *ya sé que no estamos en el ochenta y cinco pero ¿quién sabe lo que nos depara el mañana?*

[T5C17-2]

“*Ya sé que no estamos en el ochenta y cinco pero ¿quién sabe lo que nos depara el mañana?*”. Visto desde el momento original de emisión del capítulo al que pertenece la transcripción o desde la actualidad la década de los ochenta del siglo XX es el pasado y “el mañana” representa el futuro, dos momentos en el tiempo que no ofrecen cobertura a la idea del protagonista de usar calendarios y teleguías viejas dentro de unos años. La raíz del absurdo se encuentra en la inadecuación de las estancias temporales utilizadas en la argumentación.

Dentro de las falacias por vacuidad existe un tipo de razonamiento basado en la circularidad, es la “falacia *petitio principii*”. La también conocida como falacia del círculo vicioso tiene lugar cuando las premisas de un argumento contienen el enunciado o la parte esencial del enunciado de la conclusión. Es una presuposición donde ya en las premisas se supone la conclusión, resultando estas favorables.

Homer: Niño / hijo / ¿vas a llorar? Te compraremos otro perro

Bart: ¡Yo no quiero otro perro / yo quiero al Pequeño Ayudante!

Homer: *Pero porque llores no va a volver / a no ser que tus lágrimas huelan a comida de perro // Así que puedes quedarte ahí llorando y comiendo latas y latas de comida de perro hasta que tus lágrimas huelan a comida de perro y lo hagan volver o puedes salir a la calle y buscarlo de verdad*

[T8C20-1]

En este ejemplo el protagonista ofrece una argumentación absurda (basada en la falacia *petitio principii*) formada por una reserva (“*porque llores no va a volver / a no ser que tus lágrimas huelan a comida*”) y un posterior desacuerdo con la propia reserva (“*puedes quedarte ahí llorando y comiendo latas y latas de comida de perro hasta que tus lágrimas huelan a comida de perro y lo hagan volver*”). El círculo vicioso entre la propuesta con reserva del protagonista a su hijo y el desacuerdo con la propuesta (al comprobar que era inviable tal como suponía la reserva y ofrecer una alternativa: “*o puedes salir a la calle y buscarlo de verdad*”).

b.3) Falacias que contravienen el criterio de suficiencia. Este tipo de razonamientos falaces son aquellos que no aportan apoyo suficiente en el tránsito de las premisas a la conclusión.

b.3.1) Falacias de la inducción. La inducción es el proceso de extracción del principio general implícito a partir de determinadas observaciones o experiencias particulares. Es la relación inferencial ampliativa y no deductiva que consiste en la acreditación de la adquisición de conocimientos (sustantivos o materiales). Es un razonamiento epistemológico basado en la plausibilidad (aquello que es admisible y atendible por el hecho de ser la opción más viable entre otras muchas) en las que las premisas presentadas corroboran o apoyan la conclusión incluso aunque no se establezca como una consecuencia lógica. Las falacias por inducción precipitada consisten en generalizar a partir de muestras que no satisfacen las condiciones de suficiencia y / o representatividad. Se distinguen cuatro tipos:

- Falacia por inducción precipitada: basada en generalización a partir de muestras que no satisfacen las condiciones de suficiencia y / o representatividad.
- Falacia por inducción perezosa: tiene lugar cuando la conclusión no se infiere de un argumento inductivo a pesar de que todos los datos disponibles apunten a ello.
- Falacia por inducción simbólica (*tokenism*): consistente en el análisis de una situación que pretende dar una falsa apariencia como verdadera.

- Falacia de falsa analogía: argumento falaz consiste en comparar objetos o sujetos a partir de semejanzas superficiales o insuficientes, poniéndolos en el mismo nivel.

Lisa: Leo algunos consejos para el viaje / beba solo agua embotellada / no suba a taxis sin licencia y no olvide que allí es invierno cuando aquí es verano

Homer: Espera / espera / espera / o sea *¿Que en agosto hace frío?*

Lisa: Exacto

Homer: *¿Y en febrero / hace calor?*

Lisa: Mmmjjj (asiente)

Homer: *¿Es el mundo al revés entonces!* Los chorizos persiguen a la poli / los gatos tienen perritos (1s↓)

Lisa: No papá ↓ / solo afecta al clima

Homer: *¿Y la nieve cae hacia arriba?*

Lisa: Ayyyy / sí

Homer: IIIUUUUUUUUUUUU

[T13C15 -1]

En el ejemplo que acabamos de leer podemos analizar la “inducción precipitada” que lleva a cabo el protagonista a partir de dos deducciones que utiliza como premisas (“*en agosto hace frío*” y “*en febrero hace calor*”) para llegar a la conclusión absurda “*Es el mundo al revés entonces*”. La inducción precipitada hace concluir al protagonista que los ladrones persiguen a la policía y que los gatos dan a luz a perros. No obstante y para hacer más hiperbólico el absurdo, tras ser reprobado por su hija, insiste en concluir que en el país que visitan la “*la nieve cae hacia arriba*” celebrándolo tras no entender la respuesta irónica y resignada de su interlocutor.

Las falacias por inducción precipitada utilizan varios ejemplos escogidos y favorables a la situación específica que se quiere defender. El absurdo llega de la mano con la hiperbólica precipitación con la que se hace la inducción. El siguiente caso utiliza dos argumentos falaces simultáneamente: la falacia por inducción precipitada y la ya vista falacia por vaguedad. La intervención del protagonista “*le pasó a Oliver Twist / le pasó a Peter Pan / les pasó a los Pitufos y nos pasará a nosotros*” pasa por alto las

diferencias (ontológicas) entre los personajes con los que se compara. Dos personajes literarios universales como Oliver Twist (personaje literario creado por Charles Dickens) y Peter Pan (personaje literario creado por James Matthew Barrie), los Pitufos (animaciones infantiles creadas por Peyo) y los propios personajes (que dentro de la historia los concebimos en calidad de personas reales). Al mismo tiempo se precipitan en la inducción y concluyen que si en los tres casos mencionados ha ocurrido un milagro a niños pobres también les ocurrirá a ellos.

Homer: Lo siento Barney / seré un desastre total como padre pero no voy a llevar a mi hijo a un sórdido canódromo el día de Nochebuena

Barney: Vamos Simpson / el perro se llama Torbellino / diez contra uno (1s↓) dinero en efectivo

Bart: Vamos papá / este puede ser el milagro que salve las navidades de los Simpson // Si algo he aprendido en la tele es que en navidad siempre les ocurren milagros a los niños pobres // *Le pasó a Oliver Twist / le pasó a Peter Pan / les pasó a los Pitufos y nos pasará a nosotros* ↑

Homer: Hijo / me has convencido // ¿Quién es ese Oliver Twist?

[T1C1-5]

El siguiente ejemplo muestra el uso de la falacia por “inducción simbólica”. Este tipo de razonamiento, también llamado *tokenism*, consiste en analizar como verdadera una situación que pretende dar una falsa apariencia. Esta práctica está basada en la participación simbólica de varias personas en una situación que intentar aparentar autenticidad. La comicidad absurda de este caso estriba en el mal uso de la respuesta del protagonista al argumentar. En la interacción “*Buenas, soy el señor Samsung / ¿No ha llamado su señora hace un segundito? / He dicho Samsung, no Simpson*” analizamos el intento de fraude mal hecho. Se destapa de cara al espectador pero no de cara a su interlocutor (la recepcionista) el absurdo de conocer el apellido de la llamada privada que había entrado previamente en la empresa de canguros a domicilio.

Recepcionista: Servicio de babysitter para bebés bribones y buenos biberones

Marge: Soy Marge Simpson / necesito una babysitter para esta noche

Recepcionista: Un momentito / ¡Los Simpson! (mira una cartel en el que aparecen las fotos de los niños con carteles de ¡NO!) Olvídalo mujer / ¿quieres? (cuelga violentamente)

(Suena el teléfono por segunda vez)

Recepcionista: Babysitter para bebes bribones y buenos biberones

Homer: *Buenas / soy el señor Samsung*

Recepcionista: ¿No ha llamado su señora hace un segundito?

Homer: // *He dicho Samsung / no Simpson*

Recepcionista: Gracias a Dios / porque esos Simpson son una pandilla de salvajes / sobre todo ese gorila del padre

[T1C13-1]

Las “falacias por falsa analogía” consisten en comparar objetos o sujetos a partir de semejanzas superficiales o insuficientes, poniéndolos al mismo nivel. Con este razonamiento se puede producir con facilidad el agravio comparativo, sobre todo si las comparaciones incurren en contenidos emocionales como ocurre en el siguiente caso. La crueldad, la insensibilidad e incluso la inmoralidad de las falsas analogías generan situaciones humorísticas basadas en el absurdo.

Lisa: ¡Oh papá! ¿Por qué ha tenido que morir?

Homer: Oooh / es como cuando a tu gato Bola de Nieve lo atropelló el coche // ¿verdad que te acuerdas?

Lisa: Sí

Homer: *Lo que quiero decir es que lo único que tenemos que hacer es ir a la perrera y traernos otro músico de jazz*

[T6C22-1]

En el ejemplo que acabamos de leer se compara la muerte de un gato con la muerte de un saxofonista amigo de su hija. La falsa analogía que clama al absurdo y produce humor negro es la afirmación “*lo único que tenemos que hacer es ir a la perrera y traernos otro músico de jazz*”. Este enunciado propone una solución práctica que no



discrimina las múltiples diferencias que hay entre el gato y el amigo de la hija ni las relaciones que estableció con cada uno. Además, como contenido implícito origen del absurdo, propone sustituir al amigo fallecido por otro músico de jazz que hayan recogido en la perrera. La situación absurda resultante de esta falsa analogía es triple: 1) compara a nivel ontológico un gato y un ser humano, 2) equipara la sustitución de una mascota con la sustitución de un amigo (hecho irreparable en los dos casos) y 3) imagina que en la perrera municipal recogen a los músicos de jazz callejeros como si se tratase de animales abandonados.

En el siguiente ejemplo el protagonista compara hacer fraude con la televisión por cable con el hecho de que su hija no pague dinero por desayunar en casa de sus padres. La frivolidad de estas comparaciones desorganiza las expectativas de su interlocutor y lo convierte en un argumentador absurdo. La comparación que el protagonista le expone a su hija (una falacia por falsa analogía) para argumentarle que no es malo ni pecado piratear la televisión por cable choca con el *topos* utilizado por los espectadores y su propia hija (“un hijo no comete un delito por no pagarle el desayuno o la comida a sus padres”).

Lisa: Papá / ¿por qué el mundo es un pozo negro de corrupción?

Homer: Estupendo ↓ // Lisa / ¿por qué dices eso?

Lisa: En la escuela parroquial aprendimos que robar es pecado

Homer: Ya ves tú (1s↓)

Lisa: Todo el mundo roba / *tú mismo estás robando ahora televisión*

Homer: Ammm / miiiiralo de este modo: *cuando desayunaste esta mañana ¿pagaste algo por el desayuno?* §

Lisa: § No §

Homer: § *¿Y has pagado algo por las ropas que llevas?* §

Lisa: § Mmmm /  
no / no §

Homer: **PUES PUEDES EMPEZAR A CORRER NENA / VOY A LLAMAR AL FBI**

Lisa: Papá / ese argumento es pueril

Homer: Hombre / gracias ↑

[T2C13-2]

b.3.2) Falacias de la relación causa-efecto. Este tipo de falacias son un subtipo de argumentos falaces que contravienen el criterio de suficiencia. Distinguímos ocho tipos, pudiendo originar como analizaremos a continuación situaciones absurdas (y humorísticas):

- Falacia de la pendiente resbaladiza (argumentos dominó): tiene lugar cuando se establece una cadena de sucesos causalmente vinculados en la que el último es considerado como indiscutiblemente deseable. Se concluye a partir de una cadena causal con una o más consecuencias indeseables que la causa inicial debe ser eliminada sin justificar el paso entre los eslabones de la cadena.
- Falacia de la dirección equivocada: consistente en la confusión de la causa por el efecto. El efecto es entendido como causa de la relación.
- Falacia *post hoc, ergo propter hoc* (correlación coincidente): basada en la creencia de que existe una relación causal entre dos elementos solo porque aparezca uno seguido del otro en el tiempo. El primero es la causa del segundo.
- Falacia *cum hoc, ergo propter hoc* (efecto conjunto): apoyada en la creencia de que existe una relación causal entre dos elementos solo porque aparezcan juntos en el tiempo.
- Falacia de la causa compleja: producida al reducir a uno o pocos factores causales lo que depende de una red compleja de elementos. Simplificar las causas cuando estas son muchas.
- Falacia de la confusión entre condición necesaria y suficiente: basada en la confusión entre la suficiencia y la necesidad de una premisa. Una premisa es necesaria cuando constituye un elemento sin la cual no puede darse la conclusión, pero necesita de otras premisas. Una premisa es suficiente cuando por ella misma se infiere la conclusión, no necesita de otras premisas.
- Falacia *a priori / a posteriori*: consistente en atribuir a los efectos algunas características de las causas o viceversa. (Es una película de Almodóvar, tienes que ir a verla, ya sabes que será buena [a priori]. Le ha dado cincuenta euros a ese mendigo: es muy generoso [a posteriori]).

- Falacia causal mixta: tiene lugar a partir de la confusión de distintas causas en proposiciones compuestas.

A continuación analizaremos dos ejemplos con falacias de relación causa-efecto que generan situaciones comunicativas absurdas, el primero con la “falacia *cum hoc, ergo propter hoc*” y el segundo con la “falacia *a posteriori*”. Son frecuentes las asociaciones o correlaciones coincidentes (falacia *cum hoc, ergo propter hoc*) que consisten en creer que existe una relación causal entre dos elementos solo porque aparezca uno seguido del otro en el tiempo. El primero es la causa del segundo. En el siguiente caso observamos la correlación injustificada entre la ingesta de cereales y la supuesta genialidad del consumidor (“*siempre ha desayunado cereales Frosty Krusty. Alguna sustancia química tendrán para haber hecho que nos salga tan superdotado*”). En este caso observamos que el protagonista concluye incorrectamente a partir del argumento que él mismo expone.

(Marge peinando con la raya en el medio a Bart)

Bart: ¡Ya vale mamá!

Marge: Te da más aspecto de inteligente

Bart: Aguanta majo

Homer: ¿Y si te pones corbata? Bien sabido es que los genios llevan corbata

Bart: Estáis asfixiando mi creatividad

Homer: Hijo / perdón

Marge: Bart / hoy es un día muy especial y deberías desayunar algo que te fortaleciera

Homer: Eso son bobadas / *siempre ha desayunado cereales “Frosty Krusty”* ↑ // *Alguna sustancia química tendrán para haber hecho que nos salga tan superdotado* //

Lisa / deberías tomarlos tú también ↑

Marge: ¡HOMER!

Homer: Con dos genios en la familia nos aseguraríamos uno de reserva / imagínate que a Bart se le revientan los sesos

Lisa: Diga lo que diga ese estúpido test / no eres más que un zoquete

Bart: Paso de eso / pero a partir de ahora este zoquete va a saber lo que es vida

[T1C2-2]

El uso de la “falacia *a posteriori*” atribuye a los efectos de la implicación algunas características de las causas o viceversa. El tinte humorístico y absurdo llega con la insostenibilidad del desorden en el razonamiento. En el siguiente ejemplo vemos el sinsentido de las relaciones *a priori* / *a posteriori*. En el enunciado “*si él se casa con tu madre, tú y yo seremos hermanos*” el protagonista argumenta que si su padre y su suegra se enamoran y se casan, él y su esposa serán hermanos. Una idea tan rocambolesca surge como conclusión de la falacia *a posteriori*, un desorden temporal del razonamiento entre la causa y el efecto de una relación.

Marge: Homer / ¿qué razón puedes tener en contra de que el abuelo se enamore?

Homer: *Si él se casa con tu madre / tú y yo seremos hermanos* ↑ // Piensa en tus hijos / serán unos monstruos de piel rosada / ojos azules y cinco dedos en cada mano

[T5C21-2]

b.3.3) Falacias estadísticas. La interpolación es el ejercicio de calcular el valor aproximado de una magnitud en un intervalo cuando se conocen algunos de los valores que toma a uno y otro lado de dicho intervalo. Distinguimos dos tipos: falacia por falsa interpolación: basada en la sobregeneralización que tiene lugar entre dos puntos para estimar un punto desconocido entre ellos, y falacia por falsa extrapolación: consistente en estirar una serie estadística más allá de su punto de ruptura. (Teniendo información de A y B, concluimos A, B y C. Ej: creer que el grado de eficiencia de un tratamiento médico es proporcional a la cantidad que se ingiere de este).

Las “falacias estadísticas por falsa interpolación” se basan en la sobregeneralización que tiene lugar entre dos puntos para estimar un punto desconocido entre ellos. El siguiente ejemplo se mofa de la práctica habitual de falsa interpolación de los medios de comunicación sensacionalistas haciendo suyo dicho ejercicio (“*la gente se inventa estadísticas con tal de demostrar algo y esto lo sabe el catorce por ciento de la gente*”).

Kent Brockman: Señor Simpson / ¿cómo explica que pequeñas gamberradas como los

grafitis descienden en un ochenta por ciento // las palizas indiscriminadas ascienden en un novecientos por ciento?

Homer: ¡Ah! *La gente se inventa estadísticas con tal de demostrar algo y esto lo sabe el catorce por ciento de la gente*

[T5C11-1]

b.3.4) Falacias sobre reglas. Un cuarto grupo de falacias pertenecientes a las que contravienen el criterio de suficiencia son las falacias de las reglas. El concepto regla establece preceptos, fundamentaciones o formulaciones exigidas en la realización de operaciones. Se distinguen tres tipos:

- Falacia por accidente (*dicto simpliciter*): tiene lugar al concluir que una regla es inadecuada al hallar una excepción, sin que esta excepción justifique la inadecuación de la regla en general.
- Falacia del doble rasero: argumento falaz basado en la evaluación del otro a partir de patrones más exigentes que los exigidos a uno mismo, favoreciéndonos de este modo.
- Falacia de la modificación de la línea de meta: argumento falaz consistente en modificar arbitrariamente los requisitos de aceptación con el fin de excluir a alguien que satisface esos criterios.

Marge: Homey / ¿de veras piensas ignorar al abuelo durante el resto de tu vida?

Homer: ¡Claro que no! Es solo durante el resto de / SU vida // Me dijo que fui un accidente / él no quería tenerme

Marge: Ni tú tampoco a Bart

Homer: *Ya lo sé pero no voy por ahí diciéndoselo*

Marge: ¿Cómo que no? // La última vez esta mañana

Homer: *¡Pero yo tengo gracia para decírselo!*

[T6C10-2]

La falacia del doble rasero, que encontramos en este ejemplo, consiste en evaluar al otro a partir de patrones más exigentes que los exigidos a uno mismo, favoreciéndonos de este modo. Establecer hándicaps y desigualdad de oportunidades en el punto de salida o en la meta de la consecución de una tarea puede ocasionar la justificación absurda e

infundamentada de dicho desequilibrio. El argumento que utiliza el protagonista para defender la diferencia entre que su padre le diga a él que fue un accidente y que él se lo diga a su hijo se basa en la falacia del doble rasero. Considera escandaloso y ofensivo que su padre le dijera que no quería tenerle pero no opina del mismo modo cuando él se lo dice a su hijo por el simple hecho de “tener gracia” para decírselo. Esta falacia lleva la situación al absurdo por la llamativa falta de coherencia y justificación del argumento utilizado.

b.3.5) Falacias *ad ignorantiam* (argumentos por simplicidad): producida por la creencia de que la ausencia de pruebas a favor de una proposición constituye una justificación de que esa proposición no es válida o no existe. (No hay prueba de que P. Es verdad que no-P).

El absurdo y la chispa humorística emerge en este último ejemplo de la simplicidad mantenida y de la falta de razonamiento a pesar de la información novedosa que se va incorporando a la conversación. Estas falacias consisten en creer que la ausencia de pruebas a favor de una proposición constituye una justificación de que esa proposición no es válida o no existe. (No hay prueba de que P. Es verdad que no-P). El razonamiento falaz que intenta hacer ver la hija del protagonista a este es el siguiente: “*podría afirmar que esta piedra puede ahuyentar a los tigres / no veo ningún tigre por aquí / (por lo que la piedra ahuyenta a los tigres)*”. El humor absurdo no proviene este vez de la falacia sino del hecho de no comprender que el razonamiento no tiene sentido y aceptarlo como válido, queriendo pagar por la piedra.

(Se oyen sirenas y helicópteros vigilando que no haya osos en Springfield).

Homer: Ni un oso a la vista // La oso-patrulla funciona como por encanto

Lisa: Especioso razonamiento ↑

Homer: Cariño / gracias

Lisa: Por esa misma lógica yo *podría afirmar que esta piedra (cogiendo una piedra cualquiera del suelo) puede ahuyentar a los tigres*

Homer: Auunn (1s↓) ¿y cómo funciona?

Lisa: No funciona

Homer: Opp

Lisa: No es más que una estúpida piedra

Homer: Opp

Lisa: Pero no veo ningún tigre por aquí / ¿y tú?

Homer: Lisa / ¡quiero comprarte esa piedra! (saca de la cartera un fajo de billetes)

Lisa: (Lisa hace un gesto de negativa con la mano sin hablar y a continuación le entrega la piedra a cambio del dinero)

[T7C23-2]

b.3.6) Falacias mereológicas. Este tipo de razonamientos falaces están cerca de las construcciones metonímicas que encontramos en la literatura. Consisten en establecer relaciones entre el todo y las partes, confundiendo las cualidades atribuidas a ambos. Distinguimos dos tipos: falacia mereológica por composición: producida al argumentar que las propiedades predicadas de todas las partes son propiedades también del todo, y falacia mereológica por división: tiene lugar cuando argumentamos que las propiedades predicadas del todo son propiedades también de las partes.

La incorporación de falacias al discurso normalmente tiene un carácter accidental o inconsciente (desde el punto de vista del emisor / argumentador), busca ofrecer un razonamiento que valide y fundamente la postura defendida ante su interlocutor. Sin embargo, como hemos analizado a lo largo de este capítulo, las falacias pueden ser utilizadas para crear situaciones absurdas y argüir razonamientos absurdos en una conversación. La construcción de la comunicación absurda basada en falacias es un ejercicio meta-interpretativo de no fácil ejecución. Es decir, cuando los guionistas de una serie o los artífices de un monólogo absurdo se proponen componer un marco discursivo apto para el absurdo basado en razonamientos falaces, deben tener en cuenta los efectos resultantes de la falacia utilizada y la confrontación de estos con los *topoi* manejados por la comunidad hablante. La incorrección lógica (desde un punto de vista formal) de un razonamiento, la inadecuación semántica o contextual del enunciado propuesto como argumento, la contradicción entre los contenidos (explícitos, implícitos, verbales y paraverbales), la ilegitimidad de las fuentes utilizadas para fundamentar una idea o el vacío argumental de la intervención del protagonista nos señalan indicadores fiables en la detección y construcción del absurdo.





## 4 – Conclusiones generales.

La base de la investigación es la consideración de lo “normal”, “lo esperable”, “lo aceptado por la comunidad hablante”, “lo habitual” y en definitiva el “discurso con sentido”. El primer propósito del estudio era romper la identificación del absurdo con el fracaso comunicativo, desechar la concepción habitual vinculada a la ininteligibilidad, la incomprensión y el sinsentido discursivo infructífero. Planteamos la comunicación absurda como una exitosa alternativa conversacional localizable en discursos irónicos y humorísticos. Después de analizar las diversas concepciones que se han tenido sobre el absurdo hemos concluido que no se trata de un estado interpretativo, sino de una fase que inicia la extracción de información implícita en el receptor, a la vez que reformula el discurso. Hemos encontrado la posibilidad de realizar un inventario de indicadores y mecanismos que hagan posible tanto el reconocimiento como la construcción del absurdo en la conversación. El absurdo no es un resultado errático de la mala construcción o de la interpretación incorrecta del discurso. La relación entre el sentido del lenguaje y el absurdo resulta ser solo observable desde una *posición dialógica* (en la que aparezcan la perspectiva del locutor absurdo [ $\lambda$ ] y la perspectiva del locutor serio, identificada con la comunidad hablante que la refrenda). La investigación ha revelado que el absurdo nunca resulta de un ejercicio de creación al vacío, sino de la distorsión o desfiguración de la realidad que permite hacer una comparación y el consiguiente esfuerzo interpretativo. El absurdo se basa en la deformación de situaciones reales o posibles y en la transgresión de normas de diversa índole. El acceso a los contenidos subyacentes a la comunicación absurda requiere de distintos tipos de razonamientos (relaciones inferenciales), del análisis del contexto comunicativo y el papel que ocupa en la “dotación de sentido” (contextualización, descontextualización y ausencia de contextos), así como el estudio de los mecanismos que lo hacen posible.

Hemos localizado las cinco principales causas del absurdo discursivo y situacional, que posteriormente hemos analizado en profundidad: monólogos paralelos, desconexión del supuesto objetivo conversacional, falta de coincidencia del referente, irrelevancia absoluta del discurso y errores de enunciación. Para realizar el análisis de la comunicación absurda hemos tenido en cuenta *tres perspectivas o focos psicológicos* necesarios para apreciar el contraste entre el sentido comunicativo y el absurdo: la perspectiva del protagonista de la serie (locutor lambda), la perspectiva de los

interlocutores del protagonista (que rechazan o refrendan la postura del primero) y la perspectiva del espectador (que sirve de referente interpretativo al encarnar el punto de vista de la comunidad hablante y hacerse eco de los *topoi*). Un grupo significativo de las intervenciones absurdas del corpus corresponden a problemas de *inadecuación del registro lingüístico* a la situación comunicativa y al uso de *tropos*. Hemos detectado especialmente el uso de siete figuras literarias responsables de la dislocación del sentido discursivo: ironía e hipérbole (entre las figuras de pensamiento), antítesis (figura de construcción), juego de palabras (figura de doble sentido), metáfora (figura de asociación), sinécdoque (figura de contigüidad) y neologismos inventados (figura de palabras).

Desde el comienzo de la investigación pensamos que el estudio de las relaciones inferenciales utilizadas para interpretar la comunicación y el análisis de los mecanismos mencionados arrojarían luz al no muy bien delimitado concepto de comunicación absurda. Conscientes del éxito de la serie de animación analizada, del ocaso del chiste a favor del monólogo absurdo en actuaciones de humor, de la percepción inteligente de la comunicación absurda que tiene la comunidad hablante y de la capacidad inferencial del absurdo aprovechando la cantera de contenidos implícitos, decidimos investigar cuáles eran los pilares del éxito de este tipo de discurso. En relación al éxito de la comunicación absurda hemos concluido que la clave del sinsentido es la *deformación*, pero no cualquier tipo de deformación. El absurdo se basa en una deformación moderada, en la pérdida de la forma regular de una idea, un acto o una situación sin que llegue al extremo de no poderse reconocer. Puede ser usado como herramienta comunicativa en los casos en que perdure un núcleo de realidad que sirva de referente a la hora identificarlo con la vida cotidiana. Tiene unos límites establecidos, unas fronteras dependientes de cada comunidad hablante que no pueden ser rebasadas porque de lo contrario conduciría al fracaso comunicativo. Lo hiperbólico o desmesurado, lo contradictorio, lo prohibido, lo desaconsejable, lo vergonzoso, lo ilógico y lo injustificable no dejan de ser aspectos deformados de la realidad que podemos vivir. La capacidad que tiene la comunicación absurda de transmitir mensajes implícitamente empuja al receptor a proponer nuevos contextos que hagan posible la extracción del sentido del mensaje.

La íntima relación de la comunicación absurda y el humor se alimenta de la *transgresión*, de la violación de cualquier tipo de norma o precepto estipulado en la sociedad. Incluso antes de perfilar el proyecto de la presente investigación, surgían como germen del estudio el interés por la inadecuación discursiva / contextual y la transgresión de los acuerdos tácitos que maneja la comunidad hablante. Por esta razón, desde el comienzo de la tesis planteábamos la doble cara del absurdo, en la serie en particular, pero también en general al considerar aplicables los indicadores al estudio del sinsentido en otras situaciones comunicativas. Una, la ridiculización de comportamientos y discursos, otra, el refuerzo de estos mediante el humorismo absurdo. El título del trabajo, “La interpretación inferencial en la comunicación absurda”, pretende poner de relieve la importancia del ejercicio interpretativo en la concepción del sentido y el absurdo conversacional. El absurdo como instrumento de comunicación no solo produce discursos humorísticos basados en malentendidos, enunciados incoherentes o ironías, entre otros, sino que también sirve de cortafuego. Son muchas las ocasiones en las que la comunicación absurda se utiliza para atajar conversaciones, desacreditar o simplemente mostrar indiferencia. El absurdo produce el dislocamiento del sentido discursivo e incluso puede bloquear la comunicación de forma intencionada.

La interpretación del discurso absurdo pasa por el hallazgo del sentido originario del mensaje (contenido implícito) por parte del receptor o de la dotación de un nuevo sentido. Para hacer esto utilizamos relaciones inferenciales clásicas como la inducción y la deducción, así como el planteamiento de la hipótesis más plausible basada en el razonamiento abductivo. Tras el estudio de las relaciones inferenciales hemos concluido que los *razonamientos abductivos* funcionan como un resorte explicativo o fuerza elástica entre los hechos observados para los que no se tiene explicación y la hipótesis altamente plausible (y fundamentada) que proponen para interpretar la comunicación absurda, actuando retrospectivamente como un proceso de restauración. Este tipo de razonamientos propositivos ofrecen una sugerencia interpretativa basada en una hipótesis (que entiendo como mejor explicación viable) para paliar el estado de duda o la ininteligibilidad del acto comunicativo.

La extracción y el uso de los *contenidos implícitos* son una de las claves fundamentales para la interpretación del absurdo, el denominador común en nuestro estudio de las causas, los procedimientos y los mecanismos que dan lugar a la comunicación absurda.

Concluimos tras el análisis del corpus que tanto los contenidos implícitos convencionales (las presuposiciones y las inferencias trópicas) como los contenidos no convencionales (las implicaturas conversacionales y las implicaturas no conversacionales) son susceptibles de ser utilizados para generar discursos absurdos: la violación de las máximas conversacionales (en las *implicaturas conversacionales generalizadas*), las colisiones entre el contexto y la interpretación del enunciado (en las *implicaturas conversacionales anómalas*), la presuposición de información incorrecta y el mal uso o interpretación de un tropo lexicalizado (en las *presuposiciones* y en las *inferencias trópicas*, respectivamente), así como el hecho de no poner en juego el conocimiento enciclopédico que se tiene del mundo para inferir el contenido implícito en el contexto (en el caso de los *sobreentendidos*).

Atendiendo a la importancia del contexto en el proceso de interpretación de cualquier tipo de mensaje, especialmente en el discurso absurdo, y la necesidad de extraer los contenidos implícitos, nos planteamos la necesidad de analizar la *contextualización* y la *descontextualización*. Hemos concluido al respecto que la contextualización incorrecta del mensaje y la creación contextual prospectiva (imaginar un universo / contexto paralelo y entenderlo como posible o esperable, que nada tiene que ver con la situación real posteriormente contrastada) son algunas de las situaciones más frecuentes en la comunicación absurda. Al analizar el *choque contextual* distinguimos cinco causas que daban lugar al absurdo: ignorancia, falta de veracidad y prevaricación; incorrección política, desproporción situacional, argumentación absurda (al que dedicamos un amplio capítulo de la tesis) e irrelevancia. Del mismo modo, diferenciamos cuatro tipos de descontextualización resultantes del análisis de la casuística del absurdo vinculada a este fenómeno: descontextualización deíctica, descontextualización cognitiva, descontextualización situacional y descontextualización socio-cultural.

Posteriormente, habiendo analizado los tipos de razonamientos que hacen posible la extracción de los contenidos implícitos necesarios para comprender las anomalías relacionadas con el contexto comunicativo, iniciamos el análisis para averiguar qué mecanismos intervenían en la construcción y en la detección del absurdo. El análisis del discurso nos indicó el uso reiterado de tres mecanismos responsables del sinsentido discursivo: la yuxtaposición, la polifonía enunciativa y la argumentación absurda. A su

vez, el último mecanismo lo dividimos en tres submecanismos: *topoi*, marcadores discursivos y falacias.

Partiendo del concepto de *yuxtaposición* como motor semántico capaz de generar contenidos implícitos al transmitir de forma indirecta la información, hemos descubierto que el establecimiento de puentes semánticos y discursivos entre los elementos relacionados por adyacencia es un medio idóneo para generar el absurdo. La capacidad de este mecanismo para unir ideas distantes en el discurso, que implícitamente son cercanas al estar relacionadas mediante un flujo mental, abre la posibilidad de construir un hilo conductor no unívoco (abierto a diferentes interpretaciones). El hecho de que la interpretación de los enunciados yuxtapuestos esté sometida al entorno comunicativo del interlocutor de un modo más acusado que en discursos en los que se transmite explícitamente la información, hace que los sobreentendidos resultantes puedan ser absurdos. Hemos distinguido cinco causas vinculadas al uso de estructuras yuxtapuestas en las intervenciones absurdas: mezcla de ideas incongruentes, interpretación incorrecta por parte del receptor de la relación implícita en la yuxtaposición, expresión de intenciones contrarias a las expresadas por el lenguaje explícito mediante pausas reflexivas y marcadas, generación de expectativas frustradas inmediatamente en la siguiente proposición mediante cadencia o pausas y razonamientos incorrectos usando la yuxtaposición como una relación entre premisa y conclusión.

Al segundo mecanismo responsable de la comunicación absurda hemos llegado a partir del estudio de la yuxtaposición, en la que distinguimos diversas formas de polifonía enunciativa, enumeraciones y coexistencia o yuxtaposición gráfico-textual. Al analizar el corpus hemos descubierto que las situaciones y discursos absurdos se apoyan significativamente en enunciados polifónicos y en nuevas formas de comunicación específicas de la animación. Hemos localizado y estudiado discursos referidos, enunciados ecoicos, intertextos y casos de ventriloquización en los que el discurso polifónico sirve de soporte al absurdo. Tras analizar los ejemplos absurdos de discurso referido (citas directas, indirectas, en estilo indirecto libre y oratio quasi obliqua) hemos concluido que las voces traídas al texto principal son contradictorias, inventadas, irrelevantes e incluso incomprensibles, pero que todas vienen a fundamentar la perspectiva absurda no refrendada por la comunidad hablante. El análisis de los casos en los que los enunciados ecoicos son responsables del absurdo comunicativo nos ha

revelado que se producen colisiones contextuales al no concordar el contexto origen de los estados mentales reproducidos y el contexto conversacional en el que se insertan. Del mismo modo, hemos estudiado casos absurdos en los que la introducción de intertextos produce sinsentidos debido a errores de atribución del discurso al personaje e incongruencia del contenido del mensaje. A pesar de encontrar solo un caso de *ventriloquización* en el análisis de la comunicación absurda en el corpus, este tipo de discurso referido resulta ser interesante por el modo de trasladar al locutor a las coordenadas de otra persona. Al permitir la ventriloquización dotar de vida a objetos inanimados (como a un muñeco) o suplantar momentáneamente la identidad de otra persona, le da la posibilidad al emisor de enunciar discursos incoherentes en relación a la persona o al contexto, o contrarios a la voluntad de esta. Hemos detectado que las enumeraciones son utilizadas para proponer listas de argumentos inadecuados al contexto y al discurso (en el caso de la síntesis argumentativa) y para recordar información irrelevante o contra-argumentativa en relación a la conversación en la que se inserta (en el caso de las revisiones de relevancia). Las enumeraciones, que tienen como objetivo recordar, hacer síntesis y/o marcar énfasis en la conversación, consiguen el efecto contrario cuando son mal usadas y no respetan la coorientación y la coherencia del discurso, dando lugar a situaciones sin sentido, vergonzosas o ilógicas. El absurdo causado por la incoherencia entre el contenido verbal (lo que se dice) y el contenido no verbal (el resto de la información que comunicamos con los gestos, los silencios, la impasividad, la expresión corporal, etc.) es uno de los indicadores del sinsentido más fácilmente reconocible. El hecho de que haya conflictos entre ambas informaciones que los interlocutores y los espectadores (en el caso de la serie analizada) reciben, genera la dislocación del sentido discursivo debido a la incoherencia del mensaje. El análisis de la yuxtaposición gráfico-textual nos ha presentado a lo largo del corpus una serie significativa de ejemplos en los que el protagonista dice una cosa y hace otra.

El *pensamiento en “on” (brain-talk)* y las *nubes de pensamiento (thought clouds)* son los mecanismos polifónicos, pertenecientes a las estructuras yuxtapuestas gráfico-textuales, específicas del cómic y de la animación que pueden ser usadas para generar situaciones y discursos absurdos. La versatilidad de este recurso permite crear situaciones absurdas mediante dos métodos y diversas variables de estos: generando un flujo de reflexiones que se aleja del tema de conversación que está manteniendo con su

interlocutor y que permite reflejar las verdaderas preocupaciones del protagonista y el desorden de sus ideas. O desvelando las reflexiones en voz alta (de cara a los espectadores, no a sus interlocutores) que tiene el protagonista, que conducen al rechazo, la vergüenza, la decepción o la incompreensión lógica.

El éxito del mecanismo polifónico del pensamiento en “on” en la comunicación absurda reside en la simulación de discusiones entre el protagonista y su pensamiento, una disyuntiva entre posturas desavenidas que a pesar de compartir los mismos conocimientos y el mismo contexto argumentan o se posicionan de forma opuesta. La emulación de dos voces (dos enunciadores en un mismo cuerpo) y de un contexto mental (que no tiene que coincidir con el real) internalizan el mensaje y traslada la conversación a la mente del protagonista. La mayor parte de los casos analizados presentan una discusión entre la voz principal del protagonista y su pensamiento. Sin embargo, encontramos casos en los que ambos enunciadores (voz y pensamiento) están co-orientados y se refuerzan mutuamente frente a la postura del interlocutor externo (otro personaje real que habitualmente ocupa el punto de vista de la comunidad hablante, que hace de referente frente a los enunciados absurdos que propone el tándem voz principal / pensamiento). Por su parte, las *nubes de pensamiento* (*thought clouds*) muestran un circuito de ideas y relaciones mentales a partir de una especie de licencia a modo de narrador omnisciente. Tienen la virtud de combinar la coexistencia visual de escenarios, la polifonía discursiva y añadir un tercer plano de interacción.

Diferenciamos en las escenas absurdas dos tipos de fuentes enunciativas que usan nubes de pensamiento: fuentes retrospectivas (discursos recordados procedentes de la memoria) y fuentes simuladas (voces inventadas). El contraste entre los dos escenarios (plano de realidad y plano mental) recurre a colisiones contextuales, contradicción de *topoi*, rotura de expectativas, malentendidos basados en la mala interpretación de contenidos implícitos, etc. El absurdo comunicativo se alcanza a través de la externalización de las voces de conciencia, la ridiculización o la teatralización hiperbólica de los interlocutores que emula el protagonista en su mente, a través de dos tipos de situaciones: arbitraje y elección entre el deseo y el deber, y confrontación de la postura propia con otra u otras ajenas.

El estudio de la argumentación absurda nos ha desvelado, como ya hemos dicho antes, tres submecanismos imprescindibles en la construcción e identificación del absurdo argumentativo. Los *topoi*, al ser la conexión entre dos hechos o conceptos que la comunidad ha socializado y que permite la relación entre los argumentos para llegar a una conclusión, funcionan no solo como garantías argumentativas, sino también como comprobantes del sentido conversacional. Del análisis de las intervenciones absurdas en las que los *topoi* son responsables de la pérdida de sentido, hemos concluido que se producen cuatro casos diferentes: *uso inadecuado de un topos en relación con la situación comunicativa* (situaciones comunicativas sin sentido en las que el protagonista utiliza un *topoi* que no guarda relación con el contexto o en las que intenta establecer gradaciones en la interpretación de estos), *topoi que ponen en la misma escala elementos de diversas escalas* (situaciones en las que se mezclan preocupaciones de la escala familiar y de la escala personal, deformándose tanto el uso del *topos* hasta llegar al absurdo por incoherencia, incorrección política o crueldad), *creación de un nuevo topos* (propuesta y legitimación de un supuesto acuerdo que la comunidad hablante tendría y que serviría para explicar o defender una postura concreta) y *falsificación de topoi existentes* (uso tergiversado del acervo teórico y realización de falsas generaciones a partir de información disponible o inventada).

El análisis de los marcadores argumentativos en la comunicación absurda ha revelado quince procedimientos utilizados para generar el sinsentido comunicativo:

- Contraste entre la expectativa de información nueva de mayor fuerza que la anterior y la introducción de una redundancia innecesaria, enfatización de información que contraviene un *topoi* y antiorientación de argumentos unidos por conectores que llevan a la contradicción lógica (mediante el uso incorrecto de conectores de adición).
- Concatenación forzosa causa-efecto entre dos sucesos que no guardan ninguna relación (mediante el uso incorrecto de conectores continuativos y consecutivos).
- Deducción de una conclusión errónea que no tiene en cuenta la información de las premisas, pero que se presenta como correlación lógica correcta (mediante el uso incorrecto de conectores conclusivos).



- Transformación de la información irrelevante de una conversación en premisas utilizadas como supuestos argumentos sólidos y la mezcla de contextos y argumentos a través de la mala interpretación o la ignorancia del emisor (mediante el uso de conectores reformulativos).
- Uso combinado de operadores argumentativos de adición de polaridades opuestas (aditivo positivo y aditivo negativo) para crear enunciados sin sentido y focalización e hipérbole de un dato en detrimento del resto de la información realmente relevante (mediante el uso de operadores argumentativos de adición).
- Indicación de límites mínimos supuestamente no cumplidos en contextos en los que éstos se han rebasado ampliamente y aumento de la fuerza argumentativa que supera lo querido o esperado por el hablante, que expresa unos límites máximos supuestamente rebasados en contextos que los considerarían normales. Situaciones sin sentido basadas en la ignorancia o en el caso omiso que el protagonista presta a su alrededor y en perspectivas hiperbólicas de lo sucedido, respectivamente (mediante el uso de operadores argumentativos).
- Incoherencia de los enunciados utilizados en relación al contexto comunicativo de la conversación, ocultación fallida de mentiras o comportamientos indebidos quedando al descubierto la intervención del emisor que no es consciente de haber sido descubierto y utilización de un *topos* inventado que disloca el sentido comunicativo de la conversación (mediante el uso de operadores modales).

Por último, al estudiar las falacias en la comunicación absurda, además de localizar la tipología utilizada por el protagonista en sus intervenciones sin sentido, hemos extraído los procedimientos que generan el absurdo. Destacan los siguientes:

- Uso de un silogismo truncado que conduce a la no correlación lógica en la que se apoya la argumentación.
- Confusión intencionada de dos temas de conversación debido a la posibilidad de diversas interpretaciones.
- Hacer caso omiso a diferencias significativas y considerarlas irrelevantes cuando estas pueden ocasionar consecuencias absurdas en el discurso.
- Simplificación intencionada e injustificada de las múltiples posibilidades a tener en cuenta con tal de mantener el pulso de la discusión.

- Intento de desacreditación del interlocutor basado en argumentaciones no refrendadas por la comunidad hablante.
- Reprochar al interlocutor un comportamiento que hace el mismo emisor.
- Recreación de situaciones laborales de modo supuestamente hiperbólico.
- Justificación de conductas perniciosas para los demás mediante el argumento de la habitualidad.
- Justificación de una idea u opinión arguyendo un origen de dudosa credibilidad.
- Cambio de la tesis defendida a lo largo del diálogo por un tema relacionado conversacionalmente con la idea defendida de origen para simular que realmente existe una correlación lógica.
- Violación de la ley lógica de no contradicción en situaciones absurdas insostenibles racional y argumentativamente.
- Autojustificación de una acción mediante una argumentación que realmente no lo es.
- Argumentación en la que el emisor desvela información que supuestamente no conocía y que ha utilizado en su discurso.
- Uso de la crueldad, la insensibilidad e incluso la inmoralidad de las falsas analogías que generan situaciones humorísticas absurdas.
- Falsas implicaciones lógicas entre acontecimientos que han ocurrido uno tras otro.
- Insostenibilidad del desorden del razonamiento utilizado.
- Invención de datos estadísticos que no tienen más referente que una opinión y su contrario.
- Evaluación del otro a partir de patrones más exigentes que los exigidos a uno mismo, favoreciéndonos de este modo.
- Falta de coherencia y justificación del argumento utilizado.
- Razonamientos incorrectos producidos por la creencia de que la ausencia de pruebas a favor de una proposición constituye una justificación de que esa proposición no es válida o no existe.
- Y falsas enumeraciones formadas por un elemento y un conector ordenador de cierre que da a entender una diversidad de elementos que realmente no hay.

Nuestra investigación se nos presenta como un atractivo inicio que abre las puertas a futuros estudios sobre la comunicación absurda y los procesos inferenciales que intervienen en ella. En primer lugar, nos planteamos futuros análisis de los *razonamientos abductivos* utilizados para interpretar situaciones absurdas. La abducción supone la implementación informativa del contexto y la sugerencia de hipótesis plausibles que ayuden a interpretar discursos y/o situaciones ininteligibles en un primer momento.

Un segundo tema pendiente es la preducción, razonamiento basado en un préstamo del acervo teórico ya comprobado. Es un procedimiento interesante utilizado en las ciencias positivas y sociales que merecerá nuestra atención en investigaciones futuras sobre el absurdo debido a la potencia resolutoria de situaciones incomprensibles a partir del razonamiento por analogía. Los *razonamientos preductivos* constituyen una comparación viable, ya que a partir de similitudes formales o de contenido se apoya en casos válidos ya contrastados empíricamente.

Más allá de las relaciones inferenciales, pretendemos realizar el estudio de la *comunicación absurda como mecanismo de bloqueo conversacional*. Durante el visionado de la serie de animación hemos advertido que el protagonista utiliza el absurdo como método para zanjar conversaciones que no le interesan por cualquier razón. El efecto de este bloqueo discursivo es el cese inmediato de la conversación a través de la dislocación del sentido comunicativo de lo hablado.

Al principio de la tesis ya advertimos que el análisis de la comunicación absurda se lleva a cabo a partir del contenido verbal de las intervenciones y del conjunto de acotaciones que recogían el contexto situacional. Sería interesante realizar estudios sobre *el absurdo en la comunicación paraverbal*, así como investigaciones fonológicas de la *repercusión del silencio* en la construcción del absurdo. Conscientes de la insuficiencia de la información recogida en las acotaciones que tratan de contextualizar las intervenciones del corpus, un análisis exhaustivo de los indicadores paraverbales completaría nuestro estudio. Para esto sería necesario indexar y catalogar las diversas expresiones faciales y corporales, así como sus correspondientes expresiones verbales, para analizar el uso en la comunicación absurda.

La capacidad comunicativa del absurdo tiene un potencial aún por descubrir. Ya hemos referido con anterioridad la tendencia a la extinción del humor de chiste, dando paso al humor absurdo. El hecho de que el absurdo haga partícipe y extractor de los contenidos implícitos necesarios para comprender y disfrutar de un monólogo al oyente, lo convierte en una herramienta más efectiva que la comunicación explícita debido a su *naturaleza sorpresiva*. Sin duda, una de las características responsables del éxito de la comunicación absurda es su capacidad de sorprender, de ofrecer algo inesperado (por las múltiples razones que hemos ido analizando). El propio protagonista del corpus se ha convertido en un refuerzo de todos los comportamientos absurdos que presenta a la audiencia de la serie, ya que el espectador espera que Homer se comporte de manera anómala (siempre visto desde el sentido de la comunidad hablante).

Para terminar, valoramos positivamente la catalogación de los procedimientos y los mecanismos que intervienen en la comunicación absurda. La investigación puede servir de cimientos para futuros estudios sobre la comprensión del sentido comunicativo. El absurdo se nos presenta como una alternativa comunicativa a modo de gatillo inferencial para transmitir contenidos implícitos.

## 5 – Referencias bibliográficas.

### 5.1 – Libros, artículos y enlaces consultados.

Adam, J. M. (1990) *Éléments de la linguistique textuelle*. Mardaga. Liège.

Adam, J. M. (1995) “Hacia una definición de la secuencia argumentativa”. *Comunicación, lenguaje y educación*, nº 25. Págs. 9-22.

Adam, J.M. y Bonhomme, M. (2000) *La argumentación publicitaria*. Cátedra. Madrid.

Aguayo, P. (2011) “Teoría de la abducción de Peirce: lógica, metodología e instinto”. *Ideas y valores*, nº 145. Págs. 33-53.

Aitchinson, J. (1987) *Words in the mind. An introduction to the mental lexicon*. Basil Blackwell. Oxford-Nueva York.

Akman, V. y Bazzanella, C. (2003) “The complexity of context: guest editors ‘introduction’”. *Journal of Pragmatics*, nº 35. Págs. 321-329.

Aladro, E. (2002) “El humor como medio cognitivo”. *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*, nº 7. Págs. 317-327.

Albelda, M. (2013) *La cortesía en la comunicación*. Arco-Libros. Madrid.

Alchourron, C. E. (1995) *Lógica*. Trotta. Madrid.

Aliseda, A. (2000) “Abduction as Epistemic Change: A Peircean Model in Artificial Intelligence”. En: Flach, P. y Kakas, A. (comps.) *Abductive and Inductive Reasoning: Essays on their Relation and Integration*. Págs. 45-58.

Aliseda, A. (2003) "Abducción y Pragmati(ci)smo en C.S. Peirce". En: Cabanchik, S. et al. (eds.). *El Giro Pragmático en la Filosofía Contemporánea*. Gedisa. Argentina.

Aliseda, A. (2004) “Sobre la lógica del descubrimiento científico de Popper”. *Signos filosóficos*, suplemento nº 11, Vol. VI. Págs. 115-130.

Aliseda, A. (2006) *Abductive Reasoning. Logical Investigations into Discovery and Explanation*. Springer. Dordrecht.

- Alonso, F. (1998) *Políticamente incorrecto: ensayo de pensamiento para el final del milenio*. Ediciones Internacionales Universitarias. Madrid.
- Alonso-Cortés, A. (1987) *Lingüística general*. Cátedra. Madrid.
- Álvarez, A. (2001) “Oralidad y cotidianidad”. ISSN: 1139-8736. Depósito Legal: B-35784-2001. [en línea] < <http://elies.rediris.es/elies15/cap11.html> >.
- Anderson, D. (1987) *Creativity and the Philosophy of C.S. Peirce*. Martinus Nijhoff Publishers. La Haya, (Philosophy Library, 27).
- Anscombe, J.C. (1995) *Théorie des topoï*. Éditions Kimé. Paris.
- Anscombe J.C. y Ducrot, O. (1983) *L'argumentation das langue*. Mardaga. Bruselas.
- Anscombe J.C. y Ducrot, O. (1994) [1983] *La argumentación en la lengua*. Editorial Gredos. Madrid.
- Apothéloz, D. y Miéville, D. (1989) “Matériaux pour une étude des relations argumentatives”. En: Rubattel, Ch. (.ed) *Modèles du discours. Recherches actuelles en Suisse romande*. Peter Lang. Berne.
- Araguas, V. (2005) “El malentendido”. *Revista de libros*, nº 107, Pág. 50.
- Aristóteles (1993) *Refutaciones sofísticas*. Ed. De F. Larroyo. Porrúa. México.
- Aristóteles (2005) *On sophistical refutations - de sophistic elenchi*. University of Adelaide. [ebook]. The University of Adelaide Library.
- Arroyo, G. (2010) “*Reductio ad Absurdum* en la argumentación filosófica”. *Revista Iberoamericana de argumentación*. Págs. 1 – 23.
- Attardo, S. (1994) *Linguistic theories of humor*. Mouton de Gruyter. Berlin ; New York.
- Auer, P. (1992) *Introduction: John Gumperz's approach to contextualization*. En: Auer, P., Di Luzio, A. (eds.). *The Contextualization of Language*. Benjamins. Págs. 1-37.
- Auer, P. (2005) “Projection in interaction and projection in grammar”. *Text*, nº 25 (1). Págs 7-36.

- Austin, J. L. (1975) *How to do things with words*. Oxford. Oxford University Press. / Austin J. L. (2002) *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós. Barcelona.
- Authier-Revuz, J. (1982) “Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l’autre dans le discours”. *DRLAV*, nº 26. Págs. 91-151.
- Ayim, M. (1974) “Retrodution: The Rational Instinct”. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*. Vol. 10, nº 1. Págs. 34–43.
- Ayuso, A. (1999) *El placer de escribir*. Editorial Planeta DeAgostini. Barcelona.
- Azaústre, A. y Casas, J. (2004) *Manual de retórica española*. Ariel. Barcelona.
- Bach, K. y Harnish, R. M. (1979) *Comunicación lingüística y actos de habla*. Cambridge.
- Bajtín, M. (1965) [1934] “Slovo v romane”. En: "Iz predystorii romannogo slova." *Voprosy Literaturny i éstetiki*, nº 8. Págs. 84-95.
- Bajtín, M. (1981) “Discourse in the novel”. En: Holquist, M. (eds.) *The dialogic imagination*. University of Texas Press. Austin. Págs. 259-422.
- Bajtín, M. (1981) *The dialogic imagination*. University of Texas Press. Texas.
- Bajtín, M. (1982-2003) *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI. México.
- Bajtín, M. (1989-1991) *Teoría y estética de la novela*. Taurus. Madrid.
- Bajtín, M. (1996) “La novela polifónica”. En: *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*. Crítica. Madrid. Págs. 55-58.
- Bajtín, M. (2004) *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de cultura económica. Madrid. [Traducción de Tatiana Bubnova].
- Baldinger, K. (1977) *Teoría semántica: hacia una semántica moderna*. Alcalá. Madrid.
- Bango, F. M. y Prieto, V. (2008) “Las locuciones a /día / poli – fonía”. En: *Intertexto y polifonía*. Vol. 2. Universidad de Oviedo. Págs. 773-780.
- Bar, A.R. (2001) “La abducción. Inferencia del descubrimiento”. *Cinta de Moebio*, nº 12. Facultad de Ciencias Sociales – Universidad de Chile.

- Bara, B.G. y Bucciarelli, M. (2000) “Deduction and Induction: Reasoning through Mental Models”. *Mind & Society*, Vol. 1. Págs. 95-107.
- Bara, B.G., Bucciarelli, M. y Lombardo, V. (2001) “Model Theory of Deduction: A unified computational approach”. *Cognitive Science*, nº 25. Págs. 839-901.
- Barrena, S. (2008) “Charles S. Peirce: razón creativa y educación”. *Revista internacional de filosofía iberoamericana y teoría social*, nº 40. Págs. 11-37.
- Barthes, R. (1977) *El placer del texto y la lección inaugural*. Siglo XXI. Argentina.
- Barthes, R. (1982) *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*. Ediciones Buenos Aires. Buenos Aires.
- Bayes, T. (1763) “An essay towards solving a problem in the doctrine of chances”. En: *Philosophical transactions of the Royal Society of London*. Ed. The Royal Society. London.
- Bazzanella, C. y Damiano, R. (1999) “The interactional handling of misunderstanding in everyday conversations”. *Journal of Pragmatics*, nº 31. Págs. 817-836.
- Beaugrande, R. de y Dressler, W. (1981) *Introduction to Text Linguistics*. Longman. London - New York.
- Beaver, D. (1997) “Presupposition”. En: Van Benthem & Ter Meuler (eds.). *Handbook of logic and language*. Capítulo 1. Amsterdam; New York. Elsevier. Cambridge, Mass. MIT Press.
- Beinhauer, W. (1968) *El español coloquial*. Gredos. Madrid.
- Bennet, B. (2012) *Logically Fallacious*. Paperback format. eBookIt.com.
- Benveniste, E. (1966) *Problème de linguistique générale*. Éditions Gallimard. Paris.
- Bentham, J. (1990) *Falacias políticas*. [Trad. de Javier Ballarín. Madrid. CEC] | *The book of fallacies: from unfinished papers of Jeremy Bentham (1824)*. Ed. P. Bingham.
- Bernstein, B. (1971) *Class, Code and Control: Volume 1 - Theoretical Studies Towards A Sociology Of Language*. Cambridge University Press. Cambridge.



- Bertuccelli, M. (1993) *¿Qué es la pragmática?* Paidós. Barcelona.
- Besa, C. (2005) “La carta como encrucijada discursiva: el ejemplo de la carta L de Les Liaisons dangereuses”. En: *Anales de filología francesa*, nº 13.
- Beth, A. y Marpeau, E. (2005) *Figures de style*. Libro Mémo. París.
- Beuchot, M. (2004) *Introducción a la lógica*. Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- Beuchot, M. (2007) “Las falacias en la lógica de Pedro Hispano”. *Revista española de filosofía medieval*, nº 14. Págs. 47–54.
- Bitonte, M<sup>a</sup>.E. y Matienzo, T. “Los fundamentos de la argumentación: Topos, Garantías y pre-construidos culturales”. En: *Materiales de Cátedra de la Facultad de Ciencias Sociales*. Universidad de Buenos Aires. [en línea] < [www.catedras.fsoc.uba.ar/delcoto/textos/Los%20fundamentos.doc](http://www.catedras.fsoc.uba.ar/delcoto/textos/Los%20fundamentos.doc) >.
- Black, M. (1946) *Critical thinking: an introduction to logic and the scientific method*. Arthur E. Murphy (ed.). Prentice Hall Philosophy Series.
- Bochenski, I.M. (1985) *Historia de la lógica formal*. Gráficas Condor. Madrid.
- Bohm, D. (1988) *La totalidad y el orden implicado*. Kairós. Barcelona.
- Bordes, M. (2011) *Las trampas de Circe: falacias lógicas y argumentación informal*. Cátedra. Madrid.
- Bosco, F.M. et al. (2006) “Recognition and repair of communicative failures: a developmental perspective”. *Journal of Pragmatics*, nº 38. Págs. 1398-1429.
- Bosque, I y Demonte, V. (1999) *Gramática descriptiva de la lengua española*. Espasa-Calpe. Madrid.
- Bowel, T. y Kemp, G. (2002) *Critical thinking: a concise guide*. Oxon. Routledge.
- Bravo, D. (2009) *Aportes pragmáticos, sociopragmáticos y socioculturales a los estudios de la cortesía en español*. Dunken. Buenos Aires.

Breadley, F. H. (1897) *Appearance and reality: a metaphysical essay*. Clarendon. Oxford. Pág 35.

Briz, A. (1998) *El español coloquial en la conversación. Esbozo de una pragmatogramática*. Ariel. Barcelona.

Briz, A. (2004) “Cortesía verbal codificada y cortesía verbal interpretada”. En: Bravo, D. y Briz, A. (eds.). *Pragmática sociocultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español*. Ariel. Madrid. Págs. 67-93.

Briz, A. (2011) “Lo coloquial y lo formal. El eje de la variedad lingüística”. En: Castañer, Rosa M<sup>a</sup> et al. *De moneda nunca usada. Estudios dedicados a José M<sup>a</sup> Enguita*. Universidad Autónoma de Nuevo León. Zaragoza.

Brown, R. y Gilman, A. (1972) “Pronouns of the power and solidarity”. En: Sebeok, T.A. (ed.) *Style in language*. MA. MIT Press. Cambridge.

Brown, P. y Levinson, S. (1987) *Politeness. Some Universals in Language Use*. Cambridge University Press. Cambridge.

Brown, G. y Yule, G. (1983) *Análisis del discurso*. Visor Libros. Madrid.

Brown, G. y Yule, G. (1983b) *Teaching the spoken language*. Cambridge University Press. Cambridge.

Bruneau, T. J. (1973) “Communicative silences: forms and functions”. *The journal of communication*, nº 23. Págs. 17-46.

Brunsteins, P. (2011) “El rol de la empatía en la atribución mental”. *Revista Argentina de Ciencias del Comportamiento (RACC)*, Vol. 3, nº 1.

Bruxelles, S., Cargagno, D. y Fournier, C. (1992) “Vers la construction automatique de topoi à partir du lexique”. En: Raccah, P-Y (ed). *L'argumentation dans le langage*. Gent. Communication & Cognition. Págs. 103-125.

Bruxelles, S. y de Chanay, H. (1998) “Acerca de la teoría de los topoi: estado de la cuestión”. *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, nº 17-18. Págs. 349-383.

- Bühler, K. (1950) *Teoría del lenguaje*. Revista de occidente. Madrid.
- Cadena, H. (2005) “Lo absurdo somos nosotros: el humor en los personajes de Borges”. *Bulletin of Hispanic studies* (Liverpool. 2002 ) Vol. 82, nº. 4. Págs. 481-491.
- Calsamiglia, H. y Tusón, A. (1999) *Las cosas del decir*. Ariel. Barcelona.
- Calsamiglia, H y López, C. (2000) “Polifonía en textos periodísticos con información científica”. En: *Lengua, discurso y texto: I Simposio Internacional de Análisis del Discurso*. Vol. 1. Visor Libros. Madrid. Págs 26-47.
- Calvo, J. (1989) *Formalización perceptivo-topológica de la pragmática liminar. Hacia una pragmática natural*. Universidad de Murcia. Murcia.
- Calvo, J. (2005) “Los sentidos del lenguaje” En: López, A y Gallardo, B. (Eds.), *Conocimiento y lenguaje*. PUV. Valencia.
- Camus, A. (2007) *El mito de Sísifo*. Losada. Buenos Aires.
- Carbelo, B. (2005) *Estudio del sentido del humor. Validación de un instrumento para medir el sentido del humor, análisis del cuestionario y su relación con el estrés*. Tesis Doctoral. Alcalá de Henares. Capítulo 4.1. Concepto y definición de humor.
- Carel, M. (1995a) “Trop: argumentation interne, argumentation externe et positive”. En: Anscombe, J.C. (1995) *Théorie des topoï*. Éditions Kimé. Paris. Págs. 177-208.
- Carel, M. (1995b) “Pourtant: argumentation by exception”. En: Raccah, P-Y (.ed) *Journal of Pragmatic*, nº 24, Nos. 1/2, North-Holland. Elsevier Science Publishers. Págs. 167-189.
- Carney, J.D. y Sheer, R.K. (1964) *Fundamentals of logic*. Macmillan Company, New York ; Collier-Macmillan, London.
- Caron, J. (1989) *Las regulaciones del discurso*. Gredos. Madrid.
- Carrasco, F. (1980) “Sobre la impersonalidad en español: hacia una sistematización de los enunciados de persona no específica” En: *Actas del 6º Congreso internacional de Hispanistas*. Págs. 161 – 164.

- Carreiras, M. y Codina, B. (1997) “La construcción de modelos mentales a partir de descripciones verbales”. *Psicothema*. Vol. 9, nº 2. Págs. 337-346.
- Carrillo, L. (2010) “Estructura argumentativa”. *Revista iberoamericana de argumentación*, nº 1. Págs. 1-33.
- Carston, R. (1988) “Implicature, explicature and Truth-Theoretic Semantics”. En: Kempson, R. (ed.). *Mental representations: the interface between language and reality*. Cambridge University Press. Cambridge. Págs 155-182.
- Carston, R. (2008) “Linguistic communication and the semantics/pragmatics distinction”. *Synthese*, nº 165. Págs 321-345.
- Casado Velarde, M. (2008) “La polifonía discursiva según el metalenguaje del español”. En: *Lengua viva: estudios ofrecidos a César Hernández Alonso / coord. por Antonio Álvarez Tejedor*. Universidad de Valladolid. Págs. 643-658.
- Casares, J. (2002) “Concepto del humor”. *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación*”, nº 7. Págs 169-187.
- Casas, M. (2002) *Los niveles del significar*. Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones. Cádiz.
- Cestero, A. M. (1999) *Comunicación no verbal y enseñanza de lenguas extranjeras*. Arco-Libros. Madrid.
- Chandrasekaran, B. (2006) “Diagrams as Physical Models to Assist in Reasoning”. En: Magnani, L. (2006) *Model Based Reasoning in Science and Engineering*. College Publications, Londres. Págs. 285-300.
- Chomsky, N. (1956) "Three models for the description of language". *IRE Transactions on Information Theory*, nº 2. Págs. 113-124.
- Cialdini, R. (1990) *Influir en los demás*. J.M. Sastre. Barcelona.
- Ciapuscio, G.E. (1992) “Impersonalidad y desagentivación en la divulgación científica” *Lingüística Española Actual*, XIV. Págs. 183-205.
- Cirlot, J.E. (1953) *Introducción al surrealismo*. Revista de Occidente. Madrid.

- Clark, A. (2007) “Curing cognitive hiccups: a defense of extended mind”, *The Journal of Philosophy*. Vol. 104, nº 4, Págs. 163-192.
- Clark, H. (1996) *Using Language*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Clark, H. y Gerrig, R. (1990) “Quotations as demonstrations”. *Language*, nº 66. Págs. 764-805.
- Clarke, D.D. (1982) “The future machine: a study of the span of speakers' anticipations in Conversation”. *Language & Communication*, nº 21. Págs 49-56.
- Comesaña, J.M. (2001) *Lógica informal, falacias y argumentos filosóficos*. Eudeba. Buenos Aires.
- Copi, I. y Cohen, C. (1972) *Introducción a la lógica*. Editorial Limusa. México D.F. Págs. 127 y 151.
- Coseriu, E. (1967) “Determinación y entorno”. En: *Teoría del lenguaje y lingüística en general*. Gredos. Madrid. Págs. 282-323.
- Coseriu, E. (1978) *Gramática, Semántica y Universales*. Gredos. Madrid.
- Cuenca, M. J. (1995) “Mecanismos lingüísticos y discursivos de la argumentación”. *Comunicación, lenguaje y educación*, nº 25. Págs. 23-40.
- Cueto, N. (2002) *Representación e inferencia*. Universidad de Oviedo. Oviedo.
- Curtis, G. N. (2001 – 2014) *Weblog Fallacy Files*. [en línea] < <http://www.fallacyfiles.org/taxonomy.html> > [Link consultado: abril 2013].
- Dällenbach, L. (1976) “Intertexte et autotexte”. *Poétique*, nº 26. París.
- Dascal, M. y Berenstein, I. (1987) “Two modes of understanding: comprehending and grasping”. *Language and Communication*, nº 7 (2), Págs. 139–151.
- Debrock, G. (1997) “The Artful Riddle of Abduction (abstract)”. En: Rayo, M. et al (eds.) (1997) *Vith International Congress of the International Association for Semiotic Studies: Semiotic Bridging Nature and Culture*. Editorial Solidaridad. México. Pág. 230.

- De Diego, R. (2006) *Albert Camus*. Síntesis. Madrid.
- De Paco, D. (2009) *Polifonía*. Universidad de Murcia. Murcia.
- De Palencia, A. (1967) [Original edición sevillana de 1940] *Universal vocabulario de latín en romance*. Real Academia Española. Madrid.
- De Saussure, F. (2009) *Curso de lingüística general*. Traducción castellana y notas de Mauro Armiño. Akal. Madrid. Original de 1916.
- Díaz, A. (2002) *La argumentación escrita*. (2ª edición). Editorial Universidad de Antioquia, Medellín.
- Dolz, J. (1995) “La argumentación”. *Comunicación, lenguaje y educación*, nº 25. Págs. 65-77.
- Domingo, A. (2004) “Acerca de lo que se dice.pdf”. [en línea] < [www.ub.es/tif/2004/papers/domingo.pdf](http://www.ub.es/tif/2004/papers/domingo.pdf) >.
- Dominguez, Mª. N. (2007) *Conectores discursivos en textos argumentativos breves*. Arco-Libros. Madrid.
- Donaire, Mª. L. (2000) “Polifonía y punto de vista”. *Revista Iberoamericana de Discurso y Sociedad*, nº 2. Págs. 73-88.
- Donaire, Mª. L. (2004) “La polifonía, una relación binaria”. En: Arnoux, E y García Negroni, Mª M. (eds.) *Homenaje a Oswald Ducrot*. Editorial Eudeba. Buenos Aires. Págs. 117 – 133.
- Donaire, Mª. L. (2008) “Dialogismo constitutivo de la lengua”. En: *Intertexto y polifonía*. Vol 2. Universidad de Oviedo. Págs. 923-929.
- Dorfles, G. (1968) *Artificio e natura*. Einaudi. Turin.
- Dubinsky, S. y Holcomb, C. (2011) *Understanding language through humor*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Ducrot, O. (1972) *Dire et ne pas dire*. Principes de sémantique linguistique. Minuit. Paris.

Ducrot, O. (1977) "Presupuestos y sobreentendidos (Revisión)". En: *El Decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Paidós. Barcelona. Págs 35-48.

Ducrot, O. (1980) *Les échelles argumentatives*. Minuit. Paris.

Ducrot, O. (1982) "Note sur l'argumentation et l'acte d'argumenter". *Cahiers de linguistique française*, nº 4. Universidad de Ginebra. Págs. 143-163.

Ducrot, O. (1983) "Opérateurs argumentatifs et visée argumentative". En: *Cahiers de Linguistique Française*. Université de Genève, Unité de Linguistique Française. Genève.

Ducrot, O. (1986) *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*. Paidós Ibérica. Barcelona.

Ducrot, O. (1987a) "Argumentation et topoi argumentatifs". En: *Actes de la huitième rencontre de professeurs de français de l'enseignement supérieur de l'université d'Helsinki*. Págs. 27-57.

Ducrot, O. (1987b) "Sémantique et vérité: un deuxième type de rencontres". *Recherches Linguistiques de Vincennes*, nº16. Págs. 53-63.

Ducrot, O. (1988) "Topoi et formes topiques". *Bulletin d'études de linguistique française de Tokyo*, nº 22. Págs. 1-14.

Ducrot, O. (1989a) *Logique, structure, énonciation*. Minuit. Paris. Capítulo VII. Págs. 162 – 191.

Ducrot, O. (1989b) "Topoi et sens". En: *Actes du 9ème colloque d'Albi: Lire et enseigner le texte et l'image*. Universidad Toulouse-Le Mirail. Págs. 1-22.

Ducrot, O. (1993) "Opérateurs argumentatifs et analyse de textes". *Current Issues in Linguistic Theory*, nº 103. John Benjamins. Amsterdam / Philadelphia. Págs. 45-62.

Ducrot, O. (1995) "Les modificateurs déréalisants". En: Raccah, P-Y (.ed) *Journal of Pragmatic*, nº 24, Nos. 1/2, North-Holland. Elsevier Science Publishers. Págs. 145-166.

Durkheim, E. (1898) "Représentations individuelles et représentations collectives". *Revue de Métaphysique et de Morale*, Tomo VI.

- Dutilh, C. (2007) “Theory of Supposition vs. Theory of Fallacies in Ockham”. *Vivarium*. nº 45(2-3). Págs. 343-359.
- Eggs, E. (1994) *Grammaire du discours argumentatif: le topique, le générique, le figure*. Paris. Kimé.
- Engel, S.M. (1986a) “Explaining Equivocation”. *Metaphilosophy*, nº 17 (2-3). Págs. 192-199.
- Engel, S.M. (1986b) “Fallacy, Wit, and Madness”. *Philosophy and Rhetoric*, nº 19 (4). Págs. 224 - 241.
- Escandell, M.V. (2003) *Introducción a la pragmática*. Ariel Lingüística. Barcelona.
- Escavy, R. (2009) *Pragmática y textualidad*. Ediciones de la Universidad de Murcia. Murcia.
- Espuny, J. (2008) “Polifonía discursiva y/o lingüística”. En: *Intertexto y Polifonía: Homenaje a M<sup>a</sup> Aurora Aragón*. Vol. 2. Págs. 931-934.
- Ferbežar, I. y Stabej, M. (2008) “Razumeti razumevanje” (Comprender la comprensión). *Jezik in slovstvo*, nº 53. Págs. 15-31.
- Fillmore, Ch J.; Langendoen, T. D. (1971) *Studies in linguistics semantics*. Nueva York Holt: Rinehart, Winston.
- Firth, J. R. (1937) *The tongues of men*. Watts & Co. London.
- Fischer, D. H. (1970) *Historians' fallacies: toward a logic of historical thought*. Harper Torchbooks.
- Fogelin, R.J. y Sinnott-Armstrong, W. (2005) *Understanding Arguments: An Introduction to Informal Logic*. Harcourt Brace College Publishers. Texas.
- Forgas, J. (1985) *Language and Social Situations*. Springer. New York.
- Freeman, J. (1991) *Dialectics and the macrostructure of arguments. A theory of argument structure*. Foris Publications. Berlin/New York.



- Frege, G. (1969) “Concepto y objeto”. En: Moulines, C. (1969) *Gottlob Frege: estudios sobre semántica*, ed. cit., Págs. 17-47. “Funktion und Begriff”, Jena 1891, 11, 31, S.
- Frege, G. (1892-95) “Consideraciones sobre sentido y referencia”. En: Moulines, C. (1969) *Gottlob Frege: estudios sobre semántica*, ed. cit., Págs. 85-97. | “Ausführungen über Sinn und Bedeutung”. En: Hermes, H. y Kambartel, F. (eds.) *Nachgelassene Schriften*. Hamburgo.
- Frege, G. (1984) *Estudios sobre semántica*. Orbis. Barcelona.
- Frege, G. (1984b) “On sense and meaning”. En: McGuinness (eds.) *Collected Works, B.*. Basil Blackwell. Oxford.
- Fuentes, C. (1987) *Enlaces extraoracionales*. Alfar Universidad. Sevilla.
- Fuentes, C. (1995-96) “Funciones discursiva de *precisamente*”. *Cauce*, nº 18-19. Págs. 771-785.
- Fuentes, C. (1995) “Polifonía y argumentación: los adverbios de verdad, certeza, seguridad y evidencia en español”. *Lexis* (Lima), nº 19, 1. Págs. 59-83.
- Fuentes, C. (1998) “Estructuras parentéticas”. *Lingüística Española Actual*, XX / nº 2. Págs. 137-174.
- Fuentes, C. (2003) “Operador / conector, un criterio para la sintaxis discursiva”. *Rilce*, nº 19, 1. Págs. 61-85.
- Fuentes, C. (2004) “Enunciación, aserción y modalidad, tres clásicos”. *Anuario de estudios filológicos*. Vol. 27. Págs. 121-145.
- Fuentes, C. (2009) *Diccionario de conectores y operadores del español*. Arco-Libros. Madrid.
- Fuentes, C. (2010) *La gramática de la cortesía en español*. Arco-Libros. Madrid.
- Fuentes, C. y Alcaide, E. (2002) *Mecanismos lingüísticos de la persuasión*. Arco-Libros. Madrid.
- Fuentes, C. y Alcaide, E. (2007) *La argumentación lingüística y sus medios de expresión*. Cuadernos de lengua española, nº 95. Arco-Libros. Madrid.

- Gadamer, H.G. (1986–1995). *Gesammelte Werke*. Mohr. Tübingen.
- Galichet, G. (1953) *Méthodologie grammaticale*. P.U.F.. Paris.
- Gallardo Paúls, B. (1990) “El problema de la referencia en los textos de ficción” *Estudios filológicos*, nº 25. Págs. 111-118.
- Gallardo Paúls, B. (1995) “El sobreentendido”. *Pragmalingüística*. Nº 3-4. Págs. 351-381.
- Gallardo Paúls, B. (2005) *Conocimiento y lenguaje*. Universidad de Valencia. Valencia.
- García, C. (1993) *El arte de la lógica*. Tecnos. Madrid.
- García, F. (1998) *Presuposiciones lingüísticas*. Universidad del País Vasco. Bilbao.
- García, J.A. (1988) “Lenguaje y conducta cognitiva: el papel del lenguaje en la solución de problemas”. *Estudios de Psicología*, nº 33-34. Págs. 191-210.
- García, M. (2009) “El vuelco en la acepción de género o la Heteroglosia constitutiva del lenguaje” *Estudos Linguísticos/Linguistic Studies*, nº 3, Edições Colibri/CLUNL, Lisboa. Págs. 199-210.
- García, M. y Tordesillas, M. (2001) *La enunciación en la lengua: de la deixis a la polifonía*. Editorial Gredos. Madrid.
- Garner, R. (1971) “Presupposition and linguistics”. En: Fillmore, Ch J.; Langendoen, T. D. (1971) *Studies in linguistics semantics*. Nueva York Holt: Rinehart, Winston.
- Garrido, J. (1997) *Estilo y texto en la lengua*. Gredos. Madrid.
- Garsen, B. (2007) “Esquemas argumentativos”. En: Marafioti, R. *Parlamentos*. Biblos. Buenos Aires.
- Gazdar, G. (1979) *Pragmatics: implicature, presupposition and logical form*. Academic Press. New York.
- Genette, G. (1989) [1982] *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus. Madrid.

- Génova, G. (1996) *Charles S. Peirce: la lógica del descubrimiento*. Cuaderno de Anuario Filosófico, nº 45. Universidad de Navarra.
- Gili, S. (1970) *Curso superior de sintaxis española*. Biliograf. Barcelona.
- Glasgow, J. y Malton, A. (1999) “A Semantics for Model-Based Spatial Reasoning”. En: Rickheit y Habel (1999) *Mental Models in Discourse Processing and Reasoning*. Elsevier. Amsterdam. Págs. 259–297.
- Goatly, A. (2012) *Meaning and humour*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Golder, C. (1996) *Le Développement des Discours Argumentatifs*. Delachaux et Niestlé. Lausanne.
- Gómez, L. (2005) *Análisis sintáctico. Teoría y práctica*. Editorial SM. Madrid.
- Gordon, D. y Lakoff, G. (1975) “Conversational postulates”. En: Cole, P. y Morgan, J. *Speech Acts*. Academic Press. New York.
- Gorlée, D. (1997) “¡Eureka! La traducción interlingüística como descubrimiento pragmático-abductivo (resumen)”. En: Rayo, M. et al (eds.) (1997) *Vith International Congress of the International Association for Semiotic Studies: Semiotic Bridging Nature and Culture*. Editorial Solidaridad. México.
- Gracián, B. (2001) *Oráculo manual y arte de prudencia*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza.
- Grice, H. P. (1975) “Lógica y conversación”. En: Valdés, L. (1991) *La búsqueda del significado*. Tecnos / Universidad de Murcia. Madrid.
- Grice, H. P. (1989) *Studies in the way of words*. Cambridge, Mass. [etc.] Harvard University Press.
- Grize, J. B. (1981) “L’argumentation: explication ou seduction” En: Ducrot, O. (.ed) *L’argumentation*. Presses Universitaires de Lyon.
- Grize, J. B. (1982) “De la logique à l’argumentation”. En: Droz, G. (1990) *Logique et langage*. Ophrys. Paris.

Grize, J. B. (1993) “Logique naturelle et représentations sociales”. *Papers on Social Representations*, Vol. 2. Págs. 1-9.

Grize, J. B. (2005) *Le point de vue de la logique naturelle, démontrer, prouver, argumenter in L’argumentation aujourd’hui. Positions théoriques en confrontation*. Presses Sorbonne Nouvelle, Paris.

Guilera, T. (2008) “Conceptualización y bases neurobiológicas”. *Anales de psiquiatría*, Vol. 24, nº. 5.

Guillén, C. (2005) *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Tusquets. Barcelona.

Gumperz, J. J. (1982a) *Discourse strategies*. Cambridge University Press. Cambridge.

Gumperz, J. J. (1982b) *Language and social identity*. Cambridge University Press. Cambridge.

Gumperz, J. J. (1992): “Contextualization and understanding”. En: Duranti, A. y Goodwin, C. (eds.), *Rethinking Context: Language as an Interactive Phenomenon*. Cambridge University Press. Cambridge. Págs. 229-252.

Günthner, S. (1999) “Polyphony and the ‘layering of voices’ in reported dialogues: an analysis of the use of prosodic devices in everyday reported speech”. *Journal of Pragmatics*, nº 31. Págs. 685-708.

Gutiérrez, S. (1997) *Principios de sintaxis funcional*. Arco-Libros. Madrid.

Hale, D. (1994) “Bakhtin in African American Literary Theory”. *English Literary History*, nº 2. Págs. 445-471.

Halliday, M.A.K. (1994) *An introduction to Functional Grammar*. 2ª edition. E, Arnold. London.

Hamblin, C. (1970) *Fallacies*. Methuen. Londres.

Hanson, N.R. (1958) “The logic of discovery”. *The Journal of Philosophy*, Vol. 55, nº 25. Págs. 1073-1089.

- Hanson, N.R. (1960) “More on the logic of discovery”. *The Journal of Philosophy*, Vol. 57, nº 6. Págs. 182-188.
- Hanson, N.R. (1967) “An anatomy of discovery”. *The Journal of Philosophy*, Vol. 64, nº 11. Págs. 321-352.
- Haverkate, H. (1994) *La cortesía verbal*. Gredos. Madrid.
- Hernández, C. (2006) “La unidad palabra y su significado” En: Garayzábal, E. (Coord.) (2006) *Lingüística clínica y logopedia*. Ed. Antonio Machado. Madrid. Págs. 197-277.
- Hernández, I. et al. (2012) “La inferencia científica relativa al contexto” En: *Ensayos sobre lógica, lenguaje, mente y ciencia*. Ediciones Alfar. Sevilla. Págs. 17-30.
- Hernández, N. (2004) “La cortesía como búsqueda del equilibrio de la imagen social”. En: Bravo, D. y Briz, A. (eds.). *Actas del II Coloquio del Programa EDICE: Actos de habla y cortesía en distintas variedades del español. Perspectivas teóricas y metodológicas*. ed. / Jorge Murillo Medrano. San José de Costa Rica/Stockholm. Págs. 95-108.
- Herrero, G. (1989) “Yuxtaposición, coordinación y subordinación en el registro coloquial”. En: *Anuario de Lingüística Hispánica*, IV. Universidad de Valladolid.
- Herrero, J. (2006) *Teorías de pragmática, de lingüística textual y de análisis del discurso*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca.
- Holter, W.B. y Fearnside, W.W. (1959) *The fallacy: The Counterfeit of Argument*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, Inc.
- Horn, L. (1984) “Toward a new taxonomy for pragmatic inference: Q-baser and R-based implicature”. En: Schiffrin, D. (ed.) *Meaning, form and use of context: linguistic applications*. Georgetown University Press. Washington. Págs 11 – 42.
- Horn, L. (1988) *Pragmatic Theory*. Newmeyer (eds.) Vol. I, Págs 113 – 145.
- Horn, L. (1989) *A natural history of negation*. University of Chicago Press. Chicago.
- House, J. (2006) “Text and context in translation”. *Journal of Pragmatics*, nº 38. Págs. 338-358.

- Hume, D. (2007) [1739] *A treatise of human nature*. Libro I, parte III. Oxford - Clarendon Press.
- Hume, D. (2007) [1748] *An enquiry concerning human understanding*. Oxford University Press. Oxford - New York.
- Igartua, I. (1997) “Dostoievski en Bajtín: raíces y límites de la polifonía”. *EPOS*, XIII. Págs. 221-235.
- Ikuenobe, P. (2004) “On the theoretical unification and nature of fallacies”. *Argumentation*, nº 18. Págs. 189-211.
- Iser, W. (1975) “The reality of fiction: a functionalist approach to literature”. *New Literary History*, nº 7. Págs. 7-38.
- Jacobs, S. y Jackson, S. (2006) “Derailments of argumentation: it takes two to Tango”. En: Houtlosser, P. y van Rens, A. (eds.) *Considering pragma-dialectics*. Nueva Jersey. Lawrence Erlbaum Associates. Págs. 121 – 133.
- Jakobson, R. (1960) “Linguistics and poetics”. En: Sebeok, T.A. (1960) *Style in language*. Mass. M.I.T. Press. Cambridge.
- Jakobson, R. (1985) [1960] *Lingüística y poética*. Cátedra. Madrid.
- Jauss, H.R. (1974) “Literary history as a challenge to literary theory” En: Cohen, R. (eds.) *New directions in literary theory*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore.
- Jaworski, A. (1993) *The power of silence. Social and pragmatic perspectives*. SAGE Publications. Newbury Park.
- Jensen, J. V. (1973) “Communicative functions of silence”. *ETC*. Vol. XXX, nº 3. Págs. 249-257.
- Jiménez, F. (2009) “Acercamiento a los textos polifónicos”. *Razón y palabra*, nº 70.
- Johnson, R.H. y Blair, J.A. (eds.) (1981) *Informal logic – Reasoning and argumentation in theory and practice*. Vol. 4, nº 1. [en línea] < [http://ojs.uwindsor.ca/ojs/leddy/index.php/informal\\_logic/issue/view/328](http://ojs.uwindsor.ca/ojs/leddy/index.php/informal_logic/issue/view/328) > [Link consultado: abril 13].

Johnson, R.H. (1995) “The blaze of her splendors. Suggestions about revitalizing fallacy theory”. En: Hansen, H.V. y Pinto, R.C. (eds.) *Fallacies. Classical and contemporary readings*. University Park. Pennsylvania State University Press. Págs. 107-119.

Johnson, R.H. y Blair, J.A. (2006) *Logical Self-Defense*. New York. IDebate Press (First Edition - Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1977). Págs. 93-204.

Johnson-Laird, P.N. (1991) “Mental Models”. En: Posner, M. (comp.) *Foundations of Cognitive Science*. MIT Press, Cambridge, Mass. Págs. 469-499.

Johnson-Laird, P.N. (1995) *Mental Models*. Harvard University Press, Cambridge, Mass.

Johnson-Laird, P.N. (2005) “Mental Models and Thought”. En: Holyoak y Morrison (2005) *The Cambridge Handbook of Thinking and Reasoning*. Cambridge University Press. Págs. 185-208.

Johnson-Laird, P.N. (1988) “Deduction”. En: *The Computer and the Mind*. Harvard University Press, Cambridge, Mass.

Johnson-Laird, P.N. & Byrne, R. (1991) *Deduction*. Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates.

Kapitan, T. (1990) “In What Way Is Abductive Inference Creative?” *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, Vol. 26, nº 4. Págs. 449-512.

Karttunen, L. y Peters, S. (1979) "Conventional Implicature". En: Oh, C.-K. y Dinneen, D.A. (Eds.) *Syntax and Semantics, II: Presupposition*. New York. Academic Press, Págs. 1-56.

Keenan, E. L. (1971) “Two kinds of presupposition in natural language”. En: *Studies in linguistics semantics*. Nueva York Holt. Rinehart, Winston.

Kempson, R. M. (1979) *Presupposition and the delimitation of semantics*. Cambridge University Press. Cambridge.

Kerbrat-Orecchioni, C. (1986) *L'implicite*. Armand Colin. Paris.

- Klimovsky, G. (1994) *Las desventuras del conocimiento científico. Una introducción a la epistemología*. A-Z Editora. Buenos Aires.
- Kneale, W. & M. Kneale (1962) *The Development of Logic*. Clarendon Press., Oxford / Hoover Institution Press, Stanford.
- Kneale, W. M. (1972) *El desarrollo de la lógica*. Tecnos. Madrid.
- Kreimer, R. (2005) *Artes del buen vivir*. Paidós. Madrid.
- Kristeva, J. (2001) [1964] *Semiótica*. Fundamentos. Madrid.
- Laborda, X. (2012) *De retórica: la comunicación persuasiva*. UOC. Barcelona.
- Lahuerta, J. y Pujol, M. (1996) "El lexicón mental y la enseñanza de vocabulario" En: Segoviano, C. (ed.) *La enseñanza del léxico español como lengua extranjera*. Frankfurt-Madrid. Vervuert-Iberoamericana. Págs. 117-129.
- Laín, P. (1994) "Hablar y callar". *Boletín de la Real Academia Española*. Tomo LXXIV – Cuaderno CCLXIII. Págs. 453-465.
- Lakoff, G. (1976) "Las contrapartes o el problema de la referencia en la gramática transformatoria". En: Sánchez de Zavala, V. (1976) *Semántica y sintaxis en la lingüística transformatoria*. Alianza. Madrid.
- Langendoen y Savin (1971) "The projection problem for presuppositions". *Studies in Linguistic Semantics*. Págs. 55-62
- Lamíquiz, V. (1994) *El enunciado textual*. Ariel. Barcelona.
- Lau, J. y Chan, J. (2004 – 2014) "Fallacies and biases". En: *Opencourseware on critical thinking, logic, and creativity* [en línea] < <http://philosophy.hku.hk/think/fallacy/> > [Link consultado: marzo 13].
- Lausberg, H. (1966-68) *Manual de retórica literaria*. Gredos. Madrid.
- Lavandera, B. (1985) *Curso de lingüística para el análisis del discurso*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires.
- Lázaro, F. (1980) *Estudios de lingüística*. Crítica. Barcelona.



- Leech, G. N. (1983) *Principles of Pragmatic*. Longman. Londres.
- Leith, D. y Myerson, G. (1989) “The Power of Address”. En: *Explorations in rhetoric*. Routledge. London/New York.
- Leonetti, M. (1993) “Implicaturas generalizadas y relevancia”. *Revista española de lingüística*, Año nº 23, Fasc. 1, págs. 107-140.
- Levinson, S.C. (1983) *Pragmática*. Barcelona. Teide. Traducción de A. Rubiés.
- Levinson, S.C. (2000) *Presumptive Meanings. The theory of Generalized Conversational Implicature*. MIT Press. Cambridge.
- Levinson, S.C. (2004) *Significados presumibles: La teoría de la implicatura conversacional generalizada*. Gredos. Madrid.
- Lewis, C. I. (1960) *A survey of symbolic logic*. Dover Publications. New York.
- Lewis, D. (1972) “General semantics”. En: Davidson, D., Harman, G. (eds.), *Semantics for Natural Language*. Reidel, Dordrecht, Págs. 169-218.
- Lo Cascio, V. (1998) [1991] *Gramática de la argumentación: estrategias y estructuras*. Versión española de David Casacuberta. Alianza. Madrid.
- Locke, J. (1980) [1690] *Ensayo sobre el entendimiento humano*. L.IV. Editora Nacional. Madrid.
- López, A. (1989) *Fundamentos de lingüística perceptiva*. Gredos. Madrid.
- López, C. (2005) *Políticamente incorrecta*. Ediciones Temas de Hoy. Madrid.
- Loureda, A. (2002) “Polifonía y enumeración en el español coloquial”. *Oralia: análisis del discurso oral*, nº 5. Págs. 133-152.
- Lucy, J. (1999) *Language diversity and thought : a reformulation of the linguistic relativity hypothesis*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Lumer, C. (2000) “Reduccionism in fallacy theory”. *Argumentation*, nº 14. Págs. 405-423.
- Lyons, J. (1989) *Semántica*. Teide. Barcelona.

- MacColl, H. (1906) *Symbolic logic and its applications*. University of California Libraries.
- Mackie, J.L. (1967) "Fallacies". En: *Encyclopedia of philosophy*. Nueva York. Collier MacMillan, Págs. 169-179.
- Magnani, L. (2001) *Abduction, Reason and Science*. Kluwer. Dordrecht.
- Magnani, L. y Li, P. (eds.) (2007) *Model-Based Reasoning in Science, Technology, and Medicine*, Series "Studies in Computational Intelligence", Vol. 64, Springer, Berlin/New York.
- Manetti, G. (1976) "Per una semiotica del comico". *Il Verri*, nº 3. Págs. 130-152.
- Marafioti, R. (2005) *Temas de argumentación*. Editorial Biblos. Buenos Aires.
- Martín Zorraquino, M. A. y Montolío, E. (eds.) (1998) *Marcadores del discurso*. Ariel. Barcelona.
- Martínez-Freire, P. F. (2010) "Observaciones sobre el concepto de abducción". En: *Liber Amicorum Ángel Nepomuceno. Homenaje en su sexagésimo cumpleaños*. Fénix Editora. Sevilla.
- Martinich, A. (2005) *Philosophical Writing: An Introduction*. Blackwell Publishing. Oxford.
- Marwell, G. y Hage, J. (1970) "The organization of role relations: a systematic description". *American sociological review*, nº 35. Págs. 884-900.
- Mateu, R. (2001) *El lugar del silencio en el proceso de comunicación*. TDR (Tesis Doctorales en Red). Universidad de Lleida. [en línea] < <http://www.tdx.cat/handle/10803/8173> >. [Link consultado: diciembre 12].
- Mendikoetxea, A. (1999) "Construcciones con *se*. Medias, pasivas e impersonales". En: Bosque y Demonte (eds.). *Gramática descriptiva de la lengua española*, vol. 2. Real Academia Española / Espasa Calpe. Madrid. Págs. 1631-1722.
- Mendoza, A. y Cerrillo, P. (2003) *Intertextos: Aspectos Sobre la Recepción Del Discurso Artístico*. Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha.

- Mill, J.S. (1963) [1863] "A system of logic". En: *Collected works*. Vol. VIII. Routledge. Londres.
- Milner, G. (1972) "Homo ridens: toward a semiothic theory of humor and laughter". *Semiótica*, nº 5. Págs. 1-30.
- Minsky, M. (1975) "A framework for representing knowledge". En: Winston, P.H. *The psychology of computer vision*. McGraw-Hill. New York. Págs. 211-277.
- Moeschler, J. (1985) *Conversation et argumentation. Eléments pour une analyse pragmatique du discours*. Crédif-Hatier. Paris.
- Moeschler, J. (1992) "Topoi et inférences". En: Raccah, P-Y. (ed.) *L'argumentations dans le langage*. Communication & Cognition. Gent. Págs. 21-37.
- Moeschler, J. (1994) "Lois de discours, maximes de conversation et postulats de conversation". En: Moeschler, J. y Reboul, A. *Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique*. Seuil. Paris. Págs. 201-224.
- Montolío, E. (1988) *La Teoría de la Relevancia y el estudio de los marcadores discursivos*. En: Martín Zorraquino, M. A. & Montolío Durán, E. (Coords.). *Los marcadores del discurso. Teoría y análisis*. Arco-Libros. Madrid. Págs. 93-119.
- Montolío, E. (1990) *Expresión de la condicionalidad en español*. Universidad de Barcelona.
- Montolío, E. (2001) *Conectores de la lengua escrita: Contraargumentativos, consecutivos, aditivos y organizadores de la información*. Ariel. Barcelona.
- Mortara, B. (1991) *Manual de retórica*. Cátedra. Madrid.
- Moulines, U. (1997) *Fundamentos de Filosofía de la Ciencia*. Ariel. Barcelona.
- Muñoz, A. (1996) "El malentendido". *Revista de Occidente*, nº 179. Págs. 84-93.
- Nardone, G. (2004) *El arte de la estratagema o cómo resolver problemas difíciles con soluciones simples*. RBA Libros. Barcelona.

Narbona, A. (2000) “Sobre la evolución sintáctica y escritura-oralidad”. En: *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. Vol. 1. Gredos-CAM. Madrid. Págs. 133-158.

Narbona, A. (2001) “Diálogo literario y escritura(lidad)-oralidad”. En: Eberenz, R. (ed.) *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna. Perspectivas literarias*. Verbum. Madrid. Págs. 189-208.

Narbona, A. (2002) “Sobre evolución sintáctica y escritura-oralidad”. En: *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. Valencia 31 de enero -4 de febrero 2000 / coord. por María Teresa Echenique Elizondo, Juan P. Sánchez Méndez. Págs. 133-158.

Nelson, K., Engel, S. y Kyratzis, A. (1985) “The evolution of meaning in context”. *Journal of Pragmatics*, nº 9. Págs. 453-474.

Nølke, H. (1994) *Linguistique modulaire: de la forme au sens*. Peeters. Lovaina / París.

Nølke, H. (2001) *Le regard du locuteur II*. Kimé. Paris.

Ochs, E. (1979) “Introduction: what child language can contribute to pragmatics”. En: Ochs, E., Schieffelin, B. (eds.). *Developmental Pragmatics*. Academic Press, New York. Págs. 1–20.

Ockham, G. (1665) [1323] *Gvlielmi Occhami, doctoris invincibilis et nominalium principis, Summa totius logicæ*. Cambridge University Library. Cambridge.

Ogden, C.K. y Richards, I.A. (1989) *The Meaning of Meaning*. Mariner Books. Reissue edition / Original [1923] Magdalene College, University of Cambridge. Cambridge.

Pardo, J. F. y Baquero, J. M. (2001) “La estructura argumentativa: base para la comprensión y producción de textos científicos y argumentativos”. *Forma y función*, nº 14. Págs. 98-118.

Patillon, M. (1989) *Eléments de rhétorique classique*. Nathan. Paris.

Pedrazzini, A. (2010) “Absurdo, bulo e ironía: pilares del humor escrito del suplemento”. *Perspectivas de la comunicación*, Vol. 3, nº 2. Págs. 84-106.

Peirce, C.S. (1965) *The Collected Papers of Charles S. Peirce* [CP]. Hartshorne, C. y Weiss, P. (eds.). Harvard University Press. Cambridge, Mass.

Peirce, C. S. (1987) *Obra Lógico Semiótica* (compilación de *Selected Writings, Cartas a Lady Welby y Collected papers*). Trad. De Ramón Alcalde y Mauricio Prelooker. Taurus. Barcelona.

Peirce, C. S. (2000) *Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition*. Vols. 1-6, Fisch, M. H. et al. (eds.). Indiana University Press. Bloomington.

Pellettieri, O. (2002) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Volumen 4. Galerna. Buenos Aires.

Penco, C. (1999) *Objective and cognitive context*. En: Bouquet, P., Serafini, L., Brézillon, P., Benerecetti, M., Castellani, F. (eds.), *Modeling and Using Context* (Proceedings of CONTEXT'99). Lecture Notes in AI 1688. Springer. Berlin. Págs. 270-283.

Pereda, C. (1995) “Teorías de la argumentación”. En: Olivé, L. (ed.) (1995) *Racionalidad epistémica. Enciclopedia iberoamericana de filosofía*. Vol. 9. Trotta. Madrid.

Pereda, C. (2011) “Falacia”. En: Vega, L. y Olmos, P. *Compendio de Lógica, Argumentación y Retórica*. Trotta. Madrid.

Perelman, C. (1983) “Logique formelle et argumentation”. En: Bange, P. et al. (eds) *Logique, argumentation, conversation*. Peter Lang. Berne.

Perelman, C. y Olbrechts-Tyteca, L. (1958) *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Gredos. Madrid.

Perelman, C. y Olbrechts-Tyteca, L. (1989) *Tratado de argumentación*. Gredos. Madrid.

Pérez, M. (1997) “Funcionamiento de los conectores de enumeración y de distribución en la estructuración de un texto”. *Onomazein*, nº 2. Págs. 47-66.

Pérez, M. y Vega, O. (2003) *Técnicas argumentativas*. Ediciones Universidad Católica de Chile. Santiago.

- Perry, J. (2000) [1993] *The problem of the essential indexical and other essays* (expanded reissue). CSLI Publications, Stanford, CA.
- Pirie, M. (2006) *How to win every arguments: the use and abuse of logic*. Continuum. Londres.
- Plantin, C. (1990) *Essais sur l'argumentation*. Kimé. Paris.
- Plantin, C. (2005) [1996] *La argumentación*. Ariel. Barcelona / *L'Argumentation*. Seuil. Paris.
- Plantin, C. (2008) "El argumento del paralogismo". En: Santibáñez, C. y Marafioti, R. (eds.) *De las falacias: argumentación y comunicación*. Editorial Biblos. Madrid.
- Plantin, C. et al. (1993) *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*. Kimé. Paris.
- Plebe, A. y Emanuele, P. (1988) *Manuale di retorica*. Bari. Laterza.
- Pons, L. (2003) "La aportación de la Teoría de la Argumentación". *Res Diachronicae Virtual 2*, nº 2. Págs. 508-516.
- Popper, K. (1962) *La lógica de la investigación científica*. Tecnos. Madrid.
- Portillo, J. (2010) "Caricatura e inferencia". En: *Estudios de lógica, lenguaje y epistemología*. Universidad de Sevilla. Págs. 63 -83.
- Portillo, J. (2011) "Inferencia y atenuación en la teoría de la información" *Pragmalingüística*, nº 11. Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Portillo, J. (2011b) "Yuxtaposición e inferencia". *Revista Thémata*, nº 44. Secretariado de la Universidad de Sevilla.
- Portillo, J. (2012) "Polifonía y yuxtaposición: voces de conciencia en la animación". En: *VI Jornadas Ibéricas - Lógica, Lenguaje, Mente y Ciencia*. Universidad Complutense. Madrid.
- Portolés, J. (1998) *Marcadores del discurso*. Ariel. Barcelona.
- Portolés, J. (2004) *Pragmática para hispanistas*. Síntesis. Madrid.

- Poyatos, F. (1994) *La comunicación no verbal*, Vol 1: Cultura, lenguaje y conversación. Istmo. Madrid.
- Puig, L. (2013) “La polifonía en el discurso”. *Enunciación*, Vol 18, nº 1. Págs. 127 – 143.
- Raccah, P.-Y. y Tordesillas, M. (2011) “Topoi / Campos tópicos”. En: Vega, L y Olmos, P. (eds.) *Compendio de lógica, argumentación y retórica*. Trotta. Madrid. Págs-595-605.
- Ramírez, A. (2006) “Inferencia abductiva y generación de hipótesis”. *Revista de Filosofía*, nº 62. Págs 73-79.
- Ramírez, A. (2011) “Inferencia abductiva basada en modelos. Una relación entre la lógica y la cognición”. *Crítica. Revista hispanoamericana de filosofía*. Vol. 23, Nº 129. Págs. 3-29.
- Reboul, A. (1994) "Interprétation vériconditionnelle des énoncés: forme logique versus forme propositionnelle, encodage et inference". En: Moeschler, J. y Reboul, A. (1994) *Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique*. Seuil. Paris. Págs. 105-128.
- Recanati, F. (1981) *Les énoncés performatifs*. Minuit. Paris.
- Rees-Miller, J. (2000) “Power, severity, and context in disagreement”. *Journal of Pragmatics*, nº 32. Págs. 1087-1111.
- Reichenbach, H. (1938) *Experience and prediction*. The University of Chicago Press. Chicago.
- Reilly, F.E. (1970) *Charles Peirce's Theory of Scientific Method*. Fordham University Press. Nueva York.
- Reinchenbach H. (1967) *La filosofía Científica*. Fondo de la Cultura Económica. México. Págs. 254-255.
- Reyes, G. (1987) “Polifonía textual: variedades lingüísticas en la narrativa hispanoamericana reciente”. En: *Actas del I Congreso Internacional sobre el español de América / María T. Vaquero de Ramírez (aut.), Humberto López Morales (aut.)*. Academia Puertorriqueña de la Lengua Española. Págs. 1067-1076.

- Reyes, G. (1995) *El abecé de la pragmática*. Arco-Libros. Madrid.
- Reyes, G. (1995b) *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*. Arco-Libros. Madrid.
- Richardson, A. (2005) *Logical fallacies in scientific writing*. [en línea] < [http://www.cs.auckland.ac.nz/~cristian/i2rcs/i2rcs\\_docs/logic.htm](http://www.cs.auckland.ac.nz/~cristian/i2rcs/i2rcs_docs/logic.htm) >. [Link consultado: abril 13].
- Richter, J. P. (2002) “Del humorismo”. *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*, nº 7. Págs 53-68.
- Riffaterre, M. (1983) *Sémiotique de la poésie*. Seuil. Paris.
- Rivadulla, A. (1993) “Inducción, deducción y decisión en las teorías estadísticas de la inferencia científica”. *Revista de filosofía*, 3ª época, Vol. 6, nº 9. Págs. 3-13.
- Rivadulla, A. (2004) “La producción teórica, una práctica deductiva de descubrimiento científico”. En: *Actas del VI Congreso de la Sociedad de Lógica, Metodología y Filosofía de la Ciencia en España (SLMFCE)*. Págs. 409-414.
- Rivas, A. (2009) “Que dicimos cando non falamos?” O silencio na comunicación”. *Madrygal*, nº 12. Págs. 99-107.
- Rivera, M. (1997) “Intertexto, Autotexto: La importancia de la repetición en la obra de Gabriel García Márquez”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº 6. Pág. 1139.
- Roesler, A. (1997) “Perception and Abduction (abstract)”. En: Rayo, M. et al (eds.) (1997) *Vith International Congress of the International Association for Semiotic Studies: Semiotic Bridging Nature and Culture*. Editorial Solidaridad. México.
- Root-Bernstein, M. y R. (2000) *El secreto de la creatividad*. Kairós. Barcelona.
- Rosch, E. (1978) “Principles of categorization”. En: Rosch, E., Lloyd, B.L. (eds.), *Cognition and Categorization*. Lawrence Erlbaum, Hillsdale, NJ. Págs. 27–47.
- Ross, A. (1998) *The language of humour*. Routledge. London - New York.
- Roulet, E. (1987) “Complétude interactive et connecteurs reformulatifs”. *Cahiers de Linguistique Française*, nº 7. Págs. 193-210.



- Roulet, E. (2001) *Un modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours*. Peter Lang. Berna.
- Rubattel, Chr. (1990) "Polyphonie et modularité". *Cahiers de Linguistique Française*, nº 11. Págs. 297-310.
- Russell, B. (1973) "Sobre el denotar". En: Simpson, T.M. (1979) *Semántica filosófica: problemas y discusiones*. Siglo XXI. Buenos Aires.
- Ryle, G. (1971) "Philosophical Arguments". En: Ryle, G., *Collected Papers: volume II*, New York. Barnes and Noble.
- Sadock, J.M. (1978) "On testing for conversational implicature". En: Cole, P. (ed.). *Syntax and semantics, nº 8: Pragmatics*, New York Academic Press. Págs. 281-297.
- Salguero Lamillar, F. J. (2000) "DRT's treatment of inference and presupposition as a source of semantic enrichment" En: *Logic, language and information – Proceeding of the first Workshop on Logic and Language*. Universidad de Sevilla.
- Sánchez, S. (2011) "Relaciones intertextuales y competencia literaria en la obra narrativa de Fernando Alonso". *Ocnos: revista de estudios sobre lectura*, nº. 7. Págs. 7-22.
- Santibáñez, C. y Marafioti, R. (2008) *De las falacias: argumentación y comunicación*. Editorial Biblos. Madrid.
- Savary, Cl. (1995) "Discovery and its logic: Popper and the friends of discovery". *Philosophy of the Social Sciences*, Vol. XXV, nº 3. Págs 318-344.
- Saville-Troike, M. (1985) "The place of silence in an integrated Theory of communication". En: Tannen, D. y Saville-Troike, M. *Perspectives on silence*. Alex Publishing Corporation. Norwood. Págs. 3-18.
- Scharfstein, B.-A. (1989) *The Dilemma of Context*. New York University Press. New York.
- Schegloff, E.A. (1987) "Some sources of misunderstanding in talk-in-interaction". *Linguistics*, nº 25. Págs. 201-218.

Schank, R. y Abelson, R. (1987) [1977] *Guiones, planes, metas y entendimiento*. Paidós. Barcelona.

Schwarz, D. S. (1977) "On pragmatic presupposition". En: *Linguistics and philosophy*, Vol. 1. Págs. 247-257.

Schwenter, S. A. (1999) *Pragmatics of conditional marking. Implicature, scalarity and exclusivity*. Garland. New York.

Searle, J. (1969) *Actos de habla*. Cátedra. Madrid. [1980].

Searle, J. (1975) "Indirect Speech Acts". En: Cole, P. y Morgan, J. (eds.) *Syntax and semantics*, tomo 3. Academic Press. New York.

Searle, J. (1976) "A classification of illocutionary acts". *Language in Society* Vol. 5, n. 1 (Apr., 1976). Págs. 1-23.

Searle, J. (1979) *Expression and meaning: Studies in the theory of speech acts*. Cambridge University Press. Cambridge.

Searle, J. (1998) *Mente, lenguaje y realidad. La filosofía en el mundo real*. Alianza. Madrid.

Segre, C. (1990) *Semiótica filológica: (texto y modelos culturales)*. Secretariado de publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia.

Sentis, F. (2001) "La presuposición como categoría pragmática: un caso práctico de confrontación epistemológica". *Onomazein*, nº 6. Págs 105-148.

Shelley, C. (1996) "Visual Abductive Reasoning in Archaeology". *Philosophy of Science*, Vol. 63, nº 2, Págs. 278-301.

Slobin, D. I. (1975) "The more it changes ... on understanding language by watching it move through time". En: *Papers and Reports on Childs Language Development*. University of California, Berkeley. Págs 1-30.

Spencer-Oatey, H. (2000) *Culturally speaking: managing rapport through talk across cultures*. Continuum. New York. Págs. 31-71.

Sperber, D. y Wilson, D. (1985 - 1986) "Loose Talk". En: Davis, S. (1991) *Pragmatics. A reader*. Oxford University Press. Oxford. Págs 540-549.

Sperber, D. y Wilson, D. (1986) *Relevance: communication and cognition*. (versión original) *La relevancia: comunicación y procesos cognitivos*. Visor. Madrid.

Sperber, D. y Wilson, D. (1990) "Retórica y pertinencia". *Revista de Occidente*, nº 115. Págs 5-26.

Sperber, D. y Wilson, D. (1994) *La relevancia: comunicación y procesos cognitivos*. Visor. Madrid.

Sperber, D. y Wilson, D. (1995) *Relevance: communication and cognition*. Blackwell Publishing. Oxford. (2ª edición revisada y aumentada).

Sperber, D. y Wilson, D. (2002) "Pragmatics, Modularity and Mind-reading". *Mind and Language*, nº 17. Págs 3-23.

Stalnaker, R. C. (1974) "Pragmatic Presuppositions". En: Davis, S. (1991) *Pragmatics. A reader*. Oxford. University Press. Págs. 471-482.

Stati, S. (1990) *Le Transphrastique*. PUF. Paris.

Stenning, K. et al. (2008) *Human Reasoning and Cognitive Science*. MIT Press, Cambridge, Mass.

Stierle, K. (1975) "Was heißt Rezeption bei fiktionalen Texten?". *Poetica*, nº 7. Págs. 345-387.

Strawson, P. F. (1950) "Sobre el referir". En: Valdés, L.M. (1991) *La búsqueda del significado*. Murcia. Universidad. Págs. 57-82.

Sviaguincheva, A. I. & Gallego, A. J. (2006) "Composición e interpretación". *Interlingüística*, nº 17. Págs. 510-519.

Tannen, D. (2010) "Abduction and identity in family interaction: Ventriloquizing as indirectness". *Journal of Pragmatics*, nº 42. Págs. 307-316.

Thomas, J. A. (1983) "Cross-cultural pragmatic failure". *Applied Linguistics*, nº 4 (2). Págs. 91-112.

Thomas, J. A. (1985) “The Language of Power: Towards a Dynamic Pragmatics”. *Journal of Pragmatics*, nº 6. Págs. 765-84.

Thompson, B.E. (2005) *Bruce Thompson's Fallacy Page*. [en línea] < [http://www.cuyamaca.net/bruce.thompson/Fallacies/intro\\_fallacies.asp](http://www.cuyamaca.net/bruce.thompson/Fallacies/intro_fallacies.asp) > [Link consultado: abril 2013].

Tordesillas, M. (1998) “Esbozo de una dinámica de la lengua en el marco de una semántica argumentativa”. *Signo y seña*, nº 9. Págs. 349-978.

Torres, M<sup>a</sup>. A. (1997) “Teorías lingüísticas del humor verbal”. *Pragmalingüística*, nº 5-6. Universidad de Cádiz.

Toulmin, S.E. (1972) *La comprensión humana*. Alianza. Madrid.

Toulmin, S.E. (2003) [2001] *Regreso a la razón. El debate entre la racionalidad y la experiencia y la práctica personales en el mundo contemporáneo*. Península. Barcelona.

Toulmin, S.E. (2007) [1958] *Los usos de la argumentación*. Ediciones Península. Barcelona.

Toulmin, S.E., Rieke, R. y Janik, A. (1979 y 1984) *An introduction to reasoning*. Macmillan. New York.

Trognon, A. (1986) “L'idenfication à l'énonciateur”. *Verbum*, nº 9. Págs. 84-100.

Ullmann, S. (1991) *Semántica: introducción a la ciencia del significado*. Taurus. Madrid. Original [1962] Basil Blackwell. Oxford.

Valdés, L. (1991) *La búsqueda del significado*. Tecnos / Universidad de Murcia. Madrid.

Valdivia, L. (1992) “La inasibilidad del sentido”. *Contextos*, X/19-20. Págs. 201-214.

Van Dijk, T. A. (1977) *Texto y contexto*. Cátedra. Madrid.

Van Dijk, T.A. (1978) *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*. Paidós. Barcelona.

Van Eemeren, F.H., Grootendorst, R. (1948) *Speech acts in argumentative discussions : a theoretical model for the analysis of discussions directed toward solving conflicts of opinion*. Foris Publications.

Van Eemeren, F.H., Grootendorst, R. y Kruiger, T. (1984) *The Study of Argumentation*. Irvington.

Van Eemeren, F.H., Grootendorst, R. (1992) *Argumentation, Communication, and fallacies: a pragma-dialectical perspective*. NJ. Lawrence Erlbaum. Hillsdale.

Van Eemeren, F.H., Grootendorst, R., Jackson, S. y Jacobs, S. (1993) *Reconstructing argumentative discourse*. University of Alabama Press. Tuscaloosa.

Van Eemeren, F.H., Grootendorst, R y Snoeck Henkemans, F. (1996) *Argumentación: análisis, evaluación, presentación*. Editorial Biblos. Buenos Aires.

Van Eemeren, F.H., Meuffels, B. y Verburg, M. (2000) “The (un)reasonableness of ad hominem fallacies”. *Journal of language and social psychology*, nº 19. Págs. 416-435.

Van Eemeren, F.H. y Houtlosser, P. (2002) “Fallacies as derailments of strategic maneuvering”. En: Goodnight, G.T. (ed.). *Arguing communication & culture: selected papers from twelfth NCA/AFA Conference on argumentation*. Washington. Págs 67-75.

Vasilyeva, A.L. (2008) “Falacias en contexto naturales”. En: Santibáñez, C. y Marafioti, R. (eds.) *De las falacias: argumentación y comunicación*. Editorial Biblos. Madrid.

Vaz, C. (1979) [1910] *Lógica viva*. Ayacucho. Caracas.

Vázquez, J. (2008) “Viaje al centro de la polifonía”. En: *Intertexto y polifonía*. Vol. 2. Universidad de Oviedo. Págs. 913-919.

Vázquez, N. (2002) “Diccionario de colocaciones y marcadores del español: esbozo de una entrada de marcador discursivo”. En: Muñoz, M. D. et alii (eds.) *IV Congreso de Lingüística General*, Vol IV. Comunicaciones. Cádiz-Alcalá de Henares. Págs. 2459-2472.

Vega, L. (2003) *Si de argumentar se trata*. Montesinos. España.

- Vega, L. (2008) “Argumentación a través del espejo de las falacias”. En: Santibáñez, C. y Marafioti, R. (eds.) *De las falacias: argumentación y comunicación*. Editorial Biblos. Madrid.
- Vega, L y Olmos, P. (2011) *Compendio de lógica, argumentación y retórica*. Trotta. Madrid.
- Verdonik, D. (2010) “Between understanding and misunderstanding”. *Journal of Pragmatics*, nº 42. Págs. 1364-1379.
- Verschueren, J. (1999) *Understanding Pragmatics*. Arnold. London.
- Vidal-Quadras, A. (1998) “Políticamente incorrecto”. *Razón española: Revista bimestral de pensamiento*, nº. 92. Págs. 317-319.
- Villanueva, D. (2007) *Comentario de textos narrativos: la novela*. Mare Nostrum Comunicación. Barcelona. Págs. 181-201.
- Villar, M. A. (2008) “Los límites del razonamiento: el pensamiento abductivo”. *AdVersus*, V, 12-13, agosto-diciembre. Págs. 119-132.
- Vion, R. (1999) *De l'instabilité des positionnements énonciatifs dans le discours*. Verschueren. Pág. 57.
- Vignaux, G. (1988) *Le discours acteur du monde*. Ophrys. París.
- Voloshinov, V. N. (1993) *La construcción de la enunciación*. En: Silvestri, A. y Blanck, G. (1929) Bajtín y Vigotski: *La organización semiótica de la conciencia*. Antropos. Barcelona.
- Vygotsky, L. S. (1996) *Pensamiento y lenguaje. Obras Escogidas*. Tomo II. Visor. Madrid. Original [1934].
- Waltereit, R. (2005) “La polifonía prosódica: copiar un patrón entonativo”. *Revista internacional de lingüística iberoamericana*, nº. 6. Págs. 137-152.
- Walton, D.N. (1995) *A pragmatic theory of fallacy*. University of Alabama Press.
- Walton, D.N. (1998) *Ad hominem arguments*. Tuscaloosa. University of Alabama Press. Tuscaloosa.

- Walton, D.N. (2006) *Fundamentals of critical argumentation*. Cambridge University Press. New York.
- Weigand, E. (1999) “Misunderstanding: the standard case”. *Journal of Pragmatics*, n° 31. Págs. 763-785.
- Weizman, E. (1999) “Building true understanding via apparent miscommunication: a case study”. *Journal of Pragmatics*, n° 31. Págs. 837-856.
- Weizman, E. y Blum-Kulka, S. (1992) *Ordinary misunderstanding*. En: Stamenov, M. (ed.) *Current Advances in Semantic Theory*. Maxim Stamenov Institute of the Bulgarian Language, Sofia. Págs. 417-432.
- Weston, A. (1999) *Las claves de la argumentación*. Ariel. Madrid.
- Whately, R. (1901) *Elements of logic*. Nueva York. Jackson. (). B. Fellowes. Londres.
- Whewell, W. (1967) [1836] *History of the Inductive Sciences*. 3 vols., Frank Cass. Londres.
- Wilbanks, J.J. (2010) “Defining Deduction, Induction, and Validity”. *Argumentation*, n° 24. Págs. 107-124.
- Wilson, D. y Sperber, D. (2002) “Relevance theory”. *UCL Working Papers in Linguistics*, n° 14. Págs 249 – 287.
- Wirth, U. (1997) “Abductive Inference in Semiotics and Philosophy of Language: Peirce’s and Davidson’s Account of Interpretation (abstract)”. En: Rayo, M. et al (eds.) (1997) *Vith International Congress of the International Association for Semiotic Studies: Semiotic Bridging Nature and Culture*. Editorial Solidaridad. México.
- Wish, M., Deutsch, M. y Kaplan, S.J. (1976) “Perceived dimensions of interpersonal relations”. *Journal of personality and social psychology*, n° 33. Págs. 409-420.
- Wittgenstein, L. (1958/1967) *Philosophical Investigations*. Blackwell. Oxford.
- Wittgenstein, L. (1975) *Investigaciones filosóficas*. Instituto de investigaciones filosóficas. México / (1953) *Philosophical Investigations*. Basil Blackwell. Oxford.

Yus, F. (1998) *Pragmática del malentendido*. En: Vázquez, I. y Guillén, I. (ed.) *Perspectivas pragmáticas en lingüística aplicada*. Anubar Ediciones. Zaragoza. Págs. 105-114.

Yus, F. (2003) *Cooperación y relevancia: Dos aproximaciones pragmáticas a la interpretación*. Publicaciones Universidad de Alicante.

Zaefferer, D. (1977). “Understanding misunderstanding: a proposal for an explanation of reading choices”. *Journal of Pragmatics*, nº 1. Págs. 329-346.

Zamudio, B. (2005) “La construcción de los objetos del discurso a partir de representaciones”. En: Zamudio et al. *Vigencia de la argumentación*. Proyecto Editorial. Buenos Aires. Pág. 35-45.

Zimmermann, T. E. (2001) *Topics in presupposition theory*. Universidad de Stuttgart.

Zeiter, B. (1967) “La yuxtaposición”. *Boletín de Filología*. Tomo XIX. Universidad de Chile.

## 5.2 – Diccionarios consultados.

Alcaraz, E. y Martínez, M. A. (2004) *Diccionario de lingüística moderna*. Ariel. Barcelona.

Beristáin, H. (1988) *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa. México.

Briz, A. *Diccionario de partículas discursivas del español*. [en línea] < <http://www.dpde.es/> >.

Cardona, G.R. (1991) *Diccionario de Lingüística*. Ariel. Barcelona.

Casares, J. (2007) *Diccionario ideológico de la lengua española: desde la idea a la palabra, desde la palabra a la idea*. Gustavo Gili. Barcelona.

Centro Virtual Cervantes: *Diccionario de términos clave de ELE*. [en línea] < [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/indice.htm](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/indice.htm) >.

Crystal, C. (2000) *Diccionario de lingüística y fonética*. Octaedro. Barcelona.



Del Moral, R. (2009) *Diccionario ideológico: atlas léxico de la lengua española*. Herder. Barcelona.

Dubois, J. (1994) *Diccionario de lingüística*. Alianza. Madrid.

Ducrot, O. y Todorov, T. (1983) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo Veintiuno. Argentina.

Fuentes, C. (2009) *Diccionario de conectores y operadores del español*. Arco-Libros. Madrid.

Houdé, O. [et al.] (2003) *Diccionario de ciencias cognitivas: neurociencia, psicología, inteligencia artificial, lingüística y filosofía*. Amorrortu. Buenos Aires.

Lewandowski, T. (2000) *Diccionario de lingüística*. Cátedra. Madrid.

Macchi, L. (1958) *Diccionario de la lengua latina*. Editorial Don Bosco. Buenos Aires.

Marchese, Á. y Forradellas, J. (1986) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ariel. Barcelona.

Moliner, M. (2008) *Diccionario de uso del español*. Gredos. Madrid.

Moreno, J. C. (1998) *Diccionario de lingüística neológica y multilingüe: términos técnicos de las ciencias del lenguaje ... en once idiomas ... Síntesis*. Madrid.

Moreno, M. (2005) *Diccionario lingüístico-literario*. Castalia. Madrid.

Mounin, G. (1982) *Diccionario de lingüística*. Labor. Barcelona.

Pavis, P. (1983) *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Paidós. Barcelona.

Richards, J. C., Platt, J. y Platt, H. (1997) *Diccionario de lingüística aplicada y enseñanza de lenguas*. Ariel. Barcelona.

Rodríguez, C. (2004) *Diccionario políticamente incorrecto*. LID. Madrid.

Real Academia Española: *Diccionario de lengua española* (Vigésima segunda edición) [en línea]. < <http://www.rae.es> >.

Santos, L. (2003) *Diccionario de partículas*. Luso-Española de Ediciones. Salamanca.

### 5.3 – Bibliografía específica sobre los Simpson.

Actualidad Simpson [en línea] < <http://www.actualidadsimpson.com/> >

Alberti, J. (ed.) (2003) *Leaving Springfield: 'The Simpsons' and the Possibility of Oppositional Culture*. Wayne State University Press.

Alvarez, R. (1999) *La comedia enlatada: De Lucille Ball a Los Simpson*. Gedisa. Barcelona.

Brown, A. y Logan, C. (2006) *The Psychology of The Simpsons: D'oh!* Smart Pop Books.

Cebrián, J. (2002) “Los Simpson y las drogas”. *Cáñamo*, nº 51. Págs. 58-61.

Cecilia, M. (1995) “La familia Simpson y los nuevos dibujos animados”. *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui*, nº. 50. Págs. 18-19.

De Bofarul, I. (2000) “Los Simpson”. *Comunicación y pedagogía: Nuevas tecnologías y recursos didácticos*, nº 165. Págs. 98-102.

Del Moral, M. E. (2004) “Modelos familiares en crisis: el hiperrealismo de las series animadas de Shin Chan, Padre de familia y Los Simpson”. *Comunicación y pedagogía: Nuevas tecnologías y recursos didácticos*, nº 197. Págs. 55-59.

Enríquez, G. (2012) “La intertextualidad en los Simpson”. En: *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies Comunicación de la cultura*. Recurso electrónico.

Fernández, J. E. (1993) “Los Simpson: la pesadilla en el gran sueño Americano”. *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui*, nº 50. Págs. 18-19.

Gray, J. (2006) *Watching with The Simpsons: Television, Parody, and Intertextuality*. Routledge. London.

Horacio, C. (2010) “Los diez mejores momentos matemáticos de Los Simpson”. *Números*, nº 73. Págs. 35-40.

Irwin, W. et al (eds.). (2009) *Los Simpson y la filosofía*. Blackie Books. Barcelona.

Junkal, M. (2011) “Los Simpson y la Biblia”. *Proyección: Teología y mundo actual*, nº 243. Págs. 437-453.

Keslowitz, S. (2003) *The Simpsons And Society: An Analysis Of Our Favorite Family And Its Influence In Contemporary Society*. Hats Off Books. ed.

Lazo, C. M. y Tovar, A. (2011) “Los Simpson, un fenómeno social con 20 años de permanencia en la programación televisiva”. *Revista Mediterránea de Comunicación: Mediterranean Journal of Communication*, Vol. 2, Año 1, 2011. Págs. 143-157.

López, A. J. (2011) “Los Simpson y la filosofía”. *Eikasia: revista de filosofía*, nº. 41. Págs. 185-196.

Lorenzo, L. et al. (2003) “The Simpsons / Los Simpson: Analysis of an audiovisual translation”. *The Translator: studies in intercultural communication*, Vol. 9, nº 2. Págs. 269-291

Malaspina, M. (2011) *La ciencia de los Simpson: el universo con forma de rosquilla: guía no autorizada*. Publicacions Universidad Politècnica de Valencia, Càtedra de Divulgació de la Ciència. Valencia.

Marín, J.P. (2004) *Detrás de los Simpson*. Editorial del Laberinto. Madrid.

Martín, A. J. y Martín, M. (2012) “Las matemáticas de Los Simpson”. *Uno: Revista de didáctica de las matemáticas*, nº 60. Págs. 33-47.

Martínez, J. J. (2004) *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en texto audiovisuales. El caso de los Simpson*. Tesis doctoral. Castellón. Capítulo 4.2.1. El humor.

Martínez, J. J. (2004) “La relevancia como herramienta para el análisis de la traducción del humor audiovisual: su aplicación al caso de Los Simpson”. *Interlingüística*, nº 15, 2. Págs. 927-936.

Martínez, J. J. (2008) *Humor y traducción: Los Simpson cruzan la frontera*. Universitat Jaume I. Castellón de la Plana.

Occheta, F. (2011) “Los Simpson y la religión”. *Mensaje*, Vol. 60, nº 596. Págs. 26-32.

Turner, C. (2004) *Planet Simpson: How a Cartoon Masterpiece Documented an Era and Defined a Generation*. Random House of Canada. ed.

## **6 – Anexo: Corpus.**

### **6.1 – Sistema de transcripción Grupo Val.Es.Co.**

“El corpus de conversaciones coloquiales consta, en la actualidad, de trescientas cuarenta y una horas de grabación de las que han sido transliteradas diecinueve conversaciones, nueve de ellas publicadas en Briz (coord. 1995) y reeditadas junto a diez muestras más en Briz y Grupo Val.Es.Co. (2002). Todo el material se ha obtenido mediante grabaciones ordinarias y, sobre todo, mediante grabaciones secretas y se halla almacenado en soporte analógico y digital. Las grabaciones se han realizado preferentemente en entornos familiares para los participantes. El número mínimo de interlocutores por cada grabación es de dos, un número necesario para hablar de conversación, y un máximo, de cuatro. Para las cuestiones metodológicas, véase Briz (coord., 1995) y Briz y Val.Es.Co. (2002).

La metodología de Val.Es.Co. se fundamenta, en consecuencia, en la utilización del corpus con el objetivo de analizar y describir la lengua coloquial. Para ello, el sistema de transcripción ha de ser adecuado, exhaustivo y pertinente. El sistema de transcripción es adecuado en tanto que da cuenta de los objetivos perseguidos: reflejar lo más fielmente el español coloquial. Es exhaustivo, ya que cada signo representa un único fenómeno. Y es pertinente puesto que cada uno de los fenómenos aparece codificado mediante una única convención, es decir, existe una relación unívoca entre signo y realidad representada.

Como el sistema de transcripción Val.Es.Co. atiende a fenómenos conversacionales, la transcripción intenta reproducir lo más fielmente posible la conversación, con lo que se presta atención a cuestiones relacionadas con la alternancia de turnos, la sucesión inmediata de emisiones, solapamientos, reinicios y autointerrupciones, escisiones conversacionales, pausas y silencios, entonación, fenómenos de énfasis, problemas relacionados con emisiones dudosas o indescifrables, aspectos de fonotaxis, alargamientos fonéticos, preguntas retóricas, estilo directo, referencias contextuales...

El sistema de signos y convenciones empleado combina el método ortográfico con el propuesto por el Análisis de la Conversación; en concreto, presenta similitudes con el

método jeffersoniano, adaptado a las características de la lengua española. Creemos que es lo suficientemente estrecho para conseguir que el lector pueda reproducir aproximadamente la conversación original y lo suficientemente ancho para permitir una lectura fluida<sup>1</sup>”.

:	Cambio de voz.
A:	Intervención de un interlocutor identificado como A.
?:	Interlocutor no reconocido.
§	Sucesión inmediata, sin pausa apreciable entre dos emisiones de distintos interlocutores.
=	Mantenimiento del turno de un participante en un solapamiento.
[	Lugar donde se inicia un solapamiento.
]	Final del habla simultánea.
-	Reinicios y autointerrupciones sin pausa.
/	Pausa corta, inferior al medio segundo.
//	Pausa entre medio segundo y un segundo.
///	Pausa de un segundo o más.
(5”)	Silencio (lapso o intervalo) de cinco segundos; se indica el número de segundos en las pausas de más de un segundo, cuando sea especialmente significativo.
↑	Entonación ascendente.
↓	Entonación descendente.
→	Entonación mantenida o suspendida.

---

<sup>1</sup> [http://www.uv.es/valesco/proy\\_transep.html](http://www.uv.es/valesco/proy_transep.html) [Link consultado: abril 2013].

Cou	Los nombres propios, apodos, siglas y marcas excepto las convertidas en “palabras-marca” de uso general, aparecen con letra inicial en mayúscula <sup>2</sup> .
PESADO	Pronunciación marcada o enfática (dos o más letras en mayúsculas).
pe sa do	Pronunciación silabeada.
(( ))	Fragmento indescifrable.
((siempre))	Transcripción dudosa.
(( ... ))	Interrupciones de la grabación o de la transcripción.
(en)tonces	Reconstrucción de una unidad léxica que se pronunciado incompleta, cuando pueda perturbar la conversación.
pa1	Fenómenos de fonética sintáctica entre palabras, especialmente marcados.
°( )°	Fragmento pronunciado con una intensidad baja o próxima al susurro.
h	Aspiración de la “s” implosiva.
(RISAS, TOSES, GRITOS ...)	Aparecen al margen de los enunciados. En el caso de las risas, si son simultáneas a lo dicho, se transcribe el enunciado y en la nota al pie se indica “entre risas”.
aa	Alargamientos vocálicos.
nn	Alargamientos consonánticos.
¿i !?	Interrogaciones exclamativas.
¿ ?	Interrogaciones. También para los apéndices del tipo “¿no?, ¿eh?, ¿sabes?”

---

<sup>2</sup> Los antropónimos y los topónimos no se corresponden por lo general con los reales.

¡ !	Exclamaciones.
és que se pareix a mosatros	Fragmento de conversación en valenciano. Se acompaña de una nota donde se traduce su contenido al castellano.
<i>Letra cursiva</i>	Reproducción o imitación de emisiones. Estilo directo, característico de los denominados relatos conversacionales.
Notas a pie de página	Anotaciones pragmáticas que ofrecen información sobre las circunstancias de la enunciación. Rasgos complementarios del canal verbal. Añaden informaciones necesarias para la correcta interpretación de determinadas palabras (la correspondencia extranjera de la palabra transcrita en el texto de acuerdo con la pronunciación real, siglas, marcas, etc), enunciados o secuencias del texto (p. e., los irónicos), de algunas onomatopeyas; del comienzo de las escisiones conversacionales, etc.

## 6.2 – Nomenclatura utilizada en la estructura del corpus.

El presente corpus abarca las veintidós primeras temporadas de la serie de animación estadounidense “Los Simpsons” y el largometraje “Los Simpson – La película” doblados al castellano (español de España). Esta serie cómica en formato de animación fue creada por Matt Groening para Fox Broadcasting Company y posteriormente emitida por Antena 3 Televisión (España).

Para nombrar las transcripciones extraídas de las temporadas utilizaremos una nomenclatura sencilla (p. e. T13C6 -2).

T	Temporada a la que corresponde la transcripción.
C	Capítulo al que corresponde la transcripción, a su vez perteneciente a la temporada indicada con anterioridad.
-1	Orden de aparición de la transcripción dentro de un mismo capítulo.



La nomenclatura de las transcripciones extraídas del largometraje está basada tres anotaciones (p. e. LM 02:52 - 03:48).

LM	Indicador de pertenencia al largometraje.
02:52	Punto temporal de inicio de la intervención.
-	Separador del intervalo temporal.
03:48	Punto temporal de fin de la intervención.

### 6.3 – Intervenciones del corpus.

Marge: ¡Homer! (suena el teléfono)

Homer: ¿Dígame?

Patty: // ¿Marge por favor?

Homer: ¿Quién es?

Patty: ¿Puedo hablar con Marge?

Homer: ¿Eres su hermana / verdad?

Patty: ¿Está Marge?

Homer: ¿Pero quién le digo que la llama?

Patty: ¡MARGE / POR FAVOR!

Homer: // ¡Tu hermana!

[T1C1-1]

Homer: ¿Qué es esto? (le da con el dedo en el vendaje)

Bart: ¡Ay! ¡Quita! Era un tatuaje la mar de chulo

Lisa: Mamá se gastó todo lo del tarro para quitárselo quirúrgicamente

Homer: Oup (1s↓)

Marge: (enseña el tarro vacio boca abajo)

Homer: OUP / ¡OUP! ES CIERTO / EL TARRO VACÍO // DIOS MÍO / ¡QUÉ RUINA! SE CANCELAN LAS NAVIDADES / NO HABRÁ REGALOS PARA NADIE (Homer se vuelve llorando)

Marge: No te apures Homer ↓ / solo tendremos que estirar un poco más que otros años tu paga extra de navidad

Homer: ¡AHHHH!

Marge: Ops.

Homer: Ops (1s↓) Sí / sí / mi paga extra ↓ je je / que tonto soy / em / estas van a ser nuestras mejores navidades // Las mejores que haya tenido una familia jamás / jeje

[T1C1-2]

(Aparece subtulado como nombre del comercio al que entra Homer: “EL CIRCO DEL DESCUENTO NADA MÁS DE \$5”)

Homer: Aaa Marge / Marge (1s↓) veamos // ¡Uhhhh / medias! Prácticas y seductoras ↑ / un paquete de seis por cuatro noventa y cinco // Uhhh / ¡Oh Dios! Apuesto que a Bart se le ocurren mil cosas que hacer aquí (dice mientras mete en el carro de la compra unos cuadernos) (1s↓) solo queda la pequeña Maggie // ¡Ohh! Chuletas de cerdo que pitan // Aquí dice que para perros // Ella no sabe leer (1s↓)

[T1C1-3]

(En la entrevista para el trabajo de Papá Noel / se abre la escena con el entrevistador)

Entrevistador: ¿Le gustan los niños?

Homer: ¿Qué quiere decir? ¿Todo el tiempo? ¿Aunque estén chiflados?

Entrevistador: (carraspea molesto por la pregunta)

Homer: (sonríe tomando conciencia de haber metido la pata) Po / po / ¡pues claro que me gustan!

Entrevistador: ¡Bienvenido a bordo! Suponiendo que termine con acierto en nuestro programa de formación (se estrechan la mano)

[T1C1-4]

Homer: Vamos hijo / vamos a cobrar esta delicia y a comprar los regalos de la na (1s↓)  
¡uuu! ¡Trece pavos! OIGA / UN MOMENTO (a la administrativa)

Administrativa: Eso es / ciento veinte dólares brutos menos seguridad social / seguro de desempleo / cursillo de formación / compra del disfraz / alquiler de la barba y ahorro de navidad (1s↓)

Homer: Eh hh

Administrativa: ¡Hasta el año que viene! (y cierra de un golpe la ventanilla)

Homer: Oooooo (1s↓)

Bart: ¡Venga papá! Vamos a casa

Homer: ¡Trece pavos! ¿Qué vamos a comprar con trece pavos? ↓

Barney: Qué buenos / trece billetes / canódromo de Springfield / allá voy

Homer: ¿Qué?

Barney: Lo dicho / voy a las carreras de cánidos // Tengo un fichaje seguro en la cuarta

carrera / ¿quieres verlo?

Homer: Lo siento Barney / seré un desastre total como padre pero no voy a llevar a mi hijo a un sórdido canódromo el día de Nochebuena

Barney: Vamos Simpson / el perro se llama Torbellino / diez contra uno (1s↓) dinero en efectivo

Bart: Vamos papá / este puede ser el milagro que salve las navidades de los Simpson // Si algo he aprendido en la tele es que en navidad siempre les ocurren milagros a los niños pobres // Le pasó a Oliver Twist / le pasó a Peter Pan / les pasó a los Pitufos y nos pasará a nosotros ↑

Homer: Hijo / me has convencido // ¿Quién es ese Oliver Twist?

[T1C1-5]

Homer: ¡Esas ñoñerías son las que le están echando a perder! Ehhhh / mira esto (1s↓) jejejeje / “Soy un chorizo” (escrito en un graffiti en la pared por Bart) (1s↓) sí que lo es

Secretaria del director: Están aquí los señores Simpson

Director Skinner: Que pasen

Marge: Hola de nuevo señor director

Homer: ¿Qué has hecho esta vez criatura (1s↓)?

Director Skinner: He pillado a su hijo deteriorando los bienes de la escuela y calculo que el daño causado ha sido de setenta y cinco dólares // No me parece justo que los demás contribuyentes tengan que sufragar la factura //

Homer: Toda la razón / el sistema es una porquería

Marge: (( ))

Homer: ¡Oh / no! ¿Cómo va a decir eso? Mi mujer piensa que usted quiere que yo lo pague

Director Skinner: Esa era mi idea

Homer: Ooooohh (1s↓)

Director Skinner: Este castigo en sí mismo no sería motivo de un castigo ejemplar pero no es un incidente aislado // Su hijo Bart es indisciplinado / se ausenta frecuentemente del colegio y se presenta ante los profesores con unos justificantes que se ven que han sido falsificados por un niño si los comparamos con (1s↓) // (se ve la letra de Homer en un justificante que acaba de dar en mano, coincidiendo ambos) // En cualquier caso he decidido en contra de mi voluntad (1s↓)

[T1C2-1]

(Marge peinando con la raya en el medio a Bart)

Bart: ¡Ya vale mamá!

Marge: Te da más aspecto de inteligente

Bart: Aguanta majó

Homer: ¿Y si te pones corbata? Bien sabido es que los genios llevan corbata

Bart: Estáis asfixiando mi creatividad

Homer: Hijo / perdón

Marge: Bart / hoy es un día muy especial y deberías desayunar algo que te fortaleciera

Homer: Eso son bobadas / siempre ha desayunado cereales “Frosty Krusty” ↑ // Alguna sustancia química tendrán para haber hecho que nos salga tan superdotado // Lisa / deberías tomarlos tú también ↑

Marge: ¡HOMER!

Homer: Con dos genios en la familia nos aseguraríamos uno de reserva / imagínate que a Bart se le revientan los sesos

Lisa: Diga lo que diga ese estúpido test / no eres más que un zoquete

Bart: Paso de eso / pero a partir de ahora este zoquete va a saber lo que es vida

[T1C2-2]

Lisa: Aquí viene un buen empleo en la fábrica de fuegos artificiales

Homer: Con esos perfeccionistas no quiero nada

Lisa: ¿Y esto? Supervisor técnico en el vertedero de residuos tóxicos

Homer: Yo no soy Supervisor técnico / soy Técnico supervisor // La realidad es que no he hecho nada que merezca la pena en mi vida // Solo soy un don nadie / un inútil

Marge: Vamos / vamos Homer / algo encontrarás // Has causado muchos accidentes nucleares y siempre han salido adelante

Lisa: Sí papá / tú lo conseguirás. §

Bart: § ¡Venga / que tú puedes!

Homer: ¡Sí! Soy joven / tengo salud y aceptaré lo que sea ↑ // ¡Cuidado Springfield / que ahí va Homer!

[T1C2-3]

Homer: (carta escrita) Querida familia / mayormente soy un fracaso / las cosas os irán mejor sin mí // Cuando leáis esto estaré descansando en paz en mi tumba acuática // Las fuerzas que necesito para dejaros me las han dado estas palabras que me enseñó mi padre // mira al frente / ten valor y jamás te rindas // Espero daros un mejor ejemplo con mi muerte que el que os he dado en vida // Un fuerte abrazo / os quiere / Homer J. Simpson

[T1C3-1]

Homer: Vivir para ver

Marge: AHÍ ESTÁ

Bart: NO LO HAGAS PAPÁ

Homer: Mosquis / este cruce es terrorífico y no hay ni una mala señal ↑

Marge: Ohhh / Homer / ¿cómo has pensado ni siquiera en suicidarte? Te queremos

Lisa: [Sí papá / te queremos]

Bart: [Sí papá / te queremos]

Homer: ¿Suicidarme? Suicidarme es lo último que haría en mi vida / ahora tengo una meta / una razón para vivir / no importa con quien tenga que enfrentarme ni con quien tenga que pelear // ¡No descansaré hasta que no pongan una señal de STOP en este cruce!

[T1C3-2]

Presidente: Y ahora temas nuevos / el vecino Homer Simpson quiere decir algo // Señor Simpson (1s↓)

Marge: °(No te pongas nervioso / nosotros creemos en ti)°

Homer: Señoras y señores / estimados concejales / niñas y niños / jubilados y personas sin mejores cosas que hacer / el peligro se presenta de muchas muchas formas / desde los dinosaurios que atormentaron a nuestros antepasados (1s↓)

Presidente: ¡SIMPSON! Vaya usted al grano

Homer: El cruce de las calles doce y “D” necesita una señal de STOP

Presidentes: ¿Votos a favor? (2s) ¡Siiii! Se aprueba y se levanta la sesión // Café y melindres en el hall

[T1C3-3]

Sr. Burns: Ammmm / Homer Simpson // Por fin le conozco ↓

Homer: Muy bien / ¿y usted?

Sr. Burns: Simpson / quiero que se incorpore a nuestra gran familia energética

Homer: Creo que pierde el tiempo ↓

Sr. Burns: ¡Escúcheme Simpson! No quiero que vuelva como técnico supervisor oooo como supervisor técnico o como puñetas se diga eso / quiero que usted se haga cargo de la seguridad de la central

Homer: ¿De la seguri (1s↓)? Pero / señooooorr // Si yo he causado más accidentes en esta central que ningún otro empleado y alguno de ellos tan gordo que no convenía que se supiera ↓

Sr. Burns: La generosa oferta que le hago tiene validez durante / treinta segundos

Pensamiento de Homer: ¿Yo a cargo de la seguridad de este lugar? Nooo / este sitio desaparecía del mapa // Nooo / me concentraré en mi labor de ahora // Mmmm / qué mesa de despacho tiene el tío / no puedo dejar que Marge mantenga la familia (1s↓) lleva la camisa más limpia que he visto en mi vida (1s↓)

Sr. Burns: ¡Simpson! Se acabó el tiempo

Homer: Dios / ¿Qué hago? Mmmmm / mayormente / voy a aceptar

Sr. Burns: ¡Excelente! Su primera misión será salir ahora mismo a esa terraza y decirle a esa gente que esta central es segura

[T1C3-4]

Homer: Voy a trabajar / pero antes / debo despedirme de unos amigos /// ¡Amigos! Habéis llegado a depender de mí como si yo fuera vuestro perro guardián // Para que no os arañéis / ni tropecéis / ni nadie os haga saltar por los aires // No podéis depender de mí durante toda la vida / haceos a la idea de que hay un pequeño Homer Simpson en cada uno de vosotros // Tendré que vivir sin vuestro respeto y admiración (llorando) //



La única razón por la que os digo todo esto es porque os tengo que dejar // Pero eso sí ↑  
/ ¡acaban de nombrarme inspector de seguridad de esta misma central! ¡Y ME HAN  
AUMENTADO EL SUELDOOOOOOOO!

[T1C3-5]

Homer: Buenas tardes Sr. Burns

Sr. Burns: Ammm / hola ↓

Homer: °(Simpson / Homer)°

Smither: Aquí tiene / señor

Sr. Burns: Ahhh / sí // Esta tiene que ser su encantadora esposa Marge // Oohhh / vaya  
con la pequeña Lisa (1s↓) ya veo que está creciendo por día // Y este tiene que ser Brut

Bart: ¡Bart! ↑ §

Homer: § ¡NO LE CORRIJAS BRUT! Ahh / jefe / le hemos traído postres (1s↓)  
de gelatina

[T1C4-1]

Homer: ¡Escuchadme todos! / lo que pasó ayer sirvió para abrirme los ojos // Tenemos  
que intentar ser una familia mejor // Desde hoy se acabó atiborrarnos cada uno por su  
lado mientras vemos la televisión // Desde hoy vamos a cenar en el comedor como  
hacen las familias normales

Lisa: ¿Ya estás contento?

Homer: Sí §

Lisa: § Pues que empiece la zampa (toda la familia come apresuradamente)

Homer: NOOO // Primero hay que bendecir la mesa

Bart: De acuerdo // Ras cataplán / gracias por el pan ↑ §

Homer: § ¡Nooo! Perdónalos señor  
// Cerrad el pico y bajad la cabeza // Gracias señor por estos dones calentados al  
microondas de los que no somos merecedores // A veces / nuestros hijos son tan  
hostiles (1s↓) y perdona la expresión / son tan salvajes (2s↓) ¿Los viste ayer en el  
picnic? // Pues claro tú estás en todas partes ↓ / señor // Eres omnívoro // ¡¿Por qué me  
has hecho cargar con esta familia?!

[T1C4 -2]

Lisa: ¿Quieres que vayamos a un médico que se anuncia en los combates de lucha  
libre?

Homer: Boxeo Lisa / boxeo // Una cosa muy diferente

Marge: Homer / ¿crees que hacer eso es lo más adecuado?

Homer: Cariño / me he tomado mi tiempo para meditarlo y de todos los anuncios que  
he visto el suyo es el mejor / y cuesta tan solo doscientos cincuenta dólares

Marge: Nosotros no tenemos esa suma

Homer: Muy bien / entonces tendremos que buscarlo // Marge / los ahorros para la  
universidad de los chicos

Marge: Pero Homer (1s↓)

Homer: Vamos Marge (1s↓) ¿por qué escatimar en esto sabiendo que son mínimas sus  
oportunidades?

Marge: Cuarenta y ocho / cuarenta y nueve / cincuenta // ochenta y ocho dólares y  
cincuenta centavos

Homer: ¿Nada más? ↑ / ¿Solo estos ahorros para la universidad después de tantos  
años?

Lisa: Yo suponía que habría necesitado media beca ↓

Homer: Lo último es rendirse // Para salvar a la familia vamos a hacer el más supremo de los sacrificios

Lisa: No papá por favor / no empeñes la tele ↑

Bart: Por favor papá / todo menos eso ↑

[T1C4-3]

(Tras haberse electrificado la familia mutuamente al estar conectados a sillas con botones para expresar su agresividad y el daño que sienten / comienzan a freírse y a consumir grandes cantidades de electricidad. El doctor les devuelve el doble del dinero que les había costado la consulta al no haber conseguido los resultados esperados)

Dr. M. Monroe: Quinientos / y ahora lárquense y no le digan a nadie que han estado aquí ↑ §

Homer: § Mosquis / quinientos pavos pal body

Marge: Homer / esto es maravilloso // Al fin tenemos una sorpresa agradable §

Lisa: § Y más  
que el dinero es la sensación de habérslo ganado §

Bart: § Te dije que tú podrías ↑

Marge: Perdona querido / ¿no deberíamos acercarnos a la casa de empeño para recuperar la tele?

Homer: ¿Esa chufa de pantalla? ↑ ¡Qué dices! / Nos vamos a comprar una nueva / una de veintiuna pulgadas / automatismo propio / colores como los de los anuncios y un carrito para que podamos llevarlo al comedor los días de fiesta

Marge: Ohhh (1s↓) Homer te queremos (y se besan)

[T1C4-4]

Homer: ¿Con que has tenido una pelea / eh? (se ríe orgulloso) / ¿ganarías? ↑

Bart: (mirándose al espejo) Te voy a echar de menos tío (y se mete en la bañera con ropa y todo)

Homer: ¡Bart! Tu madre tiene la absurda idea de que (1s↓) estás disgustado por algo

Bart: Ya papá / ayúdame / por favor / uiiii (Bart llorando dentro de la bañera)

Homer: Venga / vamos Bart // ¿No querrás que te vea llorando tu madre?

Bart: Yo paso de eso §

Homer: § Venga / anda / déjame que te seque esas lagrimillas (y enciende hacia los ojos de Bart el secador a máxima potencia) (5s) Ahora cuéntame tu circunstancia

Bart: Me he tenido que pegar con un / gamberro (Bart se agazapa como si esperara una riña)

Marge: ¿CON UN GAMBERRO?

Homer: No me fastidies / yo no me meto cuando tú estás con Lisa ↑

Marge: Después de esto Bart lo que tiene que hacer es ir derecho a hablar con el director

Bart: Siii / supongo que podría hacerlo §

Homer: § ¿Qué? ¿Y violar el código de honor del recreo? ↑ / ANTES VER A MI HIJO MUERTO §

Marge: § No digas bobadas Homer // ¿qué burradas dices?

Homer: El código de honor es sagrado Marge // Las reglas que les enseñan a ser hombres / a saber // no deben cotillear / ríete siempre de los que son diferentes / nunca debes decir nada hasta no estar seguro de que los demás piensan lo mismo que tú /

mmm / ¿qué más?

[T1C5-1]

Marge: Pues mañana en vez de ponerte a reñir con ese chico / háblale / te sorprenderá lo que se puede conseguir con un poco de comprensión

Homer: Muchas gracias por el consejo señora majara gigante // ¡Vámonos hijo!

(Homer cuelga un saco de boxeo en el techo y le pinta unos ojos y una boca)

Homer: Este es el gamberro este / demuestra lo que vales [...] No / no / no / eso son bobadas // [...] ¿Has visto? ¿No te lo esperabas / eh? Pues él tampoco

Bart: ¿Me estás diciendo papá que vaya en contra de las reglas?

Homer: Desgraciadamente hijo a veces los Simpson debemos flexibilizar las reglas para que no nos apabullen // La próxima vez que ese gamberro crea que le vas a dar un puñetazo / coges un puñado de barro y se lo tiras los ojos y aprovechas que no ve nada para tirarle un buen viaje

Bart: ¡Eso!

Homer: Y en defensa propia no es nada malo pegarle a alguien por la espalda

Bart: Captado

Homer: Si tienes oportunidad // dale un patadón justo en los pendientes reales // °(Pequeño truco que ha sido el sello de los Simpson durante generaciones)°

Bart: Gracias papá

[T1C5-2]

Homer: (leyendo) Lisa se niega a jugar a balón prisionero porque está triste // A mí no me parece triste / no veo lágrimas en sus ojos

Lisa: No es ese tipo de tristeza / perdona papá / tú no lo comprenderías ↓

Homer: Oh / claro que sí princesa / yo también tengo sentimientos // También a mí a veces me duele el estómago o me vuelvo loco / ¿por qué no te sientas en las rodillas de papaíto y se lo cuentas todo?

[T1C6-1]

Lisa: Simplemente no le encuentro sentido a nada // Decidme / ¿habría cambiado algo si yo nunca hubiera existido? / ¿Cómo podemos dormir por la noche cuando hay tanto sufrimiento en el mundo?

Homer: Oppp / pues / pues / pues (3s↓) Aserrín / aserrán / las campanas de San Juan ↑ / (se ríe)

Marge: Lisa / cariño / ¿por qué no vas arriba y te preparo un buen baño de agua caliente? A mí me ayuda cuando estoy con la depre

Lisa: Papá / sé que tu intención era buena

Homer: Gracias por darte cuenta

Bart: Ay Homer / ahora sí que tienes un verdadero problema entre manos

Homer: Ehhh / ehhh / ¡BART / PASA LA ASPIRADORA!

Bart: ¡Eh tío / que no he hecho nada malo!

Homer: ¡A río revuelto se pasa la aspiradora! ¡Ya la estás pasando!

[T1C6-2]

(Homer se sale de autopista para adentrarse en la naturaleza y acelera la caravana hasta pararse en el filo de un acantilado. La familia se sale con cuidado de esta y cae al abismo quedando reducida a cenizas).

Homer: Ahora tenemos la posibilidad de ser verdaderos aventureros // Sí señor // Esta

es la verdadera aventura // Apuesto que hay gente que cambiaría todo por una aventura como esta

Bart: ¿Como la que acabamos de tener? ↓

Homer: A ver esa niña (refiriéndose a Maggie que tiembla de frío y de miedo)

Lisa: Mira Maggie / pajaritos (sobrevuelan buitres sobre la familia)

Marge: Homer // estoy muerta de miedo

Homer: No te apures / nuestra situación no es tan mala como pudiera parecer ¿Acaso olvidas que soy un experto montañero? Quedaos aquí / yo voy por ahí a (1s↓) procurar orientarme (Homer se aleja un poco en la espesura del bosque) ¿Qué voy a hacer? ¡LOS HE TRAÍDO A MORIR AQUÍ! ¡Cierra el pico! (resuena el eco en toda la montaña)

[T1C7-1]

Bart: ¿No habrá animales peligrosos en el bosque / verdad papá?

Homer: Ah / quizás haya unos cuantos pero no te preocupes / si tú los dejas en paz ellos te dejarán a ti en paz

Bart: Tranqui entonces

Homer: Y no debes actuar como si tuvieras miedo // Los animales huelen el miedo y no les gusta // Además no hay nada que temer

Bart: Claro ↓

Homer: (Homer oye el chupete de Maggie y grita despavorido) ¡UNA CASCABEL!

Bart: NO TENGO MIEDO / NO TENGO MIEDO

Homer: ¡CORRE / IDIOTA! /// Por aquí hijo / llegaremos a la civilización

Bart: ¿Cómo lo sabes?

Homer: Cuando eres un experto montañero el instinto para estas cosas se convierte en algo natural (2s↓) es como un tercer sentido

[T1C7-2]

Marge: Homer / nos has dejado en ridículo delante de toda la congregación y precisamente el sermón de hoy tendrías que haberlo escuchado

Homer: ¿De qué trataba?

Marge: ¡Del juego!

Homer: Opp // ¿y no ha dicho que bajo ciertas circunstancias no era pecado?

Marge: NO / Y NO QUIERO SEGUIR HABLANDO DE ESTO DELANTE DE LOS NIÑOS. ↓ / Lisa / Bart / ¿qué habéis aprendido hoy en la escuela parroquial?

Lisa: Las respuestas a profundos interrogantes teológicos (1s↓)

Bart: Como por ejemplo / que los chimpancés no van al cielo

Homer: ¿Eh? / ¿Esos monos tan graciosos? / Es horrible / ¿quién os ha dicho esas cosas? §

Bart: § La seño

Homer: Comprendo que no dejen entrar a los monos salvajes de la selva pero a esos otros tan listos que viven entre nosotros / que saben patinar y fuman puros (1s↓)

[T1C8-1]

Homer: ¡Mosquis! ¡Mira qué bolas para jugar a los bolos Maggie! ¿Hay algo mejor para que tu papi se gaste los cincuenta pavos ganados con tanto esfuerzo? /// Ayyy / lo que me faltaba por ver / jaspeada negra con el núcleo líquido / para el jugador cauteloso // Los bolos ni se enterarán de que los golpeo



Bart: Papá / ¿puedo hablar contigo de una cosa?

Homer: ¡Claro hijo! ¿Qué te me preocupa?

Bart: Estaba pensando (1s↓) dime / ¿es muy importante ser popular? §

Homer: § Interesante  
pregunta // Ser popular es la cosa más importante del mundo ↑

Bart: ¿Entonces alguna vez puedes hacer algo que piensas que está mal solo por caerle mejor a otros chicos?

Homer: ¿No te referirás a matar a alguien / verdad que no?

Bart: No §

Homer: § ¿No? §

Bart: § No

Homer: Entonces hazlo granujilla ↑ / un niño que no es travieso es como una bola de bolos sin núcleo líquido

[T1C8-2]

Marge: Compraste esa bola de los bolos para ti / NO PARA MÍ §

Homer: § ¿Cómo? Noooo

Marge: Los agujeros son del tamaño de tus dedos ↑

Homer: Se supone que quería sorprenderte / ¿o hubieras preferido que te cortara la mano para llevarla a la tienda? §

Marge: § Sabías que yo nunca iba a usar esa bola

Homer: Está bien / si te pones así la devuelvo ↑

Marge: No puedes devolverla / ¡TIENE TU NOMBRE GRABADO! §

Homer: § Recuerdo de  
quien te la regaló ↑

Marge: Homer / voy a quedarme con la bola ↑ / ¡es mía!

Homer: Pero si tú no sabes jugar a los bolos // bobo bobobo (1s↓) mosquis ↑

Marge: Me la voy a quedar y voy a aprender a utilizarla // ¡Gracias por tu regalo

Homer!

Homer: °(Bueeeno / poss / de nada (1s↓))°

[T1C9-1]

Bart: Papá / no sé qué está pasando pero una vez me diste un consejo que te vendrá  
bien

Homer: ¿Qué yo te di un consejo? / No digas bobadas

Bart: Sí / de veras / me dijiste (1s↓) cuando algo te preocupe y seas tan estúpido como  
para no saber qué hacer / mantén la boca cerrada / por lo menos así no empeorarás las  
cosas §

Homer: § Mmm / ¡buen consejo!

[T1C9-2]

Homer: Buena idea Marge // Por cierto / este viernes tengo una reunión por la noche  
con los muchachos de la oficina. Eugene Fix se casa con una chica de mantenimiento  
de válvulas

Marge: Ohh / Homer ↓ / ¿entonces es una despedida de soltero?

Homer: No / no Marge / va a ser una cosa muy elegante // Té / bollitos / esas cosas  
(1s↓)

Marge: Eugene Fix / ¿no es tu ayudante? §

Homer: § No ↑ / mi supervisor

Marge: Me dijiste que era tu ayudante

Homer: Oye / pero bueno / ¿qué va a ser esto? ¿La esquisición? ↑

[T1C10-1]

(Homer vuelve a casa tras haber estado durmiendo en el sucio apartamento de Barney después de haber sido echado de su casa por Marge debido a una foto difundida por Bart en la que salía bailando con una *stripper* en una despedida de soltero)

Homer: ¿Hay alguien en casa?

Lisa: ¡Hola papá!

Bart: ¡Bienvenido a casa papá!

Homer: ¿Cómo está vuestra madre? §

Lisa: § Todavía mosqueada §

Bart: § Sí / buena suerte

Homer: Oop / gracias chico /// Hola Marge / soy yo / Homer // ¿Aún sigues enfadada? / Sí / sigues enfadada // No me contestes / soy tu querido esposo / te leo como un libro abierto (Marge se muestra indiferente, con el rostro impasible) // Voy a tomar un poco de leche / ¡mira / no he puesto los morros en el cartón! // Oh Marge / tienes que perdonarme // Perdóname / lo siento de veras

Marge: Homer / ni siquiera sabes la razón de por qué lo sientes

Homer: Sí que la sé // porque estoy hambriento / mi ropa apesta y estoy cansado

[T1C10-2]

Homer: ¡MARGE! ¡MARGE! Me duele mucho (1s↓)

Marge: Hijo / Homer / ¿Cuántas veces tengo que bullirte la almohada?

Homer: No / si es que quiero que me prepares un sándwich de queso a la plancha

Marge: Bueno (1s↓) ¿algo más? §

Homer: § Que quede muy aplastadito y crujiente por dentro

Marge: Sé muy bien como te gusta / Homer §

Homer: § Y unas cuantas salchichas de esas que vienen en lata / ah / y un coctel de frutas con bastante sirope

[T1C11-1]

Homer: Un momento Skinner / ¿cómo sabemos que algún director en Francia no intenta hacer la misma jugarreta que usted?

Director Skinner: Bueno / para empezar a esta casa no vendría un niño francés / aquí recibirían un albanés

Homer: ¿De ojos rosas y pestañas blancas? §

Director Skinner: § NO / NO / NO / UN NIÑO ALBINO  
NO / UN NIÑO DE ALBANIA // Un país del Adriático

[T1C11-2]

Marge: Bart / ¿te gustaría pasar los próximos tres meses viviendo en Francia?

Bart: ¿Francia? ¡Guay!

(En el salón de los Simpson)

Homer: Me vuelve loco los doce meses del año / usted libra los meses de verano

[Bajando por las escaleras Marge y Bart]

Bart: ¿Y para ir hasta allí tendría que viajar en avión / verdad?

Marge: Sí / Bart

Bart: Vale / ¿y para volver?

Marge: Bueno tengo la impresión de que a Bart le ha entusiasmado la idea

Homer y Director Skinner: (se levantan de la alegría, se chocan la mano, incluso Homer que estaba convalesciente) ¡TOMA / ME LIBRÉ! / ¡BUEN VIAJE!

[T1C11-3]

Marge: Bueno ahora que habéis hecho las paces voy a recoger la mesa

Adil: No / no señora Simpson / ya la han explotado suficientemente / hoy yo recogeré la mesa

Marge: Oh / como quieras

Homer: ¿Has visto eso? / Sabes Marge / así es como siempre deseé que nos fueran las cosas // Hemos pasado a ser una unidad familiar plenamente unida // Todos nos culpábamos / ahora ya sabemos qué pieza es la que no funcionaba

Marge: ¡Homer!

Lisa: La frágil inclinación que muestras hacia tus hijos me causa escalofríos // Con permiso

Marge: Lisaaaa (1s↓)

Homer: Solo está celosa / ya se le pasará / si no podemos intercambiarla / (ríe)

[T1C11-4]

Homer: ¿Entonces va a ir a la cárcel?

SWAT: No / lo canjearé por uno de los nuestros que fue capturado en Albania

Adil: Adiós señora Simpson / gracias por su hospitalidad // Espero que esta experiencia no les haga desconfiar del programa de intercambio de estudiantes

Lisa y Marge: Adiós Adil que tengas buen viaje

Homer: Adiós Adil / te enviaré esos planos de Defensa Interior que me pediste ↑

[T1C11-5]

Recepcionista: Servicio de babysitter para bebés bribones y buenos biberones

Marge: Soy Marge Simpson / necesito una babysitter para esta noche

Recepcionista: Un momentito / ¡Los Simpson! (mira una cartel en el que aparecen las fotos de los niños con carteles de ¡NO!) Olvídalo mujer / ¿quieres? (cuelga violentamente)

(Suena el teléfono por segunda vez)

Recepcionista: Babysitter para bebés bribones y buenos biberones

Homer: Buenas / soy el señor Samsung

Recepcionista: ¿No ha llamado su señora hace un segundito?

Homer: // He dicho Samsung / no Simpson

Recepcionista: Gracias a Dios / porque esos Simpson son una pandilla de salvajes / sobre todo ese gorila del padre

[T1C13-1]

Homer: Todas son apetitosas (mirando al marisco que nada en el acuario) / pero yo voy a tomar esa que flota a mi diestra

Camarero: ¿Por qué no elige una un poquito más juguetona? / Monsieur

Homer: ¿Por qué?

Camarero: Bueno / si elige la que está flotando boca abajo nuestro lema “Coma langostas vivas” no cumplirá el mensaje de nuestra propuesta

Homer: Oh / muy bien / entonces tomaré esa de los ojos saltones

[T1C13-2]

Homer: ¿Dónde vas jovencito? ¿Qué clase de juegos malabares te traes esta vez? Pero he tenido que desatar a tu *babysitter* y encima pagarle el triple

Periodista: Perdone señor / ¿está usted diciendo públicamente que es cómplice de la huida de la famosa *babysitter* ladrona?

Homer: ¿LA QUÉ?

Periodista II: La *babysitter* ladrona

Homer: Mmm // eh / ¿funcionan estos micrófonos? Bueno / eh / mayormente / ¿seguro que funcionan? La verdad es que libramos una dura lucha

Bart: Ohhh ↓ / Homer (1s↓)

Homer: (transmisión televisiva) ¿Han visto la serie de Kung Fu? / Pues fue tal cual / pero ahora ya la conozco ↑ // Así que si me está escuchando será mejor que lo piense dos veces antes de jugarle otra mala pasada a Homer Simpson

[T1C13-3]

Homer: Marge / ¿quieres darme otra cervecita?

Marge: Un segundo Homer / Lisa tiene una buena noticia §

Lisa: § A él no le importa ↓

Homer: Me importa / pero me podría tomar la cerveza mientras me está importando -  
¿Marge?

Marge: ¡Homer (1s↓)! - Habla Lisa

Lisa: Está bien // ¡He sacado un diez en el examen de vocabulario!

Homer: ¡¿Qué?! / ¿De veras? Es vaya (1s↓) Ohhh / glorioso día // Voy a poner tus  
notas en la nevera // Y mira / ya que estoy aquí / (risas) mataré dos pájaros de un tiro (y  
coge una cerveza de la nevera)

[T2C1-1]

Dr. J. Loren Pryod: Ojalá fuera así de sencillo / aunque es vergonzoso y  
emocionalmente frustrante me temo que debo recomendar que Bart Simpson repita el  
presente curso

Bart: ¿Qué? No pueden dejarme atrás / estudiaré / lo prometo ↑

Srta. Krabappel: °(Sí / cuando lluevan diamantes)°

Marge: Bueno / si el hecho de repetir curso te va a ayudar (1s↓) tan poco es tan grave  
Bart

Bart: No por favor / no pueden dejarme atrás / juro que me voy a esforzar // Miren mis  
ojos / ¿no hay sinceridad? Convicción ↓ / terror (1s↓) / A Dios pongo por testigo de que  
puedo aprobar este curso ↑

Homer: Tonto / si repites serás el niño más grande de los niños de tu clase

[T2C1-2]



TV: Veamos / la capital de Dakota del Norte tiene el nombre (1s↓) ¿de qué dirigente alemán?

Homer: HITLER §

Marge: § ¿Hitler Dakota del Norte?

Patty y Selma & TV: Bismark

Bart: ¿Bitler? ↑

Homer: Oh (1s↓) TÚ CALLA QUE TODAVÍA TE VOY GANANDO

[T2C2-1]

TV: Bien / los colores de la bandera italiana son rojo / blanco y ¿qué (1s↓)?

(Ronda de respuestas muy rápidas en el orden presentado)

Bart: AZUL §

Homer: §AMARILLO §

Patty y Selma: §VERDE §

Homer: § ROJO §

Patty y Selma: §VERDE §

Homer: § NEGRO - VERDE

TV: Verde

Homer: ¡OTRA MÁS! (levanta los brazos y festeja su respuesta)

[T2C2-2]

Doctor: Permítame mostrarle el equipo completo de acción de *Dimoxinil* // Frascos para seis meses / botas anti-gravedad / un cepillo para cuero cabelludo / y la camiseta

Homer: Bien / bien / ¿cuánto? / ¿cuánto? §

Doctor: § Tan solo mil dólares §

Homer: § ¿Ha dicho mil pavos? / ¿Quién tiene tanta pasta?

Doctor: Mmmm / tenemos otro producto quizás más adecuado a sus posibilidades / aunque debo advertirle que cualquier parecido con el crecimiento capilar será pura coincidencia

Homer: Caray / mil pavos // ¡Qué poco respeto a una necesidad! ¡Qué estafa! (Homer llora) Puede guardárselo / gracias por nada

(Homer aparece hablando con sus compañeros en la central nuclear contándole lo sucedido)

Homer: Así que le dije / ¡guárdese donde le quepa y gracias por nada! Y me fui dando un portazo

Lenny: Así se hace Homer ↑

[T2C2-3]

Homer: No puedo llegar tarde

Marge: Feliz aniversario Homer

Homer: ¿Seguro que es nuestro aniversario?

Marge: No te preocupes Homey / este año tienes una buena excusa para no recordarlo / con tu trabajo nuevo y esa (1s↓)

(Mientras el trovador le canta a Marge / Homer contesta al teléfono)

Homer: ¿Diga?

Secretario: Señor Simpson / soy Carl // Oh / veo que todo ha llegado a tiempo //  
¡Fantástico!

Homer: ¿Has sido tú?

Secretario: Espero no haberme extralimitado en mis funciones

Marge: ¡Te quiero Homer!

Homer: ¡Te quiero Carl! – Eee / Marge (1s↓)

[T2C2-4]

Homer: ¿Qué te pasa? / Solo quería achucharte

Marge: No me apetece que me achuches

Homer: Bueno / ¿y eso qué importa?

Marge: No quiero que me achuche quien me tiene limitado mi derecho a expresarme

Homer: Pero si te estás expresando todo el día // En lo limpia que tienes la casa / en la comida que nos das

[T2C4-1]

(El Sr. Burns va a visitar la casa de los Simpson con motivo de una campaña electoral. Las cámaras de televisión acuden al evento para grabar la cena y son testigos de la llegada)

Sr. Burns: Hola / Homer / Marge / Está deslumbrante – Ah / miren / he traído unas milhojas de maíz (el perro salta sobre Burns y lo tumba en el suelo)

Homer: ¡Perro malo! // Mmm / ¡perro vecino malo! / Déjeme que le ayude

[T2C4-2]

Marge: Espero que este año no pimples tanto como el año pasado

Homer: ¿Qué insinúas / Marge?

Marge: Bueno / el año pasado terminaste bajándote los pantalones y enseñándole el culo al árbitro

Homer: Marge / esta entrada no solo me otorga un asiento ↑ / sino que me otorga el derecho - no / el deber de hacer el gamberro públicamente ↓

[T2C5-1]

Locutor del estadio: Hay un loco en la banda bailando la danza de la lluvia que está realmente animando al público // Veamos si es también capaz de animar al grupo // Batea y envía la pelota al fondo del campo izquierdo y sigue / sigue / ha desaparecido (1s↓) ya no está / ¡oh Dios mío! Los locales ganan un juego (1s↓)

Sr. Smither: Ha sido muy emocionante señor

Sr. Burns: Sí / aunque ese desvergonzado Homer Simpson con su alarde exhibicionista ha ensombrecido la tarde // ¡Que se le prohíba ir a las excursiones de la compañía!

Trabajadores: Estuviste estupendo Homer §

Homer: § ¡Qué majos y qué amables sois! Pero no todo el mérito fue mío / el bateador también colaboró

[T2C5-2]

Anthony: Homer / los dos sabíamos cuando empezaste a hacer esto que no sería para

siempre (1s↓)

Homer: Ohhh / ya entiendo / como no puedes despedir al equipo despides a la mascota  
↓ // Me dan náuseas ↑

Anthony: Homer / no te estoy despidiendo / acabo de enterarme que quieren que vayas  
a Ciudad Capital

Homer: ¿YO / EN LA LIGA NACIONAL? §

Anthony: § Exacto

Homer: Un momento / Ciudad Capital ya tiene su mascota // El mejor mascota que  
existe / Pel Mazote.

Anthony: Empiezan a notársele los años / necesita que empiecen a sustituirle un par de  
tiempos por partido // Podría ser tu oportunidad (1s↓)

Homer: Ya lo creo ↑

Anthony: ¿Por qué no lo consultas con tu familia?

Homer: Porque a lo mejor me dicen que no - Era la decisión más importante de nuestra  
vida / debí haber hecho caso a los niños en vez de a la tonta de mi mujer // ¿Por qué  
volví a insultarla? E muerdo la lengua / ¡ayy! -

[T2C5-3]

Ned Flanders: Vaya Simpson / realmente os mudáis a Ciudad Capital

Homer: Así es Ned ↑

Ned Flanders: ¿Y vendes todo esto? Sabes / no / no sé cómo decirlo pero ↓ / en fin  
(1s↓)

Homer: Oh / no lloriquees Flanders / yo también a ti tampoco te echaré de menos //  
Venga ↑

[T2C5-4]

Ned Flanders: Oiga / verá Simpson / tengo unas pastillas que acabarían con las malas hierbas de su jardín en menos de uuuuun periquete

Homer: Malas hierbas / ¿dónde hay malas hierbas aquí? ↑ // A ver (1s↓)

Ned Flanders: Ahí / ahí y / y mire / mire ese corrillo de ahí

Homer: Las malas hierbas no son malas / lo que pasa es que les pierde su nombre // A todos nos encantarían si se llamaran / e / e hierbas / simpáticas

[T2C6-1]

Ned Flanders: Ya que somos amigos otra vez / podríamos jugar los cuatro

Homer: [Sería estupendo (1s↓)]

Bart: [Sería estupendo (1s↓)]

Ned Flanders: Nos vamos a divertir // Ya he visto que le cuesta meter esa pelota

Homer: Es un tiro imposible / ni Jack Nicholson podría conseguirlo

[T2C6-2]

Todd Flanders: Eh / mirad // ¡Corchos! Cincuenta dólares el primer premio

Bart: ¡Jope / y globos para todos los que participan!

Ned Flanders: ¿Qué Bartito / estás animado a participar?

Homer: Sí / y no solo eso // Está preparado para ganar ↑ ¿Verdad hijo?

Bart: No sé (1s↓).

Ned Flanders: Me gusta su seguridad pero espero que no esté presionando demasiado al chico // Todd es francamente bueno

Homer: ¿Ah sí? // Creo que el fruto de mi sangre puede ganar a su churumbel cualquier

día de la semana y con la gorra // ¡VAMOS!

[T2C6-3]

Homer: ¿Qué es lo que has hecho? ↑ // Este palo debe ser para ti lo que un bate para un jugador de béisbol / lo que un violín para un (2s↓) para un (2s↓) ¡PARA UNO QUE TOQUE EL VIOLÍN! Así que venga / ya le estás poniendo un nombre

[T2C6-4]

Marge: Toma Bart / un desayuno de leñador para un pequeño golfista

Lisa: ¡Mamá! Bart tiene que seguir un régimen estricto de compuestos hidrocarbonados / un filete le embrutecería ↑

Marge: ¿Qué el espíritu le alisaría?

Lisa: La avena §

Homer: § ¿Avena?

Lisa: Harina de avena es lo que un campeón pura sangre come antes de ganar el derby de Kentucky

Homer: ¡Últimas noticias Lisa! Bart no es un caballo // ¡Cómete el filete!

[T2C6-5]

Homer: ¡Eh Flanders! / De nada sirve rezar // Yo mismo acabo de hacerlo y los dos no vamos a ganar

Ned Flanders: Nosotros estamos rezando para que nadie sufra ningún daño

Homer: Pe / pe / pe / ¡Llámelo jota! / Mañana a esta hora llevará puesto unos zapatos de tacón

Ned Flanders: ¡No / usted! §

Homer: § ¡Usted! §

Ned Flanders: § ¡Usted! §

Homer: § ¡Usted! §

Homer: § Infinitas veces §

Ned Flanders: § Infinitas  
veces más una

Homer: Uppp ↑

[T2C6-6]

Homer: ¡Bart / deja de pelear con tu hermana!

Bart: ¡Que me dé mi pegamento! §

Lisa: § No es tuyo Bart / este es el pegamento familiar

Homer: Bueno / ¡se acabó! Hoy es el día de acción de gracias / si no dejáis de pegaros  
os quitaré el pegamento y se acabó el pegar

[T2C7-1]

Marge: Homer (1s↓) ¿no deberías ir a recoger al abuelo?

Homer: En el descanso Marge / ¡déjame en paz!

Patty y Selma: Ding Dong / llega la caballería

Homer: ¡Uuuppp!

Marge: Homer / prometiste ser amable con mis hermanas



Homer: Lo sé y así será

Marge: (Marge mira las ollas que traen en la mano sus hermanas) ¿No será un guiso?

Patty: No / son dos // Albóndigas suecas

Selma: Y truchas con almendras

Marge: Pero sabíais que yo estaba preparando un pavooooo (1s↓)

Patty: Cosa que está muy bien §

Selma: § Dice mucho a tu favor §

Patty: § Lo que ocurre es que hay gente que encuentra tu pavo un poco seco

Patty: Así habiendo otra cosa se podrá elegir

Homer: Hola Patty (la besa) / Hola Selma (la besa). Me alegro de veros / eeee // Bueno / voy a recoger a mi viejo // Adiós

[T2C7-2]

Marge: Bueno Lisa / estamos impacientes por ver tu centro (baja Lisa de su habitación con el centro en las manos) // Ooooooh / Lisa ¡santo cielo / es impresionante!

Homer: ¡Madre mía es el más grande /// cosa de estas que he visto! (fingiendo asombro e interés)

[T2C7-3]

Homer: (rezando) (1s↓) y te estamos especialmente agradecidos por la energía nuclear / la fuente más limpia y segura después de la solar / pero es aún castillos en el aire - En fin (2s↓) y gracias también por los momentos ocasionales de paz y amor que vive nuestra familia / ¡menos hoy / que ya has visto lo que ha pasado! Ohhh señor ↑ /

seamos sinceros / ¿somos la familia más patética del universo o qué?

[T2C7-4]

Selma: ¿Cuándo va a pedir disculpas ese niño?

Patty: ¡Eso! / es un cabezota

Abraham J. Simpson: Al contrario que su padre / siempre se dejaba conducir por cualquiera // ¡Siempre! Era como si careciera de voluntad // ¿Verdad Homer?

Homer: Sí papá

[T2C7-5]

Homer: (Homer llama la atención golpeando un vaso con la cuchara). ¡Tengo algo que comunicaros! / Para fomentar la armónica familiar / Bart y yo hemos decidido ir el sábado a ver el rally de los camiones monstruos

Lisa: ¿No olvidas algo / papá? ↓

Homer: Mmmm / armónica familiar / camiones monstruos // ee / ee / ee / creo que no

Marge: El sábado por la noche es el concierto de Lisa ↑

Lisa: Es la primera vez que interpreto un solo / como no vayáis el sábado os aconsejo que el domingo empecéis a buscar un psicólogo infantil §

Bart: § ¡PERO EL  
CAMIONOSAURIO ES SOLO UNA NOCHE!

Homer: ¡Oh / destino cruel! ¿Por qué te burlas de mí? (lloran al unísono Bart y Homer)

[T2C8-1]

Homer: Bueno / aquí está esa cosa de tal Miguel Angel // Da vi cid

Marge: ¡El David!

Homer: ¿Qué te ocurre Marge?

Marge: Ooooh Homey / los niños tenían la oportunidad de ver una gran obra de arte y en lugar de eso están viendo un gato y un ratón destrozarse mutuamente

Homer: Oh / no te apures Maaarge (1s↓) pronto todos los niños y niñas de la escuela de Springfield estarán aquí viéndole la cosita al Davicín

[T2C9-1]

Homer: Oh / la de estudios que debe tener usted Sr. Hutz

Lionel Hutz: Sí / Harvard / Jeill / Oxford / La Sorbona / El Louvre (1s↓) – Oh / en fiiiin. // Sr. Simpson / el colegio de abogados me prohíbe prometerle una gran suma de dinero como indemnización / pero °(aquí entre nosotros)° le prometo a usted una gran suma de dinero // Mis honorarios son el cincuenta §

Homer: § ¿El cincuenta por ciento?

Lionel Hutz: A cambio de eso recibirá algo más que un abogado Sr. Simpson / un magnífico collar de perlas falsas cultivadas valorado en noventa y nueve dólares. Tenga / esto ya es suyo ↑

Homer: Bueno / no sé / no sé / es posible que usted y yo tengamos un concepto diferente respecto a lo que es una gran suma de dinero (1s↓)

Lionel Hutz: ¿Un millón de dólares?

Homer: ¡Mosquis! Retiro lo dicho // UN MILLONCEJO ESTÁ REQUETEBIÉN

[T2C10-1]

Lionel Hutz: Ahora escucharemos la opinión de un verdadero médico

Dr. Nick Riviera: (el médico habla con un acento mejicano muy marcado) Pues esto es mu mala coooosa (1s↓)

Homer: ¿Qué?

Dr. Nick Riviera: Su chamaco está muy grave señooooora. Miren su radiografíiii. ¿Ven esa mancha oscura de ahí? Es un latigaaazo §

Homer: § Un latigazo (1s↓) ¡oh no!

Dr. Nick Riviera: Y piensa que la mancha que hay ahí es la huella de mi dedo // pues no (1s↓) es una traumauuuuura

Bart: ¿Me voy a morir? ↓

Homer: ¡Sí hijo / sí hijo! (Homer se echa sobre las piernas de Bart que está en el carro de ruedas sentado como si fuera a morirse / cuando no tiene más que un chichón en la cabeza y un dedo del pie roto)

[T2C10-2]

Homer: Tiene que haber algo que no haya probado // A ver (1s↓) ¿qué es esto (1s↓) Fugu?

Camarero: Fugu es / fugu es (1s↓) - pero señor debo advertirle (1s↓)

Homer: ¡Vamos amigo! / ¡Fugúmeme!

[T2C11-1]

Camarero: Señor / no coma ni un bocado más

Homer: Uh no / ya no podría (1s↓)

Camarero: Señor Simpson San / iré al grano de arroz // Tenemos razones para creer que

ha comido usted / veneno

Homer: ¡VENENO! / ¿Qué debo hacer? / ¿qué debo hacer? /// ¡Dense prinsa!

Camarero: No asustarse / detrás de carta / plano de camino al hospital

[T2C11-2]

Dr. Hibbert: Mmmm / su mujer me ha dicho que se lo diga yo

Homer: No hace falta / la cara de Marge es como un libro abierto // (se ve la cara de Marge de preocupación y temor) ¡Uhhhh / buenas noticias!

Dr. Hibbert: No señor Simpson / si en realidad ha consumido el veneno del Fugu y por lo que me ha dicho el cocinero es algo más que bastante probable / le quedan veinticuatro horas de vida

Homer: ¿VEINTICUATRO HORAS DE VIDA?

Dr. Hibbert: No / veintidós / lamento haberle hecho esperar tanto

Homer: ¡OHHH / MARGE! ¡VOY A MORIR! ¡VOY A MORIR!

[T2C11-3]

Dr. Hibbert: Pero si le sirve de consuelo le diré que no sentirá ningún dolor en absoluto hasta que mañana por la tarde de repente explote su corazón // Quizá pase alguna angustia ante la muerte // Pasará por cinco fases diferentes: la primera es rechazo

Homer: ¡Yo qué voy a morir! - ¡yo qué voy a morir!

Dr. Hibbert: La segunda es rabia §

Homer: § ¡Maldito matasanos / le voy a (1s↓)!

Dr. Hibbert: La tercera es de miedo §

Homer: § ¿Y después? / ¿Qué viene después?

Dr. Hibbert: Negociación §

Homer: § Doctor / si me salva le pondré un chalé en la sierra

Dr. Hibbert: Y la quinta / aceptación §

Homer: § Todos hemos de morir algún día ↓

Dr. Hibbert: Señor Simpson / su progreso me asombra / debo dejarles solos / tal vez este panfleto le sirva de ayuda

[T2C11-4]

Homer: No hay tiempo para eso / tengo mil cosas importantes que hacer (coge su lista y lee: tener charla de hombre a hombre con Bart) // ¡Ven aquí!

Bart: ¡Ay qué corchos! (Bart se pone encima de las piernas de Homer con las nalgas al aire creyendo que le iba a pegar)

Homer: ¡No! / Solo quiero hablar de corazón a corazón // ¿Sabes Bart? Después de mí eres el único hombre de este hogar y eso significa (1s↓)

Bart: ¡Venga! - ¡que yo hago un montón de cosas! ¡Lisa es la que no levanta ni chapa / grítale a ella!

Homer: ¡CÁLLATE! BART! / si te va a gustar ↓ / quiero compartir algo contigo // Las tres frases cortas que sacarán tu vida adelante // La primera: “no digas que he sido yo” // la segunda / “uh / ¡buena idea jefe!” y la tercera / “estaba así cuando llegué”

[T2C11-5]

(Homer instala la cámara en el salón y se dispone a grabar el video)

Homer: Esto ya está / a ver si lo consigo // Esta es una cinta de video para mi hija

Maggie // ¡Hola Maggie! / Hija mía / te hablo desde el más allá // Uhuhuhu ↑ / (ríe) /  
¿no te habrás asustado? // Bueno / Maggie // Como ya eres mayor / salvo que hayáis  
grabado algo encima de esta cinta / te estarás preguntando // ¿cómo era mi padre? /  
Pues era un hombre sencillo / un hombre bueno / generoso / que quería a sus hijos por  
encima de (suena el teléfono) ¡Upp! ¿Diga? ¿Quién eres? ¿Milhouse el amigo de Bart?  
(se arrasca repetidas veces el trasero) ¡Bart / desliza el culo hasta aquí!

[T2C11-6]

Abraham J. Simpson: No has probado bocado / cuando lo normal es que tenga que  
apartar tus grasientas manos del cubo

Homer: Papá / estoy enamorado

Abraham J. Simpson: Oh / oh / ¿Por qué no trincas una cerveza chico?

Homer: Papá / yo no bebo (1s↓)

Abraham J. Simpson: A otro con esas (2s↓) No papi / esto es solo porque hago  
colección de latas // ¡Anda ve a por una lata y trae otra para mí! Y dime / ¿esa chica  
tuya está muy buena?

Homer: Oh / oh (1s↓)

Abraham J. Simpson: ¿Tiene algo en la cabeza?

Homer: Nooo (1s↓)

Abraham J. Simpson: Hijo / no aspire a tanto // Confórmate con un coche abollado /  
un trabajo sin futuro y la chica menos atractiva // Ya sé - ya sé que es culpa mía / debía  
haberte dado esta charla hace tiempo

Homer: Gracias papá ↑

[T2C12-1]

Homer: Me llamo Homer Simpson y quiero apuntarme a algo

Moderadora: Puedo hacerte un hueco en el foro de debate

Homer: Eeee / o / o sea / ¿discutir? /// ¡eso es mentira so marrana! // Pequeño ensayo señora ↓

[T2C12-2]

Homer: Dice que no pasa nada / no // que todo el mundo lo hace / ¿no?

Instalador pirata: Eh (1s↓) oiga / si está empezando a dudar lea este panfleto

Homer: (leyendo) “Ahora que ha decidido piratear televisión por cable” §

Instalador pirata: § Ajá

Homer: (leyendo) Falso / piratear televisión está mal // Realidad / la compañías de televisión por cable son sociedades anónimas / lo cual hace que no pase nada” (risa)

[T2C13-1]

Lisa: Papá / ¿por qué el mundo es un pozo negro de corrupción?

Homer: Estupendo ↓ // Lisa / ¿por qué dices eso?

Lisa: En la escuela parroquial aprendimos que robar es pecado

Homer: Ya ves tú (1s↓)

Lisa: Todo el mundo roba / tú mismo estás robando ahora televisión

Homer: Ammm / miiiiralo de este modo: cuando desayunaste esta mañana ¿pagaste algo por el desayuno? §

Lisa: § No §

Homer: § ¿Y has pagado algo por las ropas que llevas? §



Lisa: § Mmmm /  
no / no §

Homer: PUES PUEDES EMPEZAR A CORRER NENA / VOY A LLAMAR AL FBI

Lisa: Papá / ese argumento es pueril

Homer: Hombre / gracias ↑

[T2C13-2]

Agente Lou: ¿Señor Homer Simpson?

Homer: Sip

Agente Eddie: Se ha corrido la voz de que tiene una televisión ilegal por cable

Homer: Oh / no / no he sido yo // Fue mi mujer - la idea fue de ella - yo no he sido - fue mi mujer (se arrodilla implorando clemencia a los agentes) - la idea fue de ella se lo aseguro (1s↓)

Agente Lou: Eh / tranquilo amigo

Agente Eddie: Solo queríamos preguntarle si nos deja ver el combate §

Homer: § Oh / están en su casa

[T2C13-3]

Marge: ¿A cuánta gente has invitado / Homer?

Homer: Solo a un circulito selecto de amigos

Apu: ¿Cómo está / señora Homer? He traído un surtido de chucherías

Homer: Uhhhh / ¿mangadas del badulaque?

Apu: ¡Por supuesto que no! / ¿QUÉ ESTÁ INSINUANDO?

[T2C13-4]

Marge: Es Patty la que escogió la vida de celibato / a Selma el celibato es algo que le fue impuesto §

Homer: § ¡Pero Marge! §

Marge: § Homer ↑ / ¡quiero que a Selma le encuentres un / hombre!

Homer: Está bien (1s↓) §

Marge: § Y no cualquier hombre §

Homer: § De acuerdo (enfadado y resignado)

Marge: Debe ser honesto (2s↓) y y tierno

Homer: Sí

Marge: Bien situado // y guapo

Homer: Oye / ¿por qué iba a tener ella un marido mejor que tú? ↑

[T2C14-1]

Moe: Anímate Homer / estás haciendo que la hora feliz resulte paradójica (se ve escrito en un cartel de la taberna “Hora feliz de 5.00 a 5.30”)

Homer: Oh Moe / tengo que buscar un pretendiente a mi enorme / gorda y presumida cuñada Selma ↓

Barney: Ey / me has intrigado / ¿Cómo es esa tal Selma?

Homer: Fea como la hermana fea de mi mujer

Barney: Pásamela Homer / yo soy un hombre / (eructa) / sin escrúpulos ↑

[T2C14-2]

Homer: (bendiciendo la mesa) y sobre todo gracias por la energía nuclear señor / que todavía no ha causado ni una desgracia comprobada // al menos en este país / amén

Marge: ¡Qué palabras más bonitas Homer!

Lisa: Papá / Bart se ha comido una judía verde mientras bendecías

Bart: Si tú lo has visto es porque tenías los ojos abiertos

Lisa: Comer es peor que abrir los ojos

Bart: ¡Mentira! §

Lisa: § ¡Verdad! §

Bart: § ¡Mentira! §

Lisa: § ¡Verdad!

Homer: ¡¿Os queréis callar?! ¡Ni una sola palabra más! // Bart no verá los dibujos animados y Lisa no irá a la Universidad

Bart: [¡Papá!]

Lisa: [¡Papá!]

[T2C15-1]

Homer: (leyendo) Mil ciento cuarenta y ocho – Oiga discúlpeme / ¿es aquí el orfanato?

Trabajador de gasolinera: (mientras repostaba un coche) Uuuhhh / llega tarde amigo / el orfanato lo demolieron hace treinta años

Homer: ¿Treinta? / Nunca lo encontraré / ESTOY CONDENADO A VIVIR SOLO EN

ESTA VIDA (llora desconsoladamente) // HERMANO ¿DO ESTÁS?

Trabajador de gasolinera: Tranquilícese / se cambiaron a la acera de en frente

Homer: (ríe) / perdone

[T2C15-2]

(Homer con las revistas que Lisa le había encargado en la mano ve en un escaparate las zapatillas “Asesinas”. Previamente se las había visto a Flanders. Tira las revistas al suelo y se agarra al escaparate a mirarlas).

Homer: ¡Oh / Asesinas! // (lee) Ciento veinticinco dólares

[Nube de pensamiento] Flanders: Tiene uno que concederse algún caprichillo / algún caprichillo / algún caprichillo (1s↓)

Homer: Pero no puedo gastar §

[Nube de pensamiento] Flanders: § Simpson / LE ORDENO QUE LAS COMPRE AHORA MISMO

Homer: Bueno / si es una orden (ríe)

[T2C16-1]

Marge: Homer / ¿no podemos poner el anuncio después de que el perro suspenda su examen?

Homer: No / tenemos que comprometernos // Escribe esto / “Regalamos a familia cariñosa el perro más brillante del mundo / dice te quiero cuando se le pide”

Marge: Mmmmm ↓

[T2C16-2]

(Homer hablando por teléfono para regalar al perro)

Homer: Oh no / nunca nos desharíamos de él – es que nos vamos a un país donde no admiten perros // que quiere oír (1s↓) - pues claaaaro - ¡Anda / suéltale la pantorilla a ese atracador y ven aquí! – (Homer jadea al teléfono como si fuera el perro) – Muy bien / ahora dile te quiero a este señor – Te quieerrooooouuuu - ¡Muy bien! / ¡buen chico! - ¿No es increíble? Hasta pronto – (cuelga y grita de alegría)  
UUUUUHUUUUUU

[T2C16-3]

Homer: A ver / báscula / no te caigo bien y tú tampoco a mí pero esta vez me he portado así que (1s↓) TRÁTAME BIEN // (la báscula marca 239 libras, tres menos que la anterior vez que se pesó) // UUUUUUHHHH / HURRAAAA / HURRAAAA / ¿Marge? Peso doscientas treinta y nueve libras / mira / estoy usando los agujeros que traía el cinturón

[T2C18-1]

(Homer lee en el periódico de la escuela de Springfield “Bart a Martin: cómete mis pantalones. Simpson gana el debate”).

Homer: Mosquis / has salido en la primera página

Bart: Papá / solo es un concurso de popularidad

Homer: Solo es un concurso de popularidad // perdóname / ¿qué es más importante que la popularidad? Bart / ¿de verdad crees que puedes ganar?

Bart: Claro / ¿por qué no?

Homer: UUuuuuuuuuuu / ¡fantástico! Siempre dije que tenías personalidad / los médicos decían que era hiperactividad pero yo sa – Oppps / Presidente (imaginándose con los brazos abiertos) Simpson ↑ / ¡Qué bien suena eso muchacho!

Bart: Am / siií

Homer: ¡TIENES QUE COMÉRTELO!

[T2C19-1]

Marge: Lisa necesita ir al museo de historia natural mañana y deberías tú llevarla

Homer: ¿Al museo? §

Marge: § Mmm / sí §

Homer: § ¿Mañana? // Eeee / ohh Marge me encantaría llevarla pero es que mañana tengo que (1s↓) §

Pensamiento de Homer: § ¿Dormir? / ¿Comerme un bocata gigante? / ¿Ver la tele? / ¿Dedicarle tiempo al chico?

Homer: Dedicarle tiempo al chico / necesita atención ↑

Marge: Homer / he estado hablando con Lisa y me preocupa mucho tu relación con ella

Bart: A mí también / creo que se están distanciando

Homer: ¡Niño / tú calla!

Marge: Por favor

Homer: Marge / no comprendes que no puedo llevarla porque (1s↓) §

Pensamiento de Homer: § Ya estás atrapado / si fueras más listo puede que se te ocurriera algo pero como eres un (1s↓) §

Homer: § Está bien / está bien / la llevaré – Cerebro vacío

[T2C19-2]

Marge: ¿Os habéis divertido chicos?

Lisa: Sí mamá y fíjate / por un dólar me han vendido treinta y cinco Caspars y una docena de Luisa Lain

Homer: No sé que pudo ver Superman en esa moza / la que está imponente es Wonderwoman (Homer grazna) y su lazo dorado (1s↓) ¡cómo me dejaría atar por ella! / ¡Ñañañañam / uuuuuuuuu!

Marge: ¡Homer!

Homer: Nada mujer / era una broma

[T2C21-1]

Bart: Ya pueden multiplicarla por cero y partirla por la mitad

Homer: ¿Qué te ocurre chico?

Bart: Llevo arrastrando el culo toda la semana en la casa de ese vejstorio y / mira lo que me ha dado ↑ (le enseña cincuenta centavos de dólar)

Homer: Oooye / cuando yo tenía tu edad cincuenta centavos era mucho dinero

Bart: ¿En serio? ↓

Homer: No

[T2C21-2]

Sr. Smithers: (habla por megafonía) ¡Atención a todos los empleados! Nuestro jefe y líder / el señor Burns está a las puertas (aspira las lágrimas por la nariz mientras llora) // de la muerte ↓ // Si alguno de ustedes tiene el grupo sanguíneo cero negativo / acudan a la furgoneta de donantes estacionada fuera // Eso es todo

Carl: Yo le daría mi sangre si no fuera por una cosa §

Lenny: § ¿Qué cosa? §

Carl: § ¡Que no me da la gana! (carcajadas al unísono)

Homer: No puedo creer esto de vosotros // un ser humano agoniza / está forrado de millones y ¿no pensáis sacarle provecho? ↑ // Me explico ahora por qué sois perdedores atrapados en un trabajo sin futuro

Carl: Homer / te recuerdo que soy tu superior

Homer: Perdón señor

[T2C22-1]

Homer: Bart / tampoco te estoy pidiendo que dones tu sangre gratis / pues eso sería estúpido // Eres muy niño para comprenderlo pero cuando donas tu sangre a un hombre rico // ¡te cubre de riquezas! ¿No conoces la historia de Hércules y el león?

Bart: ¿Es una historia bíblica?

Homer: Puede ser // Érase una vez un león grande y cruel que tenía una espina clavada en la zarpa / y aquella espina de la zarpa todo el pueblo quiso sacársela pero ninguno tenía fuerza suficiente así que llamaron a Hércules y Hércules empleó toda su hercúlea fuerza ↑ y ¡premio! Sucedió entonces que el león lleno de felicidad le regaló a Hércules un cacharro lleno de riquezas

Bart: ¿Y cómo era rico un león?

Homer: Eso ocurrió en la antigüedad

Bart: Ammm

[T2C22-2]

Sr. Burns: ¿Puedo ayudarle? (aparece entre sombras con un estilete abrecartas alzado)



// Oohhh / no tenga miedo de esto / es solo un abrecartas // ¡Quién es usted!

Pensamiento de Homer: No se lo digas / dale un nombre falso

Homer: Homer Simpson

Pensamiento de Homer: Oops ↑

[T2C22-3]

Personal del psiquiátrico: ¡Metedlo con el grandullón blanco que se cree que es el negro flacucho ese!

Homer: ¿Quién eres tú?

Paciente: Soy Michael Jackson / de los Jacksons (le alarga la mano para saludarle)

Homer: Soy Homer Simpson / de los Simpsons

Paciente: No puedo creer que no hayas oído hablar de mí / yo soy un artista muy famoso

Homer: Pues claro que he oído hablar de ti ↑ / tendría que vivir bajo una piedra para no haber oído hablar de - ¿cómo dices que te llamas? ↓

Paciente: Michael Jackson

Homer. No me suena / no

Paciente: ¿Te suena la MTV? §

Homer: § No §

Paciente: § ¿Motown? §

Homer: § No §

Paciente: § ¿Bidet? §

Homer: § Dime otro §

Paciente: § Thriller

Homer: A ver repite ese

Paciente: Thriller §

Homer: § No

Paciente: A ver mira esto // (baila cantando) Billie Jean is not my lover / she's just a girl who claims that i am the one but the kid is not my son.

Homer: Aaaaala ↑ / ¿cómo haces eso con los pies?

Paciente: ¿El moonwalk?

Homer: No / eso que haces con los pies

[T3C1-1]

Terapeuta del psiquiátrico: Por favor / no tengáis miedo a expresaros / es necesario que estéis relajados (abre la cámara y se ven los doctores monitorizando a los pacientes detrás de un falso espejo) / desinhibidos (1s↓)

Paciente: Yo trabajaba en una compañía de seguros / ¿no? Era el mejor vendedor de la firma / el trabajo era mi vida // Pero un lunes por la mañana (tose) me levanté / y no pude salir de la casa // No pude

Homer: ¿La puerta estaba atrancada?

Paciente: No / no / me sentía incapaz de enfrentarme al exterior §

Homer: § ¿Estaba lloviendo?

Doctora: No Homer / Dave padece agorafobia / temor a los espacios abiertos y a la multitud // Dave / continúa

Paciente: Gracias. // Supe que no podría conducir el largo trecho que me separaba de la oficina

Homer: ¿No tenías gasolina?

Doctora: (lo mira mal en silencio)

Homer: Ohh / ahh

[T3C1-2]

Homer: (escena familiar tras el fallido intento de canjear un talón publicitario) Ya me parecía que era demasiado bueno para ser verdad / cada vez que recibes un millón de dólares siempre acaba algo fastidiándolo

Lisa: No creo que en los cheques de verdad se pongan signos de exclamación

Marge: Por lo menos nos han regalado un ejemplar del Rider Digestivo

Homer: Marge / no he leído una revista en mi vida y no voy a empezar ahora // (la mira y la coge) ¿Eh? ↑ Si trae chascarrillos // (lee en la revista) “Bueno querida / siempre quisiste un coche compacto” (ríe) / ¡Qué gran verdad!

Marge: No señor / no es así Homer // Está demostrado que las mujeres tenemos menos accidentes que los hombres

Homer: Marge / no les busques tres gatos al pie / son estúpidos dibujos para pasar el rato

[T3C2-1]

Homer: ¡Qué villorio! ¿Cómo viviría la princesa Gracia en un sitio así?

Lisa: Esto es Marruecos / no Mónaco

Homer: Upsss ↑

[T3C7-1]

(Homer va a una tienda de instrumentos musicales a comprar una lengüeta para el saxofón de Lisa y llega cinco minutos antes de que cierren)

Homer: Uhhh / por los pelos ↑ (mira el reloj y a continuación hacia la puerta de la taberna de Moe) // Mmmmmm / ¡cerveza! (se saborea) // (ya dentro del bar) ¡Vamos Moe / solo tengo cinco minutos antes de que cierren la tienda!

Moe: Bueno y ¿por qué no vas ahí antes?

Homer: Ey / ¿te digo yo cómo tienes que despachar?

Moe: Perdona / Homer

Homer: Moe / si inclinas la jarra te saldrá menos espuma

Moe: Perdona / Homer

[T3C8-1]

Bart: ¡Eh! ¿Cómo es que Lisa tiene un poni?

Homer: Porque había dejado de quererme

Bart: Yo tampoco te quiero / regálame una moto

Homer: Yo sé que tú sí me quieres / así que de regalos nada (risas)

[T3C8-2]

Marge: Homer // ya me dirás tú dónde piensas guardar ese caballo ↑

Homer: Lo tengo todo pensado // De día libremente pastará por el barrio y de noche podrá acurrucarse entre los dos coches en el garaje

Lisa: Papá / noooo ↑

Marge: ¡Es ilegal! §

Homer: § Eso que lo decida el juez ↑ /// Marge / ella me quiere

[T3C8-3]

Marge: Creo que tenemos serios problemas aquí // Debemos renunciar a cualquier clase de lujo

Homer: Por ejemplo / nos pasamos la vida vacunando a Maggie contra cosas que ni siquiera tiene

Marge: Yo estaba pensando que podríamos ahorrar en cerveza

Homer: (mientras bebe cerveza) Eso no va a ninguna parte

[T3C8-4]

Homer: Déjame ayudarte hijo

Bart: Sería ridículo

Homer: Esto no marcha / es terco // Espera un segundo (leyendo) Primera ley Cosby de perversidad intergeneracional / no importa lo que usted le pida a su hijo / él hará siempre lo contrario

Pensamiento de Homer: ¿No lo entiendes? Tienes que utilizar psicología inversa

Homer: Eso suena muy complicado

Pensamiento de Homer: Vale / no la utilizaré

Homer: Vale / de acuerdo / sí // Hijo no debes permitir que te ayude yo

Bart: ¡Qué pesado! Si de verdad quieres ayudarme / lava esos pinceles

[T3C9-1]

Homer: Estúpido Moe / cabezón siniestro / ladrón de recetas / caraculo

Marge: Bueno Homer / tal vez te consuele el hecho de saber que algo creado por ti está haciendo feliz a tanta gente §

Homer: § ¡Upppp! // ¡Mírame! Estoy haciendo feliz a la gente // ¡Qué bien / soy un hombre mágico! / Del país feliz / de la casa de la gominola de la calle de la piruletaaaaaaa!

[T3C10-1]

Homer: ¡Ohhh! Estoy perdido ↓

Marge: Homer / ¿por qué no te acuestas?

Homer: Me van a despedir / lo presiento ↓

Marge: No te apuures / pase lo que pase pagaremos las facturas / como sea

Homer: Marge / no es por el dinero // Mi trabajo es mi identidad / si no soy un como se llame de seguridad no soy nada

Marge: Bueno / si no puedes dormir / ¿por qué no haces algo que nos divierta?

[T3C11-1]

Jefe alemán de la central: Ha sido inspector de seguridad estos dos últimos años / ¿qué iniciativas ha encabezado durante este periodo?

Homer: Mmmmm / ¿todas?

Jefe alemán de la central: /// Entiendo // Entonces también tendrá buenas ideas para el futuro / ¿verdad?

Homer: Desde lueeeego (1s↓).

Jefe alemán de la central 2: (6s) ¿por / ejemplo?

Homer: Bueno / la máquina de las chocolatinas no debería ser tan quisquillosa con los billetes gastados / porque / hay empleados que / son muy golosos

Jefe alemán de la central: Le comprendemos Homer / nosotros venimos del país de la chocolata.

[T3C11-2]

Marge: (leyendo) Test de embarazo de Bill el Percebe // Homer / ¿no deberíamos probar con una marca más conocida?

Homer: Pero Marge / con esta venía una pipa de maíz de regalo

[T3C12-1]

Marge: Homey / he pensado que si el bebé es niño podemos llamarle John

Homer: ¡Marge! ¿Te has vuelto loca? Para que los niños le digan ¡John-Mamón!

Marge: Bueno / pues / Pancraccio §

Homer: § Y le dirán / ¡Tócame el topacio!

Marge: ¿Andy? §

Homer: § ¡Dandy! §

Marge: § ¿Charles? §

Homer: § ¡Animal! §

Marge: § ¿Ledo? §

Homer: § ¡Pedo!

Marge: Bueno / pues / Bart

Homer: A ver / (cuenta con los dedos) (( )) No / no rima con nada

[T3C12-2]

Homer: ¿Sabes Marge? A Bart le va a encantar el regalo de cumple de este año / No es como las hormas para zapatos del año pasado / ni el papel para estanterías de estas navidades / no / con este regalo compraré su amor

[T3C13-1]

Lisa: ¡Verás mamá que contenta con los cincuenta dólares!

Homer: Sí / así debería ser / Pero / verás Lisa / tu madre tiene la absurda idea de que apostar está mal / todo lo contrario de lo que dice la Biblia

Lisa: ¿De veras? ¿Dónde?

Homer: Emmm // ya casi al final / Bueno / lo importante es que nos lo hemos pasado en grande

[T3C14-1]

Homer: (cantando la nana) Duérmete / duérmete / mi pedaaazo de cieeeelooo / duérmete / duérmete // y feliz navidaaad ↑

[T3C14-2]

Homer: (suena el teléfono mientras llora por haber perdido a Maggie) ¿Dígame?

Marge: Hola Homey / me siento muchísimo mejor



Homer: Eeeescucha Marge / ee // ¿qué dirías si dijera que el perro se ha escapado?

Marge: Hoomer / sería horrible ↓

Homer: Opp / pues ya puedes irte alegrando porque el perro no se ha escapado

Marge: Gracias a Dios / vuelvo a casa / puedes ir a recogerme a la estación dentro de una hora // Y trae a los niños / adiós

[T3C15-1]

Marge: Deberíamos dejar entrar al perro

Homer: Marge / a los perros les encanta el aire libre (se ve al perro tiritando y encogido lamiendo el recipiente de la comida al que se le queda pegada la lengua)

[T3C16-1]

Homer: Marge / puede que diga algún taco que otro pero así es como Dios me hizo y ya soy viejo para que haya un cambio

Marge: Eso no es cierto // Cuando mi padre dejó la marina decía palabrotas como un descosido / estuvo a punto de perder su empleo de fotógrafo de niños // Entonces / mi madre puso una hucha en la cocina y cada vez que él decía una palabrota tenía que poner veinticinco centavos // ¿Qué te parece?§

Homer: § Bueno Marge / ya sabes que mi pasión siempre ha sido el superarme / ¡Pon la hucha en la cocina! (4s) ¿También si me ataco con el martillo en un dedo? §

Marge: § Sí Homer. §

Homer: § ¿Y si salgo ardiendo?

Marge: No Homer

Homer: ¿Y si veo una cosa extraña en el cielo? §

Marge: § Sí Homer §

Homer: § ¿Y cuando nos  
achuchamos?

Marge: Mmmm // entonces no importa

[T3C16-2]

Homer: Auupp ↓ / para una cosa que se me da bien me quitan del equipo

Marge: Hoomie / hay otras cosas que se te dan bien

Homer: ¿Por ejemplo?

Marge: A-chu-char-me.

Homer: Sí / pero mis amigos no pueden verme

[T3C17-1]

Homer: ¿Y tú qué vas a ser / chaval?

Bart: Policía

Homer: (se atraganta mientras ríe)

Marge: Eso me gusta Bart // Tu padre quiso ser policía en una ocasión pero le dijeron  
que estaba demasiado gordo

Homer: Noooo / en el ejército me dijeron que estaba gordo / la policía me dijo que era  
tonto

[T3C18-1]

Marge: Bart ha mejorado mucho este trimestre // pero Lisa ha sacado peores notas

Homer: Ohh / siempre tenemos un hijo bueno y otro que es un desastre // ¿Por qué no podemos tener los dos buenos?

Marge: Tenemos tres hijos Homer

Homer: Maaarge / el perro no cuenta como hijo

Marge: Noooo ↑ / Maggie

Homer: Ops / sí

[T3C18-2]

Kent: Sí / sí he vuelto / Kent Brockman no es el tipo de hombres que renuncia a un empleo de quinientos mil dólares anuales tan solo por haber ganado la lotería // eeee / yo soy un profesional

Homer: Bueno / tendrá todo el dinero del mundo pero hay algo que nunca podrá comprar Marge

Marge: ¿El qué?

Homer: (3s) Un dinosaurio ↓

[T3C19-1]

Homer: ¡Déjame acariciarlo otra vez!

Lisa: Tú ya has estado por lo menos diez minutos

Homer: Pero si solo es un poquito más (1s↓)

Marge: Acaricia al gato

Homer: ¿El gato? ¿Qué es eso?

[T3C19-2]

Homer: Marge / ¿qué te parece?

Marge: Pueeeess / es bonita pero ¿quién es esa mujer?

Homer: De momento es solo una camarera de club en paro pero pronto se convertirá en una super estrella del rock // Como aquel gamberro del sombrero vaquero o aquella chica que se murió

Marge: ¡No me gusta que salgas con camareras de ningún club! §

Homer: § Marge ↑ / lo dices como si en eso hubiera malicia // Lo único que hice es pasar la tarde metido en su caravana mientras ella se probaba vestidos

[T3C20-1]

Homer: Jo / ¡qué sensual! No puede haber hombre en el mundo que no se excite con esta canción! – Bueno me voy

Lurlain: Homer esta canción tiene un mensaje que a lo mejor se te ha escapado / escucha esto / (cantando) amame esta nocheeee (1s↓)

Homer: Ajá

Lurlain: Hasme tuya yaaaaa

Homer: Ajá

Lurlain: Te lo rueegooo / amamé / amamé yaaaa

Homer: ¡Ahhhh! / ¡Lurlain! (Homer corre hacia el coche mientras habla) Bueno /  
tendré que pensarlo

[T3C20-2]

Marge: Homer / he estado pensando en lo que dijo Bart / si realmente le interesa la  
música quizás deberíamos comprarle una guitarra

Homer: Sería tirar el dinero / ya tenemos una guitarra (empuña una guitarra de juguete  
y se pone a tocarla)

Marge: Quiero decir una guitarra de verdad

Homer: Esta aguanta (se golpea varias veces la cabeza con ella)

Bart: (con la guitarra eléctrica en la mano) ¡Cuerdas!

Marge: Y viene con un manual de instrucciones gratis

(Compran una guitarra para Bart)

Homer: Nos hemos gastado una fortuna / más vale que empieces a tocar bien cuanto  
antes ↑ / si no quieres que (1s↓) §

Marge: § ¡Homer!

Homer: No le puede hacer daño una frase de ánimo

[T3C22-1]

Marge: No puedo entenderlo / ¿por qué no vives con tus padres?

Otto: El Almirante y yo no nos tragamos

Homer: ¿Qué dices? Ese cuento no le sirvió a mi padre así que a tí tampoco

Bart: Papá / Otto atraviesa un mal momento / ¿no puede quedarse una temporada?

Marge: No ha sido idea nuestra Homer y la Biblia dice que cualquier cosa que hagáis a mis hermanos / me lo estaréis haciendo a mí

Homer: Sí / pero también la Biblia dice eso otro de // “no acojas al gorrón en tu nido”

[T3C22-2]

(Otto y Bart tocando la guitarra eléctrica en el garaje de los Simpson)

Homer: ¡¿Queréis callaros?! Así no hay quien se oiga pensar

Pensamiento de Homer: Quiero cacahuetes

Homer: Sí / ya se oye

[T3C22-3]

Homer: Meeee loooo lleeeevoooo (vibrando al bajarse del sillón de masaje)

Marge: ¡Cuesta dos mil dólares! Podríamos comprar un cuarto de estar nuevo

Homer: Marge / siempre he tenido una sensación de vacío en mi interior / he intentado llenarlo con la familia / el trabajo / la comunidad / pero no había salida // Este sillón es la respuesta

[T3C24-1]

(Marge lee un folleto que Bart tiene en la mano)

Marge: Homer / supongo que recuerdas lo que les prometiste a los niños

Homer: Pues claro ↑ / en cuanto cumpláis los dieciocho os planto en la calle

Lisa: No papá / nos prometiste que si sacábamos “sufi” de media iríamos al campamento Krusty

[T4C1-1]

Marge: No actúo en una obra desde que iba al cole y esta es una buena oportunidad para relacionarme con gente de mi edad

Homer: (con la mirada fija en la tele) /// Suena interesante

Marge: Me paso todo el día en casa sola con Maggie // a veces tengo la sensación de que no existo §

Homer: § Suena interesante

[T4C2-1]

Homer: Oye / ¿a qué hora empieza eso de la obra?

Marge: ¿Por qué? ¿Es que vas a ir?

Homer: ((Hombre / tendré que ir / digo yo))

Marge: Estoy seguro de que no te gustará / no se habla de bolos en toda la obra – No espera / sí se habla

Homer: ((Pero no dirá gran cosa))

Marge: ¿Por qué no puedes apoyarme un poco siquiera?

Homer: Porque si me importa un bledo no puedo fingir que me interesa / aunque ya soy un experto en fingir interés por tus raritas aficiones

Marge: ¡¿De qué aficiones raritas hablas?!

Homer: Preparación al parto / clases de pintura / esas cosas (1s↓)

Marge: ¡¿Y por qué no lo dijiste en su momento?!

Homer: Tú sabes que no haría nada que hiriera tus sentimientos // Hasta mañana (y se duerme rápidamente)

[T4C2-2]

Lisa: Papá / ¿puedo hacerte una pregunta?

Homer: Claro cielo

Lisa: ¿Por qué has empezado a vivir en la blasfemia?

Homer: No te preocupes / si estoy en un error ya me arrepentiré en mi lecho de muerte

[T4C3-1]

Marge: Reverendo Loveyoid / le tengo que confesar que le he invitado a cenar con una segunda intención

Reverendo: ¡¿Qué?!

Marge: No / nada pecaminoso // Es que estoy preocupada porque mi marido / no acude a la iglesia últimamente

Homer: Bueno / en principio no estaba seguro de si hacía mal pero Dios mismo en persona me dijo que siguiera mi propio camino

Reverendo: ¿De veras?

Homer: Sí // Se me apareció en sueños y supe que era algo especial porque yo solo sueño con las domingas de /// de Marge ↓

Bart: Eh / Homer. ¿De verdad viste al pez gordo? ¿Qué pinta tenía?

Homer: Dentadura perfecta / olía bien / lo que se dice un tipo con clase



Marge: ¡Homer estás loco! Dígale que es una locura

Reverendo: Homer voy a recordarle una cita de San Mateo / la siete veintiséis / “El hombre insensato construyó su casa sobre arena”

Homer: Y yo voy a recordarle /// la de Mateo veintiuno diecisiete

Reverendo: ¿“Y dejándole salió de la ciudad se fue a Betania y allí pasó la noche”?

Homer: // Sí // ¡medite!

[T4C3-2]

Marge: Como es responsabilidad mía educar bien a mis hijos sino cambias de actitud tendré que decirles que su padre eeeeeees / malo

Homer: Hijos / dejad que os hable de otro tipo malo / entre comillas // Tenía el pelo largo / las ideas extrañas y no siempre hacía lo que los demás consideraban bueno // Ese hombre se llamaba (4s) no me acuerdo // Pero la cuestión es que /// tampoco me acuerdo // Marge / tú sabes a quien me refiero / ese que tenía un coche azul

[T4C3-3]

Homer: (leyendo) Nuestro diccionario sin inhibiciones nos define el DIU como el muelle interno del amor (ríe a carcajadas) // no lo cojo

[T4C3-4]

Homer: Apu / veo que no estás en la iglesia

Apu: Claro que sí / he instalado una capilla a Ganesha / la diosa de la sabiduría terrenal / en la sala de empleados.

Homer: Ahhh / Ganesha / ¿un cacahuete?

Apu: ¡NO LE OFREZCA CACAHUETES A MI DIOS!

Homer: No quiero ofender / Apu / pero cuando repartieron las religiones tú debías estar haciendo pis

Apu: Señor Simpson haga el favor de pagar / marcharse y // ¿puedo (( )) ?

[T4C3-5]

Homer: Si no fuera por mí ahora mismo seguirías siendo la reina / debes odiarme

Lisa: Papá / ¿tú recuerdas por qué me inscribiste en ese concurso?

Homer: No sé / estaba borracho

Lisa: Puede ser ↓ // Pero el caso es que tú querías que me sintiera más agusto conmigo misma y lo has logrado

Homer: ¿De veras?

Lisa: Ajá

Homer: ¿Lo tendrás en cuenta la próxima vez que arruine tu vida?

Lisa: Trato hecho

[T4C4-1]

Marge: Portaos bien con el abuelo mientras estamos en la reunión de padres / traeremos algo de cena

Lisa: ¿Qué vais a traer? ↑

Homer: Depende de lo que nos digan vuestros profesores // Si habéis sido buenos pizza / si habéis sido malo // eeee / veamos // veneno

Lisa: Pero ¿y si uno ha sido bueno y otro ha sido malo?

Bart: ¡Pizza envenenada!

Homer: ¡Ni hablar! No me voy a parar dos veces

[T4C6-1]

Marge: Quizás podría yo solicitar ese puesto

Homer: ¡Ni lo sueñes Marge! Ya vivimos juntos / no debemos trabajar juntos // Como dice la Biblia // “no te entrometerás en los chanchullos de tu marido”

Marge: ¿Pone chanchullos en la Biblia?

Homer: ¡Lo pone! Y no nos hace falta ese dinero

[T4C7-1]

Homer: Y Marge / no lo olvides / si algo te sale mal le echas la culpa a uno que no hable nuestro idioma (ríe a carcajadas) // Ittivorosky / ¡cuantísimas veces me ha salvado el pellejo!

[T4C7-2]

Marge: Homer / ¿qué te ocurre?

Homer: Ya estoy acostumbrado a que asciendan a mis amigos / a mis compañeros / a Ittivorosky pero / ¿también a mi propia esposa? ↓

Marge: Bueno / a ti también te ascenderían si trabajaras un poco más

Homer: ¡¿Pero qué dices?! Pero si yo trabajo como un castor japonés

Marge: ¡¿De veras?! Hoy he ido a verte tres veces / dos estabas roncando y la otra estabas dándole patadas a ese balón hecho con cinta aislante

Homer: ¿Ah sí? No dormiré en la misma cama que la mujer que me considera un vago

// Pienso bajar ahora mismo // extender el sofácama / y meterme en un saco /// (se acuesta rápidamente dándole la espalda a Marge) y buenas noches

[T4C7-3]

Vecina: Señor Simpson / mi marido y yo vamos a mudarnos

Homer: ¿A pasar sus últimos días en Florida / eh?

Vecina: Y usted / ¿podría hacer un par de cosas para ayudar a vender nuestra casa? Una / ¿podría ponerse pantalones cada vez que pase por delante de nuestra ventana?

Homer: Mmmm /// Nop

Vecina: Dos: ¿querría hacer el favor de retirar de la entrada esas viejas calabazas de halloween? (se ven 4 calabazas, cada una de un año anterior cada vez más podridas)

Homer: Mmmm /// Nop

Vecina: ¡Y tape el cubo de la basura / está atrayendo a los animales salvajes!

Homer: Eh / ¡alce! ¡fuera! / Sí / sí / te digo a ti / ¡largo de mi casa! ¡AAAHHHH!  
(cierra la puerta corriendo y el alce la embiste)

[T4C8-1]

Homer: ¡Se van a enterar de quién soy yo!

Marge: No / por favor Homer / hazlo por mí

Homer: Lo siento Marge / es mi deber / yo soy / soy como ese mmmm / ese tipo español / ese de los molinos de viento

Marge: ¿Don Quijote?

Homer: No / no / ese que era de la Mancha

Marge: Don Quijote

Homer: ¡No!

Marge: ¡Estoy segura de que se llamaba así Don Quijote!

Homer: Está bien / voy a consultarlo (coge un libro)

Marge: ¡¿Cómo se llamaba?!

Homer: No viene ↓

[T4C8-2]

Homer: (ríe) No / no puedo permitírmelo

Vendedor de quitanieves: Amigo / esta mole no vale dinero / da dinero. La podrá pagar despejando las aceras en sus ratos libres

Homer: No sé / quizás antes tenga que discutirlo con mi mujer

Vendedor de quitanieves: ¿Su mujer? ¡SSSSssssspiuggg!

Homer: ¿Cree que solo por hacer ese ruido voy a comprarme un quitanieves de veinte mil dólares?

Vendedor de quitanieves: ¡SSSSssssspiuggg! ¡SSSSssssspiuggg!

Homer: Ayyyy ↑ / ¡me lo llevo!

[T4C9-1]

Marge: Maggie / ¿cuándo vas a empezar a hablar?

Lisa: No le metáis prisa. Recordad que es mejor permanecer en silencio y parecer tonto que abrir la boca y confirmar que se es tonto

Pensamiento de Homer: ¿Qué ha querido decir? / Ahora debo decir algo / pensarán que

soy idiota

Homer: Si lo sabré yo ↑

Pensamiento de Homer: Ahí queda eso

[T4C10-1]

Marge: Homer / vamos a necesitar una casa mayor

Homer: No / ¡que va! Lo tengo ya todo pensado // El bebé dormirá en la cuna de Bart y Bart con nosotros hasta que cumpla los veintiuno

Marge: ¿No se volverá raro? §

Homer: § Ahí tienes a mi primo Mario §

Marge: § ¿Qué primo tuyo se llama Mario?

Homer: Se convirtió en María en el setenta y seis y se unió a una secta. Creo que se llama “Madre Sabubu” ahora

[T4C10-2]

Homer: No fue fácil cuidar de una mujer embarazada y de un niño problemático pero a pesar de eso no hubo quien me quitara mis horas de televisión

[T4C10-3]

Homer: ¿Sabes Maggie? En cuanto los niños empiezan a hablar / empiezan a contestar // espero que tú nunca digas nada

[T4C10-4]

Dr. Hubbert: Homer mucho me temo que habrá que implantarle un bypass coronario

Homer: ¡A mí hábleme en cristiano!

Dr. Hubbert: Habrá que hacerle una operación a corazón abierto

Homer: ¡Ahórrese la jerga médica / por favor!

Dr. Hubbert: A ver si lo entiende así: vamos a abrirle para recargarle la pila

Homer: ¿Puede simplificar más?

[T4C11-1]

Homer: Oh Maggie / Maggie // Quizás ya nunca vuelva a abrazarte // Ay / ¡ay! No seas cochina (y la aparta a los brazos de Marge) // Oh Marge si ocurre lo impensable te sentirás muy sola y §

Marge: § Oh Homey no podría volver a casarme §

Homer: § ¡Claro que no! / y para estar seguro quiero que me disequen y que me sienten en el sofá así no olvidarás nunca nuestros votos

[T4C11-2]

Marge: Pues yo creo que debería emplearse en algún proyecto del que toda la ciudad se enorgulleciera

Homer: ¿En un cartel gigante que dijera “gordas fuera”?

[T4C12-1]

Bart: ¿Sabes? Creía que tu embrutecedor y desesperanzador empleo te tenía atrapado

Homer: (ríe) ¡Niños!

Bart: Pero ahora yo te aseguro que voy a seguir tu ejemplo

Homer: ¿En vez de Bart quieres llamarte Homer Junior? Los amigos podrían llamarte Homju

Bart: Ya lo discutiremos

[T4C12-2]

Marge: ¿Selma / tan pronto ha terminado tu cita?

Selma: Siii / me he deprimido tanto que me he comido una lata de aceitunas caducadas // (suspira) Me parece que nunca tendré un bebé

Lisa: Tia Selma / sin querer ser presuntuosa // ¿Has pensado en hacerte la inseminación artificial?

Homer: (ríe a carcajadas) (( )) ¡Hay que estar muy desesperada para hacérselo con un robot!

Marge: Homey (( )) (le habla al oído)

Homer: Ya lo sabía

[T4C13-1]

Homer: Tengo la sensación de que se me olvida algo

TV: ¡Bart! ¡Bart! ¡Bart! We´ll never forget you Bart

Ayudante de Santa Clauss: (ladrando) ¡Bart! ¡Bart! ¡Bart! ¡Bart!

Maggie: (eructando) ¡Bart!

Homer: Con tanto Bart no hay quien piense / ¿Qué es lo que tengo que hacer?



Pensamiento de Homer: ¡Recoge a Bart! ¡Recoge a Bart!

Homer: ¿Recobart? ¿Qué demonios es Recobart?

[T4C14-1]

Marge: Y esto para mi pichoncito en honor a este día tan especial (se lee “I love you” en el plato de huevos con bacon)

Pensamiento de Homer: ¿Día especial? ¡Uy! ¿Qué se me habrá olvidado? Vamos piensa / será el día de // no digas chorradas / ¡vamos / se impacienta! - ¡Juégatelo a una baza!

Homer: ¡Feliz día de / San Valentín!

Marge: Cielito / gracias

Homer: ¡Yuuuuuujuuuuu!

[T4C15-1]

Lisa: Ralph cree que me gusta / solo le regalé la tarjeta porque me dio mucha lástima

Homer: ¡Ahhh! Bendita lástima / ¿qué habría sido de mi vida amorosa sin ella?

Lisa: ¿Qué puedes decirle a un chico para que sepa que no te interesa?

Marge: Cuando yo era (1s↓) §

Homer: § ¡Deja que me ocupe yo Marge / esto me lo sé de memoria! / Me gustas como amigo / deberíamos salir con otras personas / no hablas mi idioma

Lisa: Capto onda

Homer: Mi corazón está ocupaaaaado / no quiero matarte pero lo hareeeeé

[T4C15-2]

Marge: Homer / debes animar a Lisa para el concurso de ciencias

Homer: (mientras prepara las tortitas para el desayuno) Sí / mejor con chocolate y con nata

[T4C16-1]

Homer: Bueno / es hora de ir al tajo

Pensamiento de Homer: No tienen ni idea de que pienso escaquearme para ir a la fábrica de cervezas Duff

Homer: Fichar a las nueve y largarse a la cinco / ¡vaya un plan!

Pensamiento de Homer: No sospechan nada // Bueno / me voy a la central

Homer: Y luego a la fábrica de cerveza. ¡Up!

Pensamiento de Homer: No sé si esto lo he dicho en voz alta

Homer: Corre invéntate una mentira

Marge: Homer / ¿vas a ir a la fábrica de cervezas?

Homer: (grita y corre hacia la calle)

[T4C16-2]

Homer: Así que dicen que tengo un problema // ¡je!

Marge: Homey (leyendo un cuestionario para alcohólicos) ¿bebes a solas alguna vez?

Homer: ¿Va incluido Dios en esa pregunta?

Marge: No

Homer: Entonces sí

Marge: (sigue leyendo) ¿Necesitas un trago para dormirte?

Homer: Gracias / muy amable

Marge: ¿Escondes cervezas por la casa?

Homer: Mira qué ocurrencia (abre la cisterna del váter y saca una cerveza de esta)

Marge: ¿Bebes alguna vez para evadirte de la realidad?

Homer: (se mira en el espejo, se ve con un torso musculoso y esculpido y canta)

Marge: Homey / ¿serías capaz de hacer una cosa por mí?

Homer: ¡Que pida esa boquita!

Marge: Quiero que renuncies a la cerveza durante un mes

Homer: ¡Dalo por hecho! Ni una cereza en un mes

Marge: ¿Has dicho cereza o cerveza?

Homer: Cereza

[T4C16-3]

Pensamiento de Homer: No pienses en la cerveza

Homer: (lee) Alcohol reposta coche // Mmmm / un coche que funciona con alcohol

[Nube de pensamiento] Una para ti / otra para mí / una para ti / otra para mí (se imagina que reposta el coche y alterna la manguera de la gasolinera entre el depósito y su boca)

Homer: Ahhhhghggg

[T4C16-4]

Sr. Burns: No tenemos por qué ser adversarios Homer / ambos deseamos un convenio justo

Pensamiento de Homer: ¿Por qué es tan amable conmigo el Sr. Burns?

Sr. Burns: Si usted me rasca la espalda / luego se la rasco a usted

Pensamiento de Homer: Un momento / ¿me estará tirando los tejos?

Sr. Burns: En fin / el que yo le deslice algo en el bolsillo / ¿qué tiene de malo?

Pensamiento de Homer: ¡Sí / sí / me los está tirando!

Sr. Burns: Ya sabe / los convenios hacen extraños compañeros de cama (ríe y le guiña un ojo a Homer)

Pensamiento de Homer: ¡Ahhhhh!

Homer: Lo siento Sr. Burns / a mí no me gustan los tejemanajes impúdicos // Me siento halagado y hasta pueda que sienta curiosidad pero ¡mi respuesta es no!

[T4C17-1]

Marge: ¿Mm? ¿Qué es esto? ¡Una invitación para la reunión del instituto! Y qué extraño / tú no la has recibido

Pensamiento de Homer: Se acabó Homer / es hora de confesar el horrible secreto de tu pasado

Homer: Marge / me he comido esos jabones de colores que compraste para el baño

Marge: ¡Pero Homeeeeer!

Pensamiento de Homer: No / el otro secreto

Homer: Marge / no conseguí graduarme en el instituto

Marge: Pero no explica por qué te comiste los jabones // bueno / quizás sí

Homer: En primero no aprobé ciencias y tecnología

Marge: ¿Y tu trabajo de técnico nuclear?

Homer: Marge / no empieces ahora con tu tecnuquitis nuclearitis

[T4C19-1]

Homer: Aaa (1s↓) mi álbum del instituto // (mira su fotografía) / Pero qué guapo era el bribón // (lee bajo su fotografía) “No puedo creer que me lo comiera todo” // (ríe) “Actividades / ninguna // Deportes ninguno // Premios / ninguno” // ¡cuántos recuerdos!

[T4C19-2]

Profesor de la escuela nocturna: Son cincuenta preguntas y habrá que responder cierto o falso

Homer: Cierto

Profesor de la escuela nocturna: Homer / estoy describiendo el examen

Homer: Cierto

Profesor de la escuela nocturna: Homer / lea el examen y lo entenderá de maravilla

Homer: Falso

Profesor de la escuela nocturna: Oouup ↓

Homer: Cerebro mío / yo no te gusto a ti ni tú a mí tampoco pero si no me ayudas en esta prometo destrozarte a golpe de cerveza

Pensamiento de Homer: ¡Trato hecho!

[T4C19-3]

Homer: Marge / ¡cuánto te voy a echar de menos! Y no solo por tú ya sabes / sino también por tu habilidad en la cocina / tu arte para quitarme las manchas pero sobretodo voy a echar menos lo afortunado que me haces sentir por las mañanas

[T4C21-1]

Homer: (grita al leer una carta: “muere Bart muere”) ¡AYY / MADRE / ALGUIEN QUIERE MATARME! // Ah no / espera / esto es para Bart

[T5C2-1]

Detective: Mire / a partir de ahora usted será Homer Thompson de Lago del Terror // Practiquemos un poco / ¿eh?

Homer: (asiente con la cabeza)

Detective: Cuando le diga “Hola señor Thompson” / usted conteste “Hola”

Homer: Vale

Detective: Hola señor Thompson

Homer: ///

Detective: Recuerde / ahora su nombre es Homer Thompson

Homer: Entendido

Detective: Hola señor Thompson

Homer: (6s)

Detective: Bueno / verá / cuando yo le diga “Hola señor Thompson” y a la vez le pise el pie / usted sonría y diga “Hola”

Homer: Vale

Detective: Hola señor Thompson (le pisa el pie a Homer)

Homer: (5s) Me parece que le dice algo a usted

[T5C2-2]

Marge: Ahhh ↓ / dejamos toda una vida atrás // No sé cómo pudimos hacer borrón y cuenta nueva

Homer: Relájate Marge / lo dejé todo atado y bien atado antes de marcharnos

Abraham Simpson: (toca en la puerta de la casa de los Simpson en Springfield)  
¡Hiiiiijooooo! ¡Hola! ¡Que tenéis mis pastillas! ¡Hijooooo / tengo frío y me persigue un lobo!

[T5C2-3]

Estudiante: Oh / no puedo creer que haya suspendido

Homer: Oh ↓ / voy a perder mi empleo por ser peligrosamente ignorante

Estudiante: Señor Simpson / no desespere / podríamos utilizar el ordenador para cambiar la nota

Homer: Ahhh / ¿un ordenador hace eso?

Estudiante: Ah sí / el único problema es el dilema moral que plantea y que requiere

(1s↓) §

Homer: § Muak / muak muak / ¡qué majo es! ¿Qué moral?

[T5C3-1]

Jefe Wiggum: Creemos enfrentarnos a un ser sobrenatural / probablemente una momia  
// Como precaución he ordenado que sea destruida la sala de arte egipcia del museo

Lisa: ¡No / no / se equivocan! ↑ // La criatura que buscan es un muerto viviente //  
Nosferatu das vampire

Familia Simpson: (2s)

Lisa: ¡UN VAMPIRO!

Homer: (ríe) ¡Liiisa! Los vampiros no existen / ni los duendes / los gremlins o los esquimales

[T5C5-1]

Jefe Wiggum: ¡Oh no! Por ahí van derechas al precipicio

Homer: ¡Oh Dios mío / se van a lanzar para darnos una lección a los hombres! Y todo por mi culpa // (coge el megáfono del coche policial) ¡Marge / Marge!

Marge: ¿Homer?

Homer: Marge / perdóname por no haber sido un marido mejor / perdóname por aquella vez que eché salsa en la bañera y por utilizar tu vestido de novia para encerrar el coche // Perdóname de – perdóname de todo lo que he hecho desde que nos casamos

Marge: (a Ruth) Tenías razón / soy afortunada de tenerlo

Homer: Pero por favor / ¡no os arrojéis al precipicio!

[T5C6-1]

Homer: ¡Ahhh! Por fin algo de tiempo para leer alguna de mis obras favoritas // Cacahuets con miel // Ingredientes / sal / edulcorantes artificiales / ralladura de cacahuete // mmmmm (1s↓)

[T5C8-1]



Lenny: ¡Ay! Pero si contratan a una mujer ya no podremos escupir en el suelo

Carl: Ni quitarnos los pantalones cuando haga calor

Homer: Ni volver a mear en la fuente de agua (4s) en el caso de que // quisiéramos / no es que lo haya hecho

[T5C9-1]

Lisa: Papá no deberías ponerte unas gafas que no te han sido prescritas

Homer: Lisa / el que ya midas tres metros no te da derecho a decirme lo que tengo que hacer

Bart: ¡Soy Bart!

[T5C10-1]

Lisa: Papá / mamá me dijo que estaría en casa para hacer el disfraz y el concurso de geografía es esta noche

Homer: Liiiisa / tu madre te sigue queriendo / lo que pasa es que ahora tiene una profesión // jinete de tragaperras

Lisa: Papá pero si esta noche no me presento con un disfraz del estado de Florida seré el hazmerreir del todo el cole

Homer: Oooyyy / no paro de hacer cosas ↓ // Primero tuve que llevar embarazada a tu madre al hospital para que te diera a luz ¡y ahora esto!

[T5C10-2]

Kent Brockman: Señor Simpson / ¿cómo explica que pequeñas gamberradas como los grafitis descienden en un ochenta por ciento // las palizas indiscriminadas ascienden en

un novecientos por ciento?

Homer: ¡Ah! La gente se inventa estadísticas con tal de demostrar algo y esto lo sabe el catorce por ciento de la gente

[T5C11-1]

Apu: Es un honor comenzar a saldar mi deuda con usted // En Ramanhud yo era considerado todo un gourmet

Marge: (observando el plato) Mmmm / verdaderamente exótico /// Lisa / ¿no estará muy picante para ti?

Lisa: (con voz dañada) Veo a través del tiempo

Homer: ¡No seáis criaturas / no hay que temer a las cosas nuevas! Por ejemplo / esta noche estoy usando una - ¿cómo dijiste que se llamaba?

Apu: Servilleta

Homer: (ríe) ¡La monda!

[T5C13-1]

Apu: Es el benevolente y sabio presidente general de los badulaques / del de Ohio también lo es // A él es a quien debo pedir que me devuelva mi empleo

Presidente: Acercaos hijos míos // (bebe de un fresisuis) Podéis formular tres preguntas

Apu: ¡Fantástico / porque solo necesito una!

Homer: ¿Es realmente el presi de los badulaques? §

Presidente: § Sí §

Homer: § ¿En serio? §

Presidente: § Sí §

Homer: § ¿Usted? §

Presidente: § Sí §

// Que mis tres respuestas sirvan para orientaros

[T5C13-2]

Jugador: Me han regalado el balón del partido / quiero que te lo quedes Ned

Homer: ¡Ahh!

Ned Flanders: Oye Stand / Homer Simpson es el mayor hincha de los Átomos que haya pisado las verdes praderas de nuestro señor / él te lo agradecerá incluso más que yo

Jugador: Sí / lo que sea por Neddy / tome usted

Homer: ¡Mosquis! Gracias / desde ahora tengo cuatro hijos /// te voy a llamar cara cosida (acaricia el balón)

[T5C15-1]

Bart: Millhouse y yo vamos a ir al barranco / nos ha soplado un chaval que allí hay un marciano muerto

Lisa: Y yo me voy a improvisar *blues* con el cuarteto “Pequeñas niñas blancas” // ¿Vienes conmigo papáito?

Homer: Tú sabes que me encantaría pero hoy hay un concurso de bebedores de cerveza§

Bart:

§ ¿Vas a ganar? §

Homer: § Hijo / es un evento deportivo / no se trata de ganar o de perder sino de

¡cuánto te puedes emborrachar!

[T5C17-1]

Homer: (después de revolver todos los papeles del sótano con un compresor de aire en lugar de recogerlos) ¡Ya está!

Marge: ¡Qué va a estar! ¿Qué pintan todos esos calendarios y todas esas teleguías?

Homer: ¿Has dicho que qué pintan? Nunca se sabe cuándo puede ser útil un viejo calendario / ya sé que no estamos en el ochenta y cinco pero ¿quién sabe lo que nos depara el mañana?

[T5C17-2]

Homer: ¡Estoy vivo / estoy vivo! Y todo se lo debo a este valeroso felino

Lisa: Papá / felino es un gato

Homer: Elefante / cariño / elefante

[T5C17-3]

Marge: Creo que Bart y Lisa se sienten humillados en este momento / ¿no vas a decirles nada?

Homer: Desde luego // Hijos / os habéis esforzado y ¿para qué? / Para hacer el ridículo / la moraleja es / no os esforcéis (ríe a carcajadas)

[T5C18-1]

Jasper Beardley: ¿Para qué votar? Es culpable

Ned Flanders: ¡Je! Pero debe haber constancia oficial

Homer: ¿Qué significa “aislado”?

Director Skinner: Si se llega a un punto muerto el jurado debe ser recluido en un hotel para que no se comunique con nadie

Homer: ¿Qué significa “punto muerto”?

Director Skinner: Es cuando el jurado no se pone de acuerdo

Homer: Ajá / ¿Y “si”?

Director Skinner: Es una conjunción que significa “en caso de” o “a condición de que”

Homer: O sea que siiiii no votamos todos lo miiismo / entramos en uuunn punto mueeerto y // seremos aislaados / en el hotel Palace de Springfield

Selma: Eso no va a suceder Homer

Jasper Beardley: ¡Votemos! Me estoy sintiendo el hígado

Homer: En donde tendremos habitación / comida / piscina y tele gratis // ¡Uhhhh / todo gratis!

Director Skinner: La justicia no es un asunto frívolo Simpson y nada o muy poco tiene que ver con el turismo / así que votemos §

Homer: § ¿Vosotros qué vais a votar?

Jurado al completo: (al unísono) ¡Culpable!

Homer: Está bien / ¿inocente es con “g” o con “j”?

Jurado al completo: (al unísono) ¡Ohhhggg!

Homer: Yo solo cumplo con el deber y creo que nos debe Freddy Quimby por lo menos un día de hotel

[T5C20-1]

Marge: Homey ¿sabes? tiene gracia / tanto mi madre como tu padre se sienten bastante solos

Homer: (ríe) Sí que tiene gracia

Marge: Siii (1s↓) // Y he pensado que podían ir al cine juntos o de compras o a esa sala de la biblioteca que siempre está llena de viejecitos – ah sí / la hemeroteca

Homer: Marge / ¿desde cuándo los ancianos necesitan compañía? Lo que necesitan es ser aislados para poder estudiar qué nutrientes les pueden extraer para nuestro uso personal

Marge: ¡¿Quieres hacer el favor de leer ese panfleto de Ross Perot?!

[T5C21-1]

Marge: Homer / ¿qué razón puedes tener en contra de que el abuelo se enamore?

Homer: Si él se casa con tu madre / tú y yo seremos hermanos ↑ // Piensa en tus hijos / serán unos monstruos de piel rosada / ojos azules y cinco dedos en cada mano

[T5C21-2]

Homer: (jugando a las cartas) Dame tres. Ups // ¡Ups! // ¡Ups! // digooo / ihuuujuu

Moe: ¡Lo veo! Enseñalas

Homer: Ohhh ↓ / era un farol

Moe: (ríe a carcajadas y coge todas las fichas del centro de la mesa) ¡Venid con papi! – pero / espera // Si tienes escalera de color ↑ // ¡Eres! ¡Siempre haces lo mismo! / ¡Eres un (1s↓) ahggg! ¡Me estoy asfixiando de rabia!

Carl: No te metas con Homer solo porque sea un poco lento

Pensamiento de Homer: Han dicho algo de mí / y no bueno / ¿qué ha sido? – “No te

metas con Homer” – no / eso es bueno - ¿qué ha sido? - ¡Lento / te han llamado lento!

Homer: ¡¿Cómo te atreves a llamarme lento / te voy a?! (cuando alza la mano descubre que ya es de noche y que la mesa de juego está vacía)

[T5C22-1]

Homer: Oh ↓ / ¿a quién voy a engañar? Yo torpe y lento

Marge: Oh Homey / si te sientes mal contigo mismo podrías hacer algo para sentirte mejor

Homer: ¿Dame un baño en licor de Malta?

Marge: Essooo (1s↓) ¡o podrías asistir a un curso de educación para adultos!

Homer: Ohhh / ¿crees que la educación va a hacer que me sienta más listo? Además / cada vez que entra en mi cerebro una cosa nueva expulsa una cosa vieja // Cuando asistí al curso de cómo hacer vino / ¿recuerdas que se me olvidó conducir?

Marge: ¡Porque estabas borracho!

[T5C22-2]

Bart: ¡Oíd! Ned Flanders ha matado a su mujer

Homer: ¿Por qué? Con esa pinta de zorrilla – ep / (Marge lo mira mal) Digo / ¿qué ponen hoy en la tele?

[T6C1-1]

Avicultor: Muy astuto Simpson / atraer nuestra abejas hasta su montón de azúcar para luego vendérmolas a un precio desorbitado

Homer: (mientras la colmena entera está sobre su montaña de azúcar) ¿Que las abejas

están donde?

Avicultor: Le daré dos mil dólares por todo el enjambre

Homer: ¡Hecho! (de repente empieza a llover / las abejas se marchan y el azúcar se derrite)

Avicultor: Eh / espera un minuto / se están marchando

Homer: ¡OH NO / SE DERRITE MI AZÚCAR! ¡OH CRUEL / MUNDO CRUEL!  
(llora tumbado en el suelo)

Marge: Lo siento Homey ↓

Homer: No importa Marge / he aprendido la lección: una montaña de azúcar es demasiado para un solo hombre / ahora comprendo porqué Dios la creó en pequeñas bolsitas y porqué vive en una plantación de Hawai

[T6C2-1]

Homer: Vamos a hacer un pacto // Si no son las mejores vacaciones de nuestra vida // desbandada general y que cada uno se una a otra familia

[T6C4-1]

Homer: No puedo creer que mi hijito vaya a acudir a su primera cita (Bart se peina delante del espejo) // Aserrín / aserrán / las campanas de San Juan /// Tengo una muñeca vestida de azul // Quisiera ser tan alto como / la / luna ↓ (llora)

Marge: Cielo / mi Homer / nuestro hijo se hace mayor / ¿verdad?

Homer: No / no / no es eso / ¿no has oído? (llorando de nuevo) ¡Nunca podré ser tan alto como la luna!

[T6C7-1]



(Aparece Bart con el gato pegado a la espalda mediante un pegote de pegamento)

Marge: ¿Has observado algún cambio en Bart?

Homer: ¿Gafas nuevas?

Marge: Nooo / me parece que hay algo que le preocupa

Homer: Claro / echará de menos sus gafas viejas

Marge: Quizás deberíamos estar un poco más encima de él / pero por otro lado no quiero asfixiarle

Homer: Siii / nos condenarían a la silla eléctrica

Marge: ¡No me refiero a eso!

Homer: ¡Sí! Como si no te conociera

[T6C7-2]

Homer: Lisa / si algo nos ha enseñado la Biblia / y no lo ha hecho / es que las chicas tienen sus propios deportes / como lucha libre en el barro / boxeo en bikini / e t c e t c

[T6C8-1]

Homer: Ahora que estamos solos Marge / admítelo / tú quieres más a Lisa

Marge: No ↑

Homer: Ah / con que tu ojito derecho es Bart

Marge: No ↑

Homer: Pues es imposible que sea Maggie / a ver ¿qué ha hecho ella? Nada por nadie (en ese momento Maggie para una botella que iba a golpear la cabeza de Homer)

[T6C8-2]

Marge: Homer / Homer / ¡despierta! // Es preciso que hablemos de las dificultades conyugales por las que atravesamos últimamente

Homer: Marge / es que estoy muy estresado // Mi trabajo / los niños / los atascos / los conflictos político-internacionales (1s↓) Pero te prometo que en cuanto eso se pase / tú y yo / haremos el amor

[T6C10-1]

Marge: Homey / ¿de veras piensas ignorar al abuelo durante el resto de tu vida?

Homer: ¡Claro que no! Es solo durante el resto de / SU vida // Me dijo que fui un accidente / él no quería tenerme

Marge: Ni tú tampoco a Bart

Homer: Ya lo sé pero no voy por ahí diciéndoselo

Marge: ¿Cómo que no? // La última vez esta mañana

Homer: ¡Pero yo tengo gracia para decírselo!

[T6C10-2]

Bart: Anímate Homer

Homer: No puedo ↓

Bart: ¡Vale!

Marge: ¿Y si haces como si el sofá es un bar? // Pasarás las noches con nosotros / ¿eh?

Homer: Pasaré por alto esa impertinente pregunta

Lisa: Mira el lado positivo: / ¿sabías que los chinos emplean la misma palabra para decir “crisis” que para decir “oportunidad”?

Homer: ¡Siiiií! Crisistunidad // ¡Pues claro! He estado perdiendo el tiempo en ese antro

durante muchos años // Ya sé / ahora mismo voy a buscar otro bar y me voy a emborrachar como no me he emborrachado en mi vida ↑

[T6C11-1]

Homer: Lisa / lo importante es que tu madre se reprima ante lo que le ha ocurrido // y lo encierre en lo más profundo de su ser para que no vuelva más

Lisa: Si la animamos a no manifestar sus sentimientos podría manifestarse por otras vías

Marge: Acabo de darme cuenta que aun no hemos casado al perro y al gato / están viviendo en pecado

[T6C11-2]

Marge: Homer / ¡no quiero que espíes a nadie esta noche!

Homer: Está bien / como tú quieras Marge // Mmm (1s↓) volveré dentro de un ratito // mmm (1s↓) voy a ir a / a / mmm esto (2s↓) a eespíar / a Lenny / y a Carl // (abre los ojos de asombro y grita) // ¡AUP!

[T6C12-1]

Lisa: ¿Por qué no hay ninguna foto de Maggie?

Homer: Me alegra que lo preguntes porque la verdad es que es una historia muy interesante

Bart: [¡Buahhh!]

Lisa: [¡Buahhh!]

Homer: Veréis / todo comenzó dos años antes que naciera Maggie // Bart / tú tenías la

edad de Lisa y Lisa // e / tú tenías la edad que tenía Bart hace dos años

[T6C13-1]

Marge: Homey / yoo §

Homer: § ¡Calla / estoy rezando! // Señor / los dioses han sido buenos conmigo / te lo agradezco / creo que por una vez en mi vida todo es absolutamente perfecto como está // Vamos a hacer un trato / si lo dejas todo tal como está no te pediré nada más // Y ahora si estás de acuerdo no me hagas ninguna señal // De acuerdo entonces // En agradecimiento te he traído esta leche con estas galletitas / si quieres que me las coma por ti no me hagas ninguna señal // – de acuerdo

[T6C13-2]

Homer: Marge / ¡mosquis! / que viento // Eh / un momento ¿y todos estos regalos? (muchas mujeres reunidas con Marge, una pancarta colgada que pone “Felicidades” y el sofá lleno de obsequios para el nuevo bebé) // Es como si quisierais cubrir a Marge de regalos // Mmm / y todos los regalos de tamaño be-bé – Bueno / estaré en la bañera

Moth: Por cierto / enhorabuena por tu nuevo empleo Homer

Homer: ¿Empleo? / ¡ESTÁ EMBARAZADA / NOOOOOO!

[T6C13-3]

Homer: (vestido de Krusty e intentando hacer una figura con un globo) Ahora esto se coge así / se mete por aquí y ¡ajá! / Aquí tienes tu jirafa niña

Ralph: Soy un niño

Homer: Así me gusta / nunca te des por vencida

[T6C15-1]

Homer: Créeme Marge / saldrá bien // Me tomarán por Krusty el payaso y nos saldrá gratis // Todo el día me están dando cosas / ¡fíjate qué lata de pintura para casas! / ¡fíjateee!

Marge: No digo que no vaya a salir bien / digo que no es honrado

Homer: Pero entonces si estamos de acuerdo / ¿por qué discutir?

[T6C15-2]

Homer: Atrás o le doy una patada al primer ministro // ¡Lo haré! ¡Les juro por lo que quieran que lo haré! /// ¿Pero cuándo van a aprender? // En América hemos dejado de infringir castigos corporales y las cosas nos van mejor // Hay seguridad en las calles / los ancianos se aventuran por los callejones y los más tontos son admirados por su habilidad como programadores informáticos // Tomen ejemplo y dejen que sus hijos crezcan salvajes y libres // Porque ya saben el dicho / “dejen que sus hijos crezcan salvajes y libres”

[T6C16-1]

Bróker: ¡Qué cabeza hueca! Le dije cien veces que había que vender las acciones de calabazas antes de Halloween / ¡antes!

Homer: Que no cunda el pánico / recuperaré el dinero vendiendo uno de mis hígados / me apañaré con uno

[T6C17-1]

Homer: Te he fallado como marido y como cabeza de familia / como mucho he sido un buen imitador de perros // Si esta noche prefieres dormir en el sofá lo comprenderé

[T6C17-2]

Lisa: ¿Qué tal está hoy?

Marge: No muy bien Lisa /// Para qué engañarnos // está debajo de la mesa

Homer: Que nadie me prepare el desayuno / un hombre tan endeudado no se lo merece

Marge: ¡Pero a mí me gusta preparártelo!

Homer: ¡Ah! En ese caso tomaré una tostada con doble ración de mantequilla y una loncha de bacon // pero sin azúcar / no me la merezco // Bueno / solo un poquito

[T6C17-3]

Crítico: Entonces le dije a Woody Allen / Albert Camus sí que ahonda pero Jean Paul Sartre es la monda

Selma, Patty y Marge: (ríen con el comentario del crítico). ¡Qué ingenioso!

Homer: ¿SIIIÍ? Pues Scooby Doo puede hacer pupú pero Jimmy Carter / de risa se parter

[T6C18-1]

Homer: ¿Qué haces Marge?

Marge: Confeccionar la lista del jurado / el alcalde Quimby / Krusty / Jake (ríe)

Homer: Marge / ¿tú me consideras inteligente?

Marge: (3s) Sí

Homer: ¡Bien! (se vuelve / se tapa y se acuesta) // Un momento / ¿por qué has tardado tanto en decir sí?

Marge: (3s) Por nada

Homer: ¡Vale! (se vuelve, se tapa y se acuesta) Un momento / ¿me estás siguiendo la corriente?

Marge: (3s) Sí

Homer: ¡Vale! (se vuelve, se tapa y se acuesta) / Un momento / ¡eso es malo! / Ya sé que no soy tan ocurrente como ese crítico pero / ¿se sabe la letra entera de la canción de Oscar Meyer?

[T6C18-2]

Marge: (mirando a los veinticinco cachorros de galgos que ha tenido El ayudante de Santa Claus) Homer / ¿no es adorable?

Homer: Sí // hemos esperado muchos años pero por fin Dios nos ha bendecido con una familia

[T6C20-1]

Homer: Si ya / profesores y nos hacen cargar con nuestros hijos

Lisa: Papá con la huelga pretenden conseguir cambios en la administración para ser más pragmáticos y más productivos

Homer: Liisa / si no te gusta tu trabajo no hagas huelga / sigue yendo todos los días y sigue haciéndolo a medias / ¡ese es el estilo americano!

[T6C21-1]

Lisa: ¡Oh papá! ¿Por qué ha tenido que morir?

Homer: Oooh / es como cuando a tu gato Bola de Nieve lo atropelló el coche // ¿verdad

que te acuerdas?

Lisa: Sí

Homer: Lo que quiero decir es que lo único que tenemos que hacer es ir a la perrera y traernos otro músico de jazz

[T6C22-1]

Barney: Moe / pienso que deberías quedarte con los extintores

Moe: No / me traen malos recuerdos

Barney: Bueno / mira el lado positivo / nos tienes a nosotros

Moe: Sí y ¿sabes? Eso hace que me sienta un poco mejor

Homer: ¿Por qué? Si precisamente ese era tu problema // te estabas arruinando porque éramos tus únicos clientes // ¿no era ese precisamente tu problema? Que te estabas arruinando ¿Moe? ¿Moe? // ¿eh Moe? // Ahhh / estás pensando en el dinero que has malgastado // ¿Cuánto ha sido? ¿Cincuenta / sesenta mil dólares? - Moe quizás te sirva repasar todos los errores cometidos / Moe §

Moe: § ¿¿QUÉ?!

Homer: ¿Tienes un folio?

[T7C4-1]

Marge: Bueno Lisa / si no quieres chuletitas te puedo preparar otra cosa / pechuga de poollo / rabadilla asadaaa / perritos calienteeees

Lisa: No / no puedo comer nada de eso

Homer: ((Espera / espera)) cielo / ¿quieres decir que no vas a comer nada que venga de animal? ¡Pues panceta!



Lisa: No

Homer: ¡Jamón!

Lisa: No

Homer: ¿Morcilla?

Lisa: Papá todo eso procede del mismo animal

Homer: (ríe burlándose) Sí / sí Lisa / de un maravilloso y máaagico animal

[T7C5-1]

Bart: Papá / sé que no hacemos muchas cosas juntos pero no quiero perderme la oportunidad de ayudarte a engordar veintiocho kilos

Lisa: ¡Papá!

Homer: ¡AHHHHHH!

Lisa: Debo protestar / quieres abusar de un programa ideado para evitar infortunios

Homer: (ríe) No digo que no sea una estafa cariño pero ponte en mi lugar / toda la vida he sido un hombre obeso viviendo en un cuerpo de un hombre gordo

Lisa: ¿Se lo has contado a mamá?

Homer: No / no quiero preocuparla // Si tú quieres preocuparla adelante / yo prefiero estar agradecido por lo que hace por nosotros

[T7C7-1]

Homer: Uhhuuuu ↑ / ¡me alegra tanto de que mi madre haya vuelto! No tenía ni idea cuánto la echaba de menos

Marge: // Es simpática. §

Homer: § ¿Peroooooo?

Marge: No creo que debieras entusiasmarte demasiado con una mujer que te abandonó hace veinticinco años ↑ / podría herirte de nuevo

Homer: Primero / no fue hace veinticinco años / fue hace veintisiete ↑ / y segundo / tuvo excelentes razones §

Marge: § ¿Qué razones? ↑

Homer: // No lo sé / supongo que yo era un niño espantoso y ninguna madre me hubiera querido

[T7C8-1]

Lisa: Mamá / descubrí el escondite de Bob y envié un mensaje secreto a la policía // Me cayó un dirigible encima y estuve en una explosión atómica ↑ // pero ahora estoy bien.

Homer: Pues yo me he cargado la verja y no me oirás presumir.

[T7C9-1]

Marge: ¡Oh Homey / qué reloj! Siempre deseé un reloj como este

Homer: Bueno / tal vez alguien te regale uno estas navidades

Marge: (hace un gesto de complicidad y alegría)

Pensamiento de Homer: Ahora se sorprenderá aun más cuando vea la funda para la tabla de planchar

[T7C11-1]

Homer: ¡Robando! ¿Cómo pudiste? ¿No has aprendido nada del tipo que nos echa

sermones en la iglesia? El capitán no sé cuántos // ¡Vivimos en una sociedad de leyes! /  
¿Por qué crees que te llevé a ver “La loca academia de policía”? ¡¿Por diversión?! / ¿Es  
que oíste que se riera alguien? / ¡NI TÚ! Excepto con aquel que hacía ruidos extraños  
( ( ) ) (ríe) eeemmm / ¿por dónde iba? // Ah sí / ¡no toques mi mueblebar!

[T7C11-2]

Homer: He pensado el castigo para el niño // Primero / está castigado / nada de salir /  
nada de ir al colegio // Segundo / nada de postre / es más / nada de repetir postre / Y  
tercero / se le prohíbe robar durante tres meses

[T7C11-3]

Bart: Mamáaaa / el tirachinas no cabe en estos bolsillos y el pantalón corto no deja  
nada a la imaginación // Es un uniforme chingao

Marge: Bart / ¡¿dónde has aprendido a hablar así?!

Homer: (hablando por teléfono) Sí Moe / su equipo la chingó bien anoche / ¡qué  
chingaos! He visto equipos chungos pero su equipo es el más chungo que jamás he  
chingao.

Marge: Homer / ¡ese lenguaje!

Homer: Te dejo / los repipis de mis hijos escuchan

[T7C12-1]

Bart: (hablando de la supuesta muerte de Krusty) No puedo creer que haya  
desaparecido↓

Homer: No te preocupes / estoy seguro que ahora mismo está en el cielo tronchándose  
de risa con otros famosos / John Dillinger / Thai Cop / Joseph Stalin // (suspira) //

Desearía estar muerto

[T7C15-1]

Homer: (se acerca a Bart para consolarle) No dejes que la muerte de Krusty te deprima / piensa que la gente muere // (da un chasquido con los dedos) constantemente // Tú mismo podrías aparecer muerto mañana (3s) // Hala / ¡a dormir!

[T7C15-2]

Homer: Pregonero / quiero hacerle un par de preguntas // Uno / ¿dónde está la flauta? // Dos / démela

[T7C16-1]

Lenny: Eh Homer / no sabía que tu cuñada salía con Troy McClure

Homer: (( )) Troy McClure es una estrella de capa caída / si fuera con un supermodelo de capa caída ↓

[T7C19-1]

Troy: Homer / me conmueve que me hayas invitado a dar una vuelta / vas a ser un cuñadito de cuatro estrellas

Homer: (muy borracho) Compadre / necesito saberlo / ¿Cómo un tipo como tú puede casarse con un tipo como Selma?

Troy: Acércate Homer

Homer: ¿Qué?

Troy: Quiero que compartas un secreto / (al oído) (( )) y por eso me caso con Selma

Reverendo Lovejoy: Y usted Selma Bouvier / ¿toma al fabuloso Troy McClure como único y legítimo esposo?

Selma: ¡Ya le he dicho que sí!

Reverendo Lovejoy: Si alguno de los presentes conoce algún impedimento para que esta pareja se una en matrimonio / que hable ahora o que calle para siempre

Pensamiento de Homer: Tra ri rarará / tarirará ja / tarirará tirará

[T7C19-2]

Homer: ¿Rosquilla?

Lisa: No gracias / ¿tienes algo de fruta?

Homer: Está rellena de crema morada / ¿morada es fruta?

[T7C20-1]

Homer: ¡¿Adónde vais a estas horas?!

Bart: A buscar un tesoro

Homer: ¡Aup! ¿Puedo ir yo?

Abraham Simpson: Solo si estás dispuesto a enfrentarte al peligro ↑ / poner a prueba tu virilidaaad y dar §

Homer: § ¡Paso!

[T7C22-1]

(Un oso ronda la urbanización donde viven los Simpson y está destrozando el buzón de la familia)

Homer: (ríe mientras ve por la televisión que el oso destruye un buzón) Me parece que ha perdido la llave la familia /// Impson / (bosteza) Tranquilicémonos / que todo saldrá bien mientras haya suficiente cerveza // (mira en el frigorífico y descubre que no queda ni una) ¡UPP! ¡AAAAA! De acuerdo / ¡se acabó! Si voy a tener que estar encerrado en casa voy a tener que salir a por cerveza!

[T7C23-1]

(Se oyen sirenas y helicópteros vigilando que no haya osos en Springfield).

Homer: Ni un oso a la vista // La oso-patrulla funciona como por encanto

Lisa: Especioso razonamiento ↑

Homer: Cariño / gracias

Lisa: Por esa misma lógica yo podría afirmar que esta piedra (cogiendo una piedra cualquiera del suelo) puede ahuyentar a los tigres

Homer: Auunn (1s↓) ¿y cómo funciona?

Lisa: No funciona

Homer: Opp

Lisa: No es más que una estúpida piedra

Homer: Opp

Lisa: Pero no veo ningún tigre por aquí / ¿y tú?

Homer: Lisa / ¡quiero comprarte esa piedra! (saca de la cartera un fajo de billetes)

Lisa: (Lisa hace un gesto de negativa con la mano sin hablar y a continuación le entrega la piedra a cambio del dinero)

[T7C23-2]

Cantante: Hombre cañón / me gusta tu filosofía / cuando la vida te golpea tú te mantienes firme // Billy Corrigan / Smashing Pumpkins

Homer: Homer Simpson / machaca pumpkins // ¿Sabes? Mis hijos te admiran mucho y gracias a vuestra siniestra música por fin han dejado de soñar con un futuro que no les puedo proporcionar

Cantante: Intentamos ser positivos ↑

[T7C24-1]

Ned Flanders: Homer / estoy lo que se dice con la soguita al cuello // Fíjate que íbamos a salir de vacaciones cuando de pronto me han nombrado miembro de un jurado y no veas qué caso // Por lo visto un hombre se subió en la mediana y destrozó una barca decorativa llena de geranios // Ahora tratan de convertirlo en delito marítimo y / bueno // ¿qué te parecería usar mi casa de la playa? Pero eso sí / gratiiiss

Homer: Solo dispongo de dos semanas de vacaciones al año y ¿quieres que las desperdicie en tu casucha de la playa?

Ned Flanders: Bueeeenoooo / a ver si así te animas // Echaré un vistazo a tu fosa séptica para que así vuelva a cantar

Homer: ¡Hecho! ¿Ves Flanders? Cuando das recibes

[T7C25-1]

Homer: ¡Ah! El sombrero de Tom Landry / ¡autografiado! (lee) “Para tintorerías Bertman / saludos del entrenador de los Cowboys de Dallas / Tom Landry”.

Bart: ¿Por qué no lo compras?

Homer: No puedo comprarlo / solo los tipos ejecutivos con sueldo alto como yo pueden comprar esas cosas // ¡Tipos como yo! ¡Y yo soy como yo!

[T8C2-1]

Marge: Homer / ¿por qué dicen aquí que vas a pelear contra Drederick Tatum?

Homer: Pues // verás // pensaba darte una sorpresa pero / em / em / ¡Feliz aniversario / cariño!

Marge: ¡¿Has perdido la cabeza?!

Homer: Ah / venga / ¡vamos! Ganaré una fortuna en una sola noche / las cosas con las que siempre hemos soñado / un mayordomo cotilla / un garaje enmoquetado / esas rosquillas azules que a veces se venden (1s↓)

Marge: Pero te matará §

Homer: § ¡¿Marge / quieres dejarme terminar?! Ambientadores en todas las habitaciones / antinieblas delante y atrás

[T8C3-1]

Moe: Mira Homer / no quiero mentirte / hay muchas posibilidades de que lo venzas pero eso sí / debes visualizar cómo lo vas a ganar / ¿entendido?

Homer: Perfectamente

[Nube de pensamiento] (Homer se ve vencedor con la mano izquierda alzada por el árbitro del ring mientras escucha por la megafonía del estadio: “Un defecto congénito-cardiorrespiratorio ha hecho mella en Tatum minutos antes de subir al cuadrilátero”)

[T8C3-2]

TV: Interrumpimos los dibujos para ofrecerles un boletín especial

Homer: ¿Habrán encontrado mis llaves?



TV: Kent Brockman desde “Noticias de Acción” // Un gigantesco petrolero ha encallado en la costa vertiendo miles de litros de crudo sobre la playa de los bebés foca

Lisa: ¡Ah / oh no!

Homer: No te apures / aún queda mucho petróleo en el país de donde lo traen

[T8C5-1]

Marge: (leyendo de una caja de cerillas) “¿Maison Derriere?” Me parece increíble que exista un local de ese tipo en un lugar tan decente como este ¿Tú sabías que era una sala de variedades cuando enviaste a Bart a trabajar allí?

Homer: ¡Yo lo descubrí hace cuatro días tan solo!

Marge: ¡¿Pero cómo se te ocurrió enviar a Bart a un lugar tan horrible?!

Homer: Yo solo lo castigué como lo hubieras hecho tú // de modo / que has sido tú la que has metido la pata ↑ // El problema es tuyo y no lo pienso resolver

[T8C5-2]

Marge: ¡Ohhhh! Una ponchera como esta es el *novamás* del buen gusto // ¿No sería perfecta para nuestra cena? ↑

Homer: No nos lo podemos permitir / ¿quién te crees que soy? ¿Liz Taylor?

Marge: °(Escucha / podríamos usarla una vez y luego devolverla)°

Homer: Marge / no estamos hablando de un cepillo de dientes

[T8C6-1]

Marge: ¡HOMER / ARRÉGLATE!

Homer: ¿Para qué?

Marge: ¿No te acuerdas? Luan y Grace nos van a llevar a ver a Spaul di Greig

Homer: Yo no quiero ir a esa cosa §

Marge: § Dijiste que vendrías por acompañarme

Homer: Esa frase no parece de las mías

Marge: Bieeen / entonces iré sin tí

Homer: ¡Vale / te quiero!

[T8C6-2]

Marge: ¿Un marcador automático? ¿Es legal? ¡A ver si van a detenerte!

Homer: ¡Qué va!

Marge: Y no estafes a nuestros vecinos

Homer: (3s) Te mostraré cómo funciona // Este marcador tiene programados todos los teléfonos del pueblo / los marca automáticamente uno a uno y reproduce el mensaje / ¡escucha!

Sr. Burns: ¿Sí / dígame?

Mensaje automático: Saludos amigo / ¿desea ser tan feliz como yo? Pues ahora tiene la oportunidad de hacerlo / aprovéchela y envíe un dólar a “Hombre feliz” / calle Evergreen Terrace 742 Springfield / Dese prisa / la felicidad eterna está solo a un dólar de distancia

Sr. Burns: Mmmm (1s↓) un dólar a cambio de la felicidad eterna // soy más feliz con el dólar

Homer: (ríe) Ahora nos sentamos junto al buzón y a esperar el dinero

Marge: Pero tendrás que molestar a miles de personas y al final para unos míseros

dólares // Eso se llama mendicidad

Homer: ¡Tele / mendicidad!

[T8C7-1]

Mensaje automático: Hola / soy Homer Simpson / alias “Hombre feliz” // El juez me ha ordenado que llame a todos los habitantes del pueblo para disculparme por mi telemarketing fraudulento // Perdón // Si pueden hacerme el favor de perdonarme / envíen un dólar a “Hombre arrepentido” / calle Evergreen Terrace 742 / Springfield // Dejo el perdón en sus manos

[T8C7-2]

Marge: Hola Dios mío / soy Marge Simpson / si detienes este huracán y salvas a mi familia te estaremos eternamente agradecidos y te recomendaremos a nuestros amigos. Así que si en tu infinita bondad puedes hacer que (1s↓) §

Lisa: § ¡Eh! Callaos todos (3s)

Ahora sí creo que ha pasado

Homer: Dios se lo ha creído ↑ / ¡buen trabajo Marge!

[T8C8-1]

Homer: (ojeando el periódico) Ayyy ¿Por qué tendrán que meter toda esta morralla en el periódico? El mundo / el arte / la religión // ¡ajá / esto es otra cosa! (lee) “Hacer el vago”

[T8C9-1]

Dt. Mulder: Bien Homer / quiero que reconstruya cada uno de sus movimientos la

noche que vio al extraterrestre

Homer: Bueno / la velada comenzó en el club de caballeros cuando discutíamos sobre Schopenhauer mientras jugábamos al Backgammon

Dt. Scully: Señor Simpson / es un delito mentir al FBI

Homer: Me senté con Barney a comer paquetitos de mostaza ↓ / ¿le vale?

[T8C10-1]

Homer: Oh Marge / nunca me había sentido tan solo / no hay nadie que me crea ↓ // em / ¿ahora es cuando tú tienes que decir “yo te creo Homer” §

Marge: § Yo no te creo Homer

Homer: ¡Oh / qué bueno Marge / creyéndome me haces tan feliz!

Marge: ¡No me escuchas / solo oyes lo que quieres oír!

Homer: Gracias / me encantaría una tortilla francesa ahora

[T8C10-2]

Marge: Homer / tienes que olvidarlo

Homer: No / no puedo / ¡defiendo mi causa! Soy como el hombre que construyó el solo un cohete y viajó a la Luna // ¿cómo se llamaba? // ¿Buffalo Bill?

[T8C10-3]

Marge: ¡Homer / le dijiste a la mafia que eliminara mi competencia con brutales palizas e intentos de asesinato!

Homer: ¿Con esas palabras? / Sí

Marge: ¡OOOOOYYYY ↓ / ME PONES ENFERMA ↓! ¿Cómo has podido hacerle esto a un ser querido?

Homer: ¿Cómo no hacerlo↓? / Te veía volcar el alma en un negocio que no iba a ninguna parte // veía cómo querías introducir una galletita salada en el gznate ya atiborrado de América así que hice lo que pude ↓ / lo que hubiera hecho cualquier marido enamorado // recurrir a unos violentos matones

[T8C11-1]

Bart: ¿Me traes un vaso de leche?

Marge: ¿No puedes ir tú a buscarlo?

Bart: Va / déjalo / me aguantaré sin líquido ↓ (saca la lengua y se muestra moribundo por falta de leche)

Marge: Está bien / vale / vale / ¡iré por la leche! §

Bart: § Gracias §

Marge: § ¿Quiere alguien algo más ya que estoy aquí?

Homer: [Nooooo]

Lisa: [Nooooo]

Bart: [Nooooo]

Homer: (en el mismo momento en que Marge vuelve de la cocina con el vaso de leche para Bart) ¿Me traes una cerveza?

Marge: (gruñe enfadada y se levanta)

Lisa: ¿Mamá?

Marge: ¡¿QUÉ?!

Lisa: // Hay / hay un pelo en mi sopa / pero intentaré de sortearlo

Marge: ¿Qué clase de pelo?

Lisa: Pueees / es azuuul / mide un metro ocheeeeenta

Homer:[¡Uuuuuhhh!]

Bart: [¡Uuuuuhhh!]

Marge: Es mío entonces / ¡ahhh! / perdonadme (se marcha)

Homer: Vuestra madre parece disgustada por algo / será mejor que hable con ella // cuando lleguen los anuncios

[T8C13-1]

Marge: Vengo de ver al doctor Hibbert / dice que tengo demasiado estrés y que necesito ayuda

Homer: Marge / haremos lo que sea necesario para que te recuperes

Marge: Veraaas / he pensado que una buena niñera podría echarme una mano §

Bart: § ¿Una niñera? §

Homer:§ ¿Y cómo piensas que la vaya a pagar?

Lisa: Ya se verá el modo / mamá ha hecho muchos sacrificios por nosotros / bien podemos renunciar a algo por ella // Yo dejaré de comprarle ropa a mi Stacey Malibú §

Bart:

§ Y yo empezaré a fumar y luego lo dejaré

Homer: ¡Muy bien dicho / hijo! Dejar el tabaco es una de las cosas más duras que jamás tendrás que hacer // Te has ganado un dólar

Lisa: ¡Pero si todavía no ha hecho nada!

Homer: ¿Qué no Lisa? ¿Qué no? // Em / ¡un momento! // Es verdad / ¡trae! (y le quita el dinero de un manotazo)

[T8C13-2]

Niñera: Hola / soy la señora Penny Cedar // Tengo entendido que buscan ustedes a una niñera

Marge: (le da la mano mientras le habla) Mucho gusto

Homer: Un momento Marge / yo vi Señora Doubtfire y ¡SEGURO QUE ES UN HOMBRE! (le agarra del pelo y la zarandea / luego la persigue calle abajo) ¡SINVERGÜENZA / FARSANTE! ¡FUERA / FUERA / ESTÚPIDA!

[T8C13-3]

Homer: (hablando con la aspirante a niñera / una viva réplica de Mary Poppins) Bien / segunda pregunta: ¿en casa de quién trabajó la última vez?

Niñera: De Loren Lady Having Strong de Sussex

Homer: °(Marge / ¿Los conocemos?)°

Marge: No

Homer: °(¿Qué no? ¿No es ese con el que juego a los bolos? ¿No es el negro?)°

Marge: ¡Ese es Carl!

Homer: Ah sí // ¿O sea que ha trabajado para Carl / eh?

[T8C13-4]

Homer: Está bien / puede que sea un trasto de trastero pero ¿qué es lo que usted vende? // ¿Cincuenta dólares por un juguete? No hay niño que valga eso

Vendedor: ¿Pero qué dice? ¡Si es el Disco Ambulator Atómico Res Marte! // Eee / ¿no me diga que no le encanta el dibujo de la caja?

Homer: No // ¿Cómo puede encantarle un juguete a una caja a un dibujo? ¡Ya es usted mayorcito!

[T8C15-1]

Bart: Eh papá / ¿por qué te has puesto el esmoquin?

Homer: Porque voy a ir mañana a esa elegante fiesta del puerto

Bart: ¿Y por qué te lo has puesto ahora?

Homer: Esto es como un coche de alquiler / le haces todos los kilómetros posibles / después lo doblas y lo echas de nuevo al buzón

[T8C17-1]

Lisa: Yo me encontraba en la biblioteca pero Jamy me dijo que el director y la señorita de Bart - ¿Cómo se llama?

Marge: ¿Krabappel?

Lisa: Sí / Krabappel / estaban desnudos dentro del armario

Marge: ¡Ahhh / Virgen del Carmen!

Homer: Un momento / ¿Qué la señorita de Bart se llama Krabappel? Yo siempre le he llamado Grandal ↓ ¿POR QUÉ NADIE ME LO HA DICHO! / SEGURO QUE PENSARÁ QUE SOY IDIOTA

[T8C19-1]

Kent Brockman: (el director Skinner y la señorita Krabappel están en lo alto del tejado)



de la escuela junto con Bart para reclamar su amor públicamente sin ser despedidos)  
Bueno / una vez más he sido engañado pero se ha desarrollado una historia aún más interesante en lo alto de esta escuela de dos plantas // Una historia de amor

Inspector Chalmers: Skinner / baje de mi colegio

Skinner: No / márchese usted de mi colegio

Marge: Homer / ¡Bart está allí arriba!

Homer: (le quita el megáfono al inspector) ¡Traiga aquí! – Bart / te habla tu padre ///  
¿Tú sabes dónde está el mando a distancia? Lo he buscado por todas partes

Bart: ¿Te has mirado en los bolsos?

Homer: (lo descubre en su bolsillo) Pues sí / en el bolsillo de atrás

[T8C19-2]

Homer: ¿Lady?

Bart: Papá / Lady no va a venir / acabo de regalarlo

Marge: ¿Y por qué Bart / si estabas encantado con él?

Bart: No creo que fuera el perro ideal para mí / será mucho más feliz siendo perro policía

Homer: Espero que sepa tener el morro cerrado (tono enfadado)

Marge: Bueno / si crees que es mejor así iremos a la perrera a reclamar al Pequeño Ayudante de Santa Claus

Bart: Veraaas / no puede seer / no está en una perrera / también lo regalé y no puedo saber dónde está

Homer: ¡¿QUE HAS REGALADO LOS DOS PERROS?! Y sabiendo lo que opino yo de los regalos

Bart: Lo siento / sé que lo hice mal / metí la pata y (llorando) ahora me he quedado sin ningún perro

Homer: Niño / hijo / ¿vas a llorar? Te compraremos otro peerro

Bart: ¡Yo no quiero otro perro / yo quiero al Pequeño Ayudante!

Homer: Pero porque llores no va a volver / a no ser que tus lágrimas huelan a comida de perro // Así que puedes quedarte ahí llorando y comiendo latas y latas de comida de perro hasta que tus lágrimas huelan a comida de perro y lo hagan volver o puedes salir a la calle y buscarlo de verdad

[T8C20-1]

Homer: La guía telefónica de Hokkaido / Japón / por favor

Bibliotecario: Muy bien / aquí tiene. La guía telefónica de Hokkaido

Homer: Gracias / ¿puedo usar su teléfono?

Bibliotecario: ¿Eees llamada local?

Homer: Eeeee / sí

[T8C22-1]

Homer: La cena tiene que ser absolutamente perfecta si quiero que Grito y yo seamos amigos // Lisa / sé perfecta

Lisa: De acuerdo

Homer: Marge / perfecta // Bart / perfecto // otra hija / perfecta

[T8C23-1]

Homer: Bueeno hijo / en tu primer día de colegio quiero darte el mismo consejo que

me dio mi padre en tal ocasión

[Nube de pensamiento] Abraham Simpson: Homer / como eres más tonto que una mula pero más feo / si un desconocido te ofrece llevarte con él // te vas con él ↑

Homer: Maldita infancia traumática

[T9C3 – 1]

Marge: ¡No lo puedo creer! Intento proporcionar a nuestra hija una oportunidad en la vida y tú no colaboras nada

Homer: Marge / dime un solo triunfador que haya vivido sin aire acondicionado

Marge: Balzac

Homer: No es preciso que me insultes solo porque no sepas nin-gu-no

Marge: ¡Pero si Balzac es el nombre de (1s↓)§

Homer: § Pi pi pi pi pi pi pi. No hay peros que valgan ni - ¿cómo seguía ese refrán?

[T9C3 – 2]

Marge: Lo siento Homer / nada de armas

Homer: ¡Una pistola no es un arma Marge! Es una herramienta como un cuchillo de carnicero / un arpón o o o o un cocodrilo // Lo que necesitas es documentarte un poco más // Tengo una idea / acompáñame a la asociación del rifle y si sigues pensando que las armas no son estupendas lo seguimos discutiendo

[T9C3 – 5]

Apu: ¡AAAAAAAAA!

Homer: Uuu (1s↓) / que granujilla

Apu: Esa es mi madre ↑ // Oh no no no / ¿qué voy a hacer?

Homer: ¿Cuál es el problema? §

Apu: § ¿No lo comprende? Ha venido a conocer a mi esposa

Homer: ///

Apu: ¡La esposa que le dije que tenía!

Homer: ///

Apu: Ayyy / yo no tengo ESPOSA

Homer: ¿Y por qué le dijiste que la tenías? (Homer se lo aconsejó minutos antes)

[T9C7 – 1]

Pueblo de Springfield: ¡Queremos ver el ángel!

Lenny: Vamos Homer / solo un rápido vistazo // Te doy un pavo.

Homer: ¿Un pavo / eh? Lo que acabas de darme es una idea

(Se pone en la puerta de su casa a cobrar cincuenta centavos por ver el esqueleto alado que había encontrado Lisa)

Lisa: Papá no es justo afirmar que eso sea un ángel / no tenemos pruebas de ello

Homer: Nadie lo está llamando ángel Lisa / si escuchas atentamente comprobarás que no he usado ni una sola vez la palabra ángel.

Lisa: ¿Qué me dices de ese cartel? § (se lee: ÁNGEL)

Homer: § Una errata

[T9C8 – 1]

Moe: Oyeee / el motor de este bólido ha sido manipulado a más no poder // No te tenía por un loco de la mecánica Homer

Homer: Ah sí / soy un verdadero experto

Moe: ¿Qué es / un Holley de seis cilindros? §

Homer: § Pues claro §

Moe: § Válvulas Eldelbrock §

Homer: §

Como lo oyes §

Moe: § Elevadores Meyerhoff §

Homer: § Ahí las dao

Moe: Lo último me lo he inventado

Homer: Ya lo sé

[T9C9 – 1]

Homer: Yo me temo que no tiene vuelta de hoja / ¡Dios nos odia!

Bart: Eeee (1s↓) ¿desde cuándo lo importante de la navidad son los regalos? ¿No estamos olvidando el auténtico significado de este día? El nacimiento de Santa Claus

Marge: Bart tiene toda la razón / es el día en que menos deberíamos pensar en cosas materiales

Lisa: Eeee (1s↓) ¿Por qué no le hacemos una visita al abuelo y alegramos a los ancianos? Nos sentiremos mucho mejor

Homer: Emmm / como quieras / pero tendrán que ser muy desgraciados para hacerme un poco feliz

[T9C10 – 1]

Wiggum: Detesto interrumpir la juerga chicos pero hemos recibido quejas de que su juego está trucado

Homer: (ríe) ¿Cómo?

Wiggum: No me gustaría cerrarlo // tal vez podríamos llegar a un entendimiento (mueve los dedos con la palma hacia arriba)

Homer: ¿Qué quiere que entienda?

Bart: Papá / lo que él quiere eeee §

Homer: § Ahora no hijo / ¿no ves que estoy hablando con la autoridad?

Wiggum: Se lo diré de otra forma // Estoy buscando a mi amigo parné // ¿Ha visto usted a Parné por aquí?

Homer: Noooo // él es Bart

Wiggum: Mmmmmm (1s↓) escúcheme atentamente y míreme cómo guiño el ojo mientras le hablo / ¿vale?

Homer: Vale

Wiggum: A quien en realidad estoy buscando / guiño / es al señor Soborno / guiño guiño

Homer: /// Consiste en lanzar aros

Wiggum: ¡Está bien / se acabó! Barraca clausurada

[T9C12 – 1]

Bart: ¡Jooooo! Dios no le deja pasar ni una

Homer: ¿Qué? // Es mi personaje de ficción favorito

[T9C14 – 1]

(Homer vestido de negro con un pasamontaña sin dejar de mirar el reloj mientras cenan)

Marge: ¿Por qué vas de negro? §

Homer: § ¡¿Por qué llevas perlas?! ¡¿Por qué ese pelo azul?!  
¡¿Por qué qué?!

Lisa: Pareces un poco nervioso / papá

Homer: Nooo / tú eres la que parece un poco nerviosa Lisa

Bart: ¿Te traes algo entre manos / eh?

Homer: Noooo / (( )) / solamente voy a salir a cometer un ro / re / recado

[T9C16 – 1]

Lisa: [...] La belleza está no solo en los concursos y salones de belleza / puede estar en los remolinos de galaxias o en los remolinos en el centro de un girasol

Homer: ¡Mira qué idea! Vamos a tomarnos un remolino de helado

Marge: Hoomer / tu hija nos está abriendo su corazón

Homer: Pues ¡grábalo!

[T9C17 – 1]

Lisa: Que edificio más chachi / ¿quién dijo que la ciencia no es divertida?

Bart: Yo / huele a museo ↓

Homer: Sí / las cosas divertidas no acaban en “iun” / acaban en “aberna” o en “olera” o

/// “erveza”

[T9C18 – 1]

Bart: Ya está / ¡chivato! (Bart le aprieta un cinturón con grabador a Homer).

Homer: ¿Me hace parecer gordo?

Lisa: No / te hace parecer un instrumento de opresión estatal

Homer: Pero no gordo

[T9C20 – 1]

Homer: ¡EH / ESPERE / ALTO LA BASURA! (4s) SOIS LOS PEORES  
BASUREROS DE TODA LA HISTORIA. SÍ / OS DIGO A VOSOTROS /  
APESTOSOS COMEBASURAS

(El camión da marcha atrás)

Basurero 1: ¿Qué nos ha llamado?

Homer: No lo sé / había mucha gente gritando

Basurero 1: Nos ha llamado apestosos comebasuras

Basurero 2: ¿No ha aprendido nada del día del amor?

Homer: Eso fue ayer / so memo.

[T9C22 – 1]

Lisa: Es preciosa // Imagínate que somos las primeras personas que oyen esta canción desde hace más de cuatro mil años. Gracias por obligarme a correr un riesgo tan estúpido papá.



Homer: Lo que tú quieras // y recuerda / nunca temas poner en peligro tu vida. Y vámonos antes de que tu madre nos mate

[T9C24 – 1]

Homer: Bien hijo / vamos a embarcarnos en nuestra misión más difícil // Recemos una oración // Oh Dios / sé que estás ocupado por aquello de que puedes ver a las mujeres cambiarse de ropa y eso / pero si hoy nos ayudas a robar la grasa te prometo que donaré la mitad de los beneficios a una obra de caridad

Bart: ¡Papá / que no es estúpido!

Homer: ¡Tú qué sabes / andando!

[T10C1 -1]

Homer: ¡Oh / mosquis! Es lo más emocionante que veo desde que el cometa Halley se estrelló contra la luna

Lisa: Eso nunca ha ocurrido

Homer: ¡Ya lo creo que no!

[T10C3 -1]

Moe: El otro día fui al Badulake a comprar bolitas de algodón

Carl: ¿De las absorbentes?

Moe: Por supuesto ¿o tú qué te crees? Y al doblar la esquina para ir a la sección de perfumería ¿a que no sabéis a quién vi? // Nada menos que a Kent Brockman

Lenny: ¿Al de la noticias? ¡Al mister Canal 6! Qué potra / con lo que yo daría por conocerlo

Carl: Más famoso que ese no hay nadie

Homer: Brrrr / Kent Brockman / ¡qué bobada!

Moe: Seguro que tú has visto a alguien más famoso / no te digo

Homer: Ammm (1s↓) / pudiera ser

Lenny: ¿Ah sí? Dinos a quién

Homer: Ohhh / no puedo / prometí no decirlo ↓

Moe: ¡Sí / ya / claro / tú qué vas a ver!

[Nube de pensamiento] (Alec Baldwin): No digas que estamos aquí

[Nube de pensamiento] (Kim Basinger): Debes guardar nuestro secreto Homer

[Nube de pensamiento] (Ronn Howard): Homer / no queda vodka

[Nube de pensamiento] (Hombre con sombrero y gafas): Díselo al pueblo Homer / tiene derecho a saber lo de esa casa de famosos

Homer: ¿Quién eres tú?

[Nube de pensamiento] (Hombre con sombrero y gafas): ¿Qué importa? Solo he dicho lo que querías oír

[T10C5 -1]

Juez Snyder: Señor Simpson / ¿tiene algo que alegar en su defensa?

Homer: Lo tengo // Creo que los famosos están en deuda con todos nosotros // Si los famosos no quieren que rebusquen en su basura y digan que son gays // entonces que renuncien a expresarse artísticamente // (Lisa y Marge se tapan los ojos de vergüenza)  
En conclusión / debéis aceptar que el público sea siempre el dueño de vuestras vidas y cuando muráis podréis salir en los anuncios bailando con aspiradoras // Gracias señoría

Juez Snyder: Señor Simpson / le condeno a no acercarse a más de ochocientos metros a

ninguna persona famosa / viva o muerta

[T10C5 -2]

Abraham Simpson: Hijo vuelve / será mi regalo de cumpleaños

Homer: Pero si ya estamos en casa / solo hay que cruzar dos veces más el horizonte

Abraham Simpson: Voy a reventar ↑

Homer: Ponte cómodo / relájate / no voy a permitir que le ocurra nada a mi viejales

Dr. Hibbert: (en la consulta médica) ¡Oh / Dios santo! Los riñones de este hombre han reventado / se han esfumado

Marge: ¡Oh no!

Homer: Siii / es lo que pasa cuando te haces viejo // es una cosa natural / hermosa a su manera

Dr. Hibbert: El caso es que sus riñones estaban bien ayer cuando vino a su chequeo anual

Homer: Perdone doctor / creo que de medicina un servidor entiende algo

Dr. Hibbert: Homer / con todos mis respetos / esta radiografía muestra un reventamiento riñonal / lo cual explicaría las fuertes explosiones que oyeron

Homer: Ohhh (1s↓) no necesito cambiar el silenciador

[T10C8 -1]

Homer: Después del bar de Moe fuimos al Krusty Burguer y allí le volvieron a dar la vuelta // Yo me pedí la Doble-doble y me trajeron la Doble-doble-doble-doble // Después Apu le dio otra vez la vuelta

Bart: Papá / ¿no te han dicho lo que pasa?

Lisa: Esas vueltas son sobornos ↑

Homer: Cariño no seas tan ingenua / el mundo funciona así // Es cierto que el alcalde recibe algún soborno pero también hace que los trenes salgan a su hora

[T10C9 -1]

Bart: ¿No estás asustado? No sé / si fuese Fat Tony y si Dios quiere algún día lo seré / estaría en mi celda poniéndome cada vez más rabioso

Homer: Por eso no te preocupes / ya ha salido bajo fianza // ¡Ee / me voy al tajo!

Marge: ¿Vas a proteger al alcalde después que Tony juró vengarse?

Homer: Es mi deber Marge / además / esos no me asustan // Bart / ¿quieres arrancarle el coche a papá?

Marge: Hooomeeer

Homer: ¡¿Qué?! No hay por qué preocuparse

Bart: Arráncalo tú entonces

Homer: Está bien / vale / me cogeré un taxi

[T10C9 -2]

(Homer se cambia el nombre al no poder vivir con las burlas que ha ocasionado una serie con un personaje con su nombre)

Marge: Ah / pero yo me enamoré de Homer Simpson / no quiero acurrucarme en la cama con un tal Max

Homer: Ninguna mujer se acurruca en la cama con Max / se abrocha el cinturón y goza

Marge: Oh / cielos

Homer: Y esto no se limita al dormitorio / desde hoy manda menda y / hijos / hay tres

formas de hacer las cosas / por las buenas / por las malas y al estilo de Max Powell

Bart: ¿Eso no es por las malas?

Homer: Sí / pero más rápido

[T10C13 -1]

Marge: ¿Dónde conociste a ese tal Trent Steel? ¿Dónde Moe?

Homer: Que va / es un triunfador ↑ // Posee una empresa que fabrica ordenadores o un ordenador que / fabrica // es igual / no lo entenderías

[T10C13 -2]

Marge: ¡Eh / mira este otro! ¡Es un poema! ¡Ahh / es de Apu!

Homer: Deja de asombrarte y léelo

Marge: (leyendo) Querida esposa Manjula / a partir de hoy cambiaré y los siete días de las semana de amores te cubriré ↑

Lisa: Ayyy / ¡qué romántico!

Bart: (se mete los dedos en la boca para vomitar)

Homer: Yo también ponía anuncios así cuando estábamos recién casados

Marge: ¡El único anuncio que pusiste fue para vender el cortacésped!

Homer: Y lo vendimos ¿a que sí?

[T10C14 -1]

Lisa: Papá ya estamos listos

Homer: Me parece muy bien / hasta luego

Lisa: Papá / ¿no te acuerdas? Hoy es nuestro sábado especial

Marge: Prometiste dedicar un sábado al mes a hacer algo con los niiiñños

Homer: Ohhhhhh ↓

Bart: ¡Vamos / no te quejes! Trabajas la mitad que un divorciado

Homer: ¿Siiiií? Pero trabajo el doble que un padre ausente

Marge: Hooooomeeeer

Homer: Vaaaamos / se lo digo en broma

[T10C16 -1]

Homer: (refiriéndose a Bart y a Lisa) ¡Vaya! Pero si son Fred y Ginger / Mickey y Mini / Donald y Dasy / Los tres cerditos

[T10C16 -2]

Homer: ¿Es el filete más grande que tienen? ¡¿Solo de dos kilos?! Creí que este era un restaurante especializado en carnes / no un salón de té para señoritas cursis con mantelitos de ganchillos rosa

Camarero: Bueno / tenemos una pieza de carne que solo se sirve por encargo especial / el llamado Don Solomillón / es del tamaño de un flotador

Homer: Ahhh / ¡póngame ese! Y de beber / albóndigas

[T10C17 -1]

Marge: Aquí está / aquí es donde crea toooda su magia

Directora de la galería: ¡Buenas noticias Homer!

Homer: ¿Has traído más tartas?

Directora de la galería: Eeee // no // Vamos a celebrar una exposición dedicada exclusivamente / a tí

Homer: ¡Mosquis! Es como el sueño de Marge que se cumple / en mí // ¿no es estupendo // para mí?

[T10C19 -1]

Homer: Maaarge / he fracasado en todo lo que he hecho y si no // mira a Bart // Y ahora por fin he encontrado la forma de que la gente me admire por ser un fracaso / eso me da mucho gustito

Marge: Bueno / se supone que mientras tú seas feliz lo demás no importa

Homer: Eso es hablar con sensatez / buenas noches

[T10C19 -2]

TV: ¿Es este el tipo de aire que queremos legar a nuestros hijos? (3s) ¿No merecen algo mejor? (4s) Electricidad / la energía del futuro. (3s) Pruebe hoy mismo el “Electaurus” y recibirá un regalo

Homer: ¡Ah! ↓ // Mis hijos merecen ver cómo recibo un regalo

[T11C1 -1]

Marge: ¡Eh / no abriste el sobre / no sabemos qué regalo era!

Homer: ¿No lo abrimos? ¡Qué extraño! Lo normal hubiera sido abrirlo justo al irnos de la cochería

Marge: Sí claro / pero no lo hiciste

Homer: Bueno aquí está / con abrirlo ahora lo averiguaremos

Marge: ¡Perfecto!

Homer: Uhh / entradas de cine / esperaba más a cambio de exponerme su coche

Marge: Son entradas de preestreno para una película de // ¡eh! ¡MEL GIBSON!

Homer: ¿Quién más sale?

Marge: ¿Qué más da? ¡Mel Gibson!

Homer: Mel Gibson no es más que un tío Marge / es como yo o como Lenny

Marge: ¿Os han nombrado a Lenny o a ti hombre más sexy del mundo?

Homer: Bueno / no sé si a Lenny (1s↓)

[T11C1 -2]

Homer: ¡Vamos / corre / sube!

Mel Gibson: ¡Ayy! Déjalo Homer / démosles la estúpida película

Homer: Las pelis no son estúpidas / nos llenan de romanticismo / odio y deseos de venganza // Arma letal nos enseñó que suicidarse tiene su gracia

Mel Gibson: Te juro que esa no fue mi intención

Homer: Y antes de Arma letal II jamás me imaginé que pudiera haber una bomba en el retrete / desde entonces siempre miro antes

[T11C1 -3]

Homer: (por teléfono) Flanders tienes que ayudarme // ¿Hay una pareja sureña aparcada delante de mi casa?



Ned Flanders: Oh sí Homercito y por lo que veo piensan quedarse una temporadita

Homer: Ya me lo temía / en fin amable vecino / sabes siempre he querido decirte lo mucho que (1s↓)§

Operadora: § Si desea continuar hablando introduzca diez centavos

Homer: Ehhh (1s↓) (y cuelga con cara de desprecio)

[T11C5 -1]

Director: El equipo de cigarrillos Larami / la señorita Mindy / J.P. y Emil

Mindy: Homer / estamos en un pequeño aprieto / a los niños les enloquece el tabaco pero los políticos nos prohíben vendérselo

Homer: ¡Esos corruptos!

Mindy: A mí va a decírmelo

[T11C5 -2]

Marge: Y qué / ¿no han pensado tener hijos?

Apu: Siii / lo hemos pensado pero no es una decisión que deba tomarse a la ligera (3s)  
Pero claro / está culo veo culo quiero

Homer: (ríe) ¡Nada como los niños Apu! Puedes enseñarles a que odien lo que tú odias y hoy con eso del internet se te crían ellos solos

[T11C7 -1]

Homer: ¿Refrescos para bebés gratis? Apu canta bingo y yo tengo que conformarme con estos unillizos

Bart: Jo / perdón por haber nacido ↓

Homer: Hace tanto tiempo que deseaba oír eso (y lo abraza cariñosamente)

[T11C7 -2]

Empleado de la gasolinera: Sí / vi pasar a unos moteros por aquí con una mujer de pelo azul hará como unos diez minutos // Dijeron que iban a hacer noche en la zona de acampada de Crystal Lake / sector K / parcela dos / diecisiete // Lamento no poder serle de más ayuda

Homer: Me temo que no la encontraré jamás ↓

[T11C8 -1]

Jefe Wiggum: (tras dejar escapar a un feriante que tiraba a un caballo desde gran altura por un trampolín) Se acabó la función / me temo que el caballo irá derecho a la fábrica de comida para perros

Homer: (con tono burlesco) No crea que el caballo va a comer comida para perros

[T11C13 -1]

Bart: Papá / para que Duncan corra / ¿no deberíamos contratar a un entrenador?

Homer: Hijo / todo lo que hay que saber viene de “El hombre que susurra a los caballos” // Primer paso / seducir a un ama de casa solitaria // (se toca el sombrero saludando a Mod) Señora // Y ahora es cuando hay que susurrar // (al caballo)  
°(Cuando den la señal / corre / deprisa)°

[T11C13 -2]

Homer: (oye zumbidos) ¡Ahh / abejas!

Marge: Parecen furiosas y africanas

Homer: De acuerdo / no os asustéis / hay repelente de sobra para mí

[T11C14 -1]

(Tras la muerte de Maude Flanders)

Marge: Si hay algo / cualquier cosa que pueda hacer por ayudarte (1s↓)

Homer: Deja de acapararlo / quiero consolarlo yo

Ned Flanders: (ríe) Un detallito por tu parte Homer / pero creo que me iré a la cama

Homer: Entonces insisto en acompañarte a casa

(Salen de la casa de los Simpson hacia la de los Flanders)

Ned Flanders: Homer / no es necesario de verdad

Homer: Ese sentimiento es normal Ned / forma parte del proceso / cuidado con el aspersor

Ned Flanders: ¡Eh! Este aspersor es mío §

Homer: § Es natural que te sientas así pero el aspersor ya no está contigo / tienes que olvidarlo

Ned Flanders: Lo acababa de comprar. §

Homer: § Lo sé / es muy difícil

[T11C14 -2]

Marge: (a través de una radio de campaña desde Springfield a Micronesia) Homer / ¿estás bien?

Homer: Ya sí / pero el primer mes ha sido duro

Marge: ¡Si llevas dos días fuera!

Homer: ¿En serio? Sin tele es difícil saber cuando empieza la noche y acaba el día

Bart: Te echo de menos / mamá no me deja leer Agar el Horrible

Marge: Es que no lo encuentro nada gracioso

Homer: Vaya / veo que sin mí ya no hay jerarquía // Este será el nuevo orden / Bart será el hombre de la casa / Lisa te ascendo a hijo / Maggie será la niña lista y el tostador hará de madre // Y tú Marge / asesora

[T11C15 -1]

Narrador: Por alguna razón Homer se convirtió en un adicto a los calmantes / era la única manera de soportar las escenas de acción que lo convirtieron en una escena

Homer: ¿Que por qué lo soportaba? Supongo que la fama era como una droga / pero lo que era más como una droga eran las propias drogas

[T11C22 -1]

Lisa: Para poder prolongar la serie me administraron en secreto hormonas contra el crecimiento.

Homer: Eso es ridículo / ¡¿Cómo iba a tener yo pulso para echarle las cinco gotas que hacían falta en el desayuno? /// ¿Qué?

[T11C22 -2]

Marge: La compañía telefónica se ha quedado sin números / de modo que ha dividido la ciudad en dos prefijos // Media ciudad conserva el antiguo prefijo 636 y nuestra mitad pasa a ser el 939

Homer: ¡NUEVE TRES NUEVE! ¡¿Qué significa esto?! ↓ Uhhh / me han hundido la vida

Marge: Solo tienes que recordar otros tres números

Homer: Ojalá fuera tan sencillo Marge. ¡Largo / tenemos problemas más serios! // (refiriéndose a un tejón asomado a la ventana) ¡NO LO VOY A TOLERAR / LLAMARÉ A LA PRENSA / A LAS CADENAS DE TELEVISIÓN / A LAS CADENAS DE NIEVE / A TODOS!

[T12C2 -1]

Homer: (pinta en su mano izquierda “939”) Odio el nuevo prefijo / uno ya tiene bastantes cosas en la cabeza (lee en su mano derecha “Lenny = Blanco / Carl = Negro”)

Lenny: ¿Seguro?

Homer: ¿No añoras el prefijo 636? ¿Em / Carl?

Carl: No tengo claro cuál es mejor // El seis es más próximo al tres con lo que resulta más cómodo pero el nueve tiene menos que ver con Satanás y es una ventaja en el mundo en el que vivimos

Homer: ¡Lo que realmente me mata es que ni siquiera nos han avisado!

Carl: ¿Cómo que no? Hicieron una campaña publicitaria en la tele y luego en la radio

Lenny: Lanzaron folletos desde el transbordador espacial y pasamos dos semanas en el campamento del prefijo

Homer: Ni siquiera nos han avisado ↓

[T12C2 -2]

Marge: ¿Cuándo pasó esto? ¿Cuándo nos convertimos en el último peldaño de la sociedad?

Homer: Creo que cuando la epidemia de gripe acabó con los sintecho

Lisa: Papá / ¿qué ha pasado con este asiento? (aparecen Bart y Lisa montados sobre el chasis del coche)

Homer: Lo vendí para llenar el depósito / pero en lugar de gasolina compré una bocina (se para el coche sin combustible y con la cabeza apoyada en el volante hace sonar el claxon de feria)

Marge: Tal vez deberíamos consultar a un asesor de finanzas

Homer: ¡A un adiestrador de fierazas!

[Nube de pensamiento] Señor Simpson tiene usted un dólar en descubierto / ¡A por él Shiva! (y se abalanza una pantera negra contra el banquero)

[T12C5 -1]

Homer: ¡Aquí tenéis chicos / la mejor página web del mundo! Lo normal es que tanto ruido fuera molesto pero no lo es

Bart: Me han echado del colegio ↓

Homer: ¡No me digas! ¿Qué te parece mi página / Lisa? Sé sincera / es genial ¿no? // Anda di que es genial / no te cortes §

Bart: § Encontraron una navaja automática en mi taquilla

Lisa: Bueno / una página web es algo muy personal / tú has plagiado imágenes con copyright de otras personas / podrían demandarte por ello

Bart: Le di un puñetazo a un poli §

Homer: § No pueden demandarme si no saben quién soy // Me voy hacer llamar “Señor X”

Bart: Soy muy irascible

Homer: Sí / lo del Señor X no falla nunca

[T12C6 -1]

Homer: ¡Ayyy! Nadie visita mi página web / el contador está bajando

Lisa: Bueeenno / no puedes divulgar noticias si no tienes

Homer: ¡Qué estupenda ideeeea! Me inventaré alguna noticia

Lisa: Ayyy / creo que deberías quitarte el premio Pulitzer al decir eso

[T12C6 -2]

(Tras haber perdido el coche a manos de un estafador)

Bart: Mamá se preguntará qué hemos hecho con el coche / pensemos algo bueno

Homer: Nooo / las mentiras nos metieron en este lío hijo / a partir de ahora seremos siempre sinceros

(En casa de los Simpson)

Marge: ¿Te robaron el coche en el aparcamiento de la iglesia?

Homer: Lo que oyes / entramos para un padre nuestro rápido y – Bart / ¿dirías que aquel tipo estaba loco?

Bart: Desde luego / bueno / loco por los coches

[T12C7 -1]

Homer: Se me ocurre algo para resolver nuestros problemas de pasta // Alquilar tu vientre a parejas ricas sin hijos // Si estás de acuerdo demuéstralo indignándote

Marge: ¡¿Te has vuelto loco?! NO PIENSO SER MADRE DE ALQUILER

Homer: Vamos Marge / somos un equipo / nos alquilamos nosotros / no te alquilas solo tú

[T12C9 -1]

(Los médicos descubren gracias a una radiografía que Homer tiene un lápiz de colorear instalado en el cerebro desde que era niño cuando jugaba a introducirselos por la nariz)

Doctor: Señor Simpson / puede que sea responsable de su inteligencia subnormal

Homer: ¡Eh / vengo a que me droguen / electrocuten y sonden / no a que me insulten!

Doctora: Si se le extirpa el lápiz se podría producir un incremento de su capacidad mental aunque también matarlo

Homer: Mmmm (1s↓) ¿incrementar mi capacidad de matar? // ¡Vamos a ello!

[T12C9 -2]

Krusty: El siguiente partido será Bart y Marge Simpson (3s de aplausos) contra Homer y Lisa §

Homer: § (Homer entrega una tarjeta a Krusty)

Krusty: Perdón / contra Homer y Venus Simpson

Lisa: ¿Venus Simpson? ¿Me vas a reemplazar?

Homer: Oye Lisa / pasar de ti suena muy mal / digamos que / te voy a reemplazar

[T12C12 -1]

Marge: ¿Por qué le interesa Bart? No tiene una gran voz

Manager: Marge / cantando no se gana pasta gansa / Bart es un rebelde y eso es lo que



necesito para mi nuevo grupo Panda Tope

Marge: ¡No tan deprisa! (parando a Homer que ya iba a firmar el contrato). Tengo algunas dudas.

Bart: Por favor / mi sueño es ser estrella de rock

Homer: ¡Y mi sueño es librarme de Bart! ¡¿Cuántas vidas pretendes destrozar?!

Marge: Ohh / está bien

[T12C14 -1]

Guía del safari: Este es el fósil de ser humano más antiguo que se conoce. Tiene más de dos millones de años de antigüedad

Homer: (simula un pedo con la boca) Yo tengo más huesos que ese tipo // Si lo que quería es impresionarme / ha fallado

Guía del safari: No se trata del número de huesos señor §

Homer:

§ HA-FA-LLA-DO

[T12C17 -1]

Lisa: °(Sé cómo librarnos de esto)° (refiriéndose al desayuno con muesli y guiñándole un ojo a Homer) / Oye papá / ¿quieres venir a ver mi proyecto para el concurso de ciencias del coleee?

Homer: No Lisa (le guiña un ojo) / pero tampoco quiero comerme este asqueroso desayuno (le guiña de nuevo el ojo)

[T12C18 -1]

Homer: No pensé que me gustara el turno de noche / pero hay una tranquilidad y no

hay nadie que se chive cuando le disparo a los ratones

Bart: ¿Puedo hacerte una pregunta? §

Homer: § Por supuesto

Bart: Si la ciudad sigue creciendo / ¿habrá siempre electricidad?

Homer: (ríe) Ayyy / hijo / sabes que eso no es asunto tuyo

[T13C2 -1]

Homer: ¿Diga-me?

Bart: Eh / sí. Quiero hablar con el señor Memocos / de nombre Seco

Homer: ¡Oh / Bart! Mi primera broma telefónica / ¿qué hago?

Bart: Pregunta si alguien conoce a Secomemocos §

Homer: § No lo entiendo

Bart: (se golpea la frente de decepción y asombro) GRITA SECOMEMOCOS

Homer: ¿Dónde está la gracia?

Bart: Ups / ah / eh (cuelga de un telefonazo)

[T13C3 -1]

Mujer raptada: Ohhh (1s↓) a ver si lo adivino / ahora empezarás a darle una paliza con tu puño americano // Uyyy / eres tan predecible ↓

Homer: (está atado con soga a una silla) ¿Sabes qué sería una sorpresa? Un masaje de pies

Snake: CIERRA EL PICO (golpea a Homer en la cara)

Mujer raptada: Convirtiéndolo en una masa sanguinolenta no lograrás impresionarme

Snake: Antes lo lograba / si le pego más fuerte ¿tampoco?

Mujer raptada: Parece que no te enteras

Homer: ¿Ha pasado desapercibida mi sugerencia de un masaje de pies?

[T13C4 -1]

Marge: Esto es lo peor que has hecho nunca

Homer: Repites tanto esa frase que ya no significa nada

[T13C6 -1]

Homer: Mira / lo que pasa con mi familia es que somos cinco // Marge / Bart / Bart  
niña / la que no habla y el tipo gordo // ¡CÓMO LO ODIO!

[T13C7 -1]

Homer: Ayyy / ¡qué dulces son estos segundos hasta que recuerdo por qué estoy  
durmiendo en el jardín!

Marge: ¿Homer?

Homer: Marge / ¿vuelves a hablarme?

Marge: ¿Por qué no entras en casa y charlamos?

Homer: ¿Charlar de qué? ¿Deportes? ¿Bigamia?

Marge: Bigamia

Homer: ¿No te va el deporte / eh?

[T13C7 -2]

Homer: Egghh / esta peli de Tarzán es un rollo

Lisa: Papaaaa / es un documental sobre los sintecho

[T13C12 -1]

Marge: Tu padre ha muerto ↓

Homer: (llora) EL POBRE NUNCA LLEGÓ A VIVIR COMO UN VEGETAAAALLL (sigue llorando)

[T13C13 -1]

(Abraham Simpson vuelve con el coche de Homer de una cita)

Homer: ¡Dame la llave! ¿Te das cuenta de lo que nos has hecho pasar? He llamado a la policía / al hospital / al corredor de apuestas / a la perrera /// vale / ¡a quién he llamado no viene al caso!

[T13C13 -2]

Lisa: Leo algunos consejos para el viaje / beba solo agua embotellada / no suba a taxis sin licencia y no olvide que allí es invierno cuando aquí es verano

Homer: Espera / espera / espera / o sea ¿Que en agosto hace frío?

Lisa: Exacto

Homer: ¿Y en febrero / hace calor?

Lisa: Mmmjjj (asiente)

Homer: ¡Es el mundo al revés entonces! Los chorizos persiguen a la poli / los gatos tienen perritos (1s↓)

Lisa: No papá ↓ / solo afecta al clima

Homer: ¿Y la nieve cae hacia arriba?

Lisa: Ayyyy / sí

Homer: IIIUUUUUUUUUUUUUU

[T13C15 -1]

Lisa: Papá / no soy aficionada a los dibujos de Bart pero tienes un carácter problemático

Homer: Solo soy apasionado / como todos los griegos

Marge: No / estás rabioso // ¡Mira! Estás aporreando al gato

Homer: (mientras aporreando al gato) No es cierto // ¡Oh / no! Dios mío / es cierto // (suelta al gato de un empujón) SOY RABIÓLICO / (llora tumbado en el suelo) NO PUEDO VIVIR SIN RABIOOOOLL

[T13C18 -1]

Marge: Mira Lisa / ha quedado una plaza.

Lisa: ¿A quién le gusta ponerse mallas y que le griten?

Homer: Pueess / a las furcias y a Spiderman.

[T13C20 -1]

Lisa: Y así termina el gobierno de la ley

Bart: Jooo (1s↓) mirad cómo rompen escaparates y provocan incendios / hacen realidad mi sueño y no dejáis que me una a ellos // Por favor / ¿puedo tirar solo una §

Homer: § ¡No!  
§

Bart: § ¿Y si solo quemo un §

Homer: §¡No!§

Bart: § ¿Puedo al menos incitar a §

Homer: § ¡No! Ya causé suficientes problemas enchufando el Santa Claus // ¡Se acabó la conducta irresponsable! §

Bart: § ¿Puedo tomar una birra?

Homer: Vale / pero no importada

Marge: Hooper

Homer: Hay que ponerles límites Marge

[T13C22 -1]

Lisa: ¿Siempre te hemos amargado la vida? ↓

Homer: Oh / no me la amargáis cariño mío / lo que quería decir porque creo que no elegí bien las palabras // es que el matrimonio es como un ataúd y que cada hijo es como un clavo más / pero hay ataúdes y ataúdes (1s↓)

[T14C1 -1]

Marge: ¡Ayyyy / los chiquitines de mi corazón! ¡Estáis bien / estáis bien!

Homer: Maggie / ya no tendrás que cargar con el peso de sustituir a Bart y a Lisa

[T14C3 -1]

Marge: Quiero que seas el único hombre que me coma con los ojos

Homer: Voy a hacer algo más que comerte con los ojos // ¡Vamos a comer pollo fritooooo!

[T14C5 -1]

Jefe Wiggum: No se preocupe / nosotros atraparemos al asesino // Bien señor Simpson / ¿es posible que esté viviendo una doble o triple vida de la que su mujer no sepa nada?

Homer: ¿Triple? No / eso sí que no

[T14C6 -1]

(Homer y Lisa huyen a un hotel después de haber sido inculpada Lisa por unos destrozos de activistas)

Marge: ¿Diga?

Homer: Holaaaa / es para una encuesta telefónica // Si las elecciones se celebraran hoy votaría usted por/ a) / la policía está contigo o / por b) puedes hablar sin miedo

Marge: Mmmm (1s↓) la a) y quisiera añadir que la propuesta da un abrazo a Lisa de mi parte cuenta con mi apoyo

Homer: Oh Marge / ¡no te enteras de nada / soy yo / Homer Simpson!

Marge: (cuelga rápidamente el teléfono y sonrío de forma nerviosa)

Agente Lu: Localizadísimo jefe

[T14C8 -1]

(Bart intenta ahogar a Homer con su cinturón por haberse gastado una gran cantidad de dinero que ganaron con un anuncio que hizo Bart siendo bebé)

Marge: ¡Con el cuello de papá no se juega!

Bart: ¡Mamá / estoy harto de cómo me trata! ¿Tengo que quedarme tan pancho cuando me falta al respeto?

Homer: Exacto / eres mío hasta los dieciocho y cuando cumplas diecisiete / como sé que el final está cerca / te molere a palos

[T14C11 -1]

Jueza: Este niño corre más peligro viviendo con usted que una gamba en un chiringuito de playa // Bart Simpson / yo te declaro EMANCIPADO // Así mismo embargo el sueldo de Homer hasta que reembolse a Bart lo que le debe

Homer: Mmmmm (1s↓) gambas

Jueza: SIGNIFICA QUE LA MITAD DE SU NÓMINA SERÁ PARA BART

Homer: ¡¿Cómo?! Una mitad para Bart y la otra para mi mujer de las Vegas // ¿Qué quedará para Moe? ↓

[T14C11 -2]

Homer: Bueno hijos / hoy es el día de San Valentín y ya sabéis que eso significa que podéis quedaros viendo la tele con el volumen a todo trapo

Lisa: ¿Y qué haréis tú y mamá?

Homer: Uyy / estaremos arriba en el dormitorio haciendo el am – a amortiguadores nuevos para el coche

Bart: Ah / vale

Homer: Niños / ¡qué ingenuos!



Bart: ¿Qué? §

Lisa: § ¿Ingenuo quién?

Homer: No he dicho nada // ¡qué ingenuos!

[T14C15 -1]

Homer: Sr. Burns / ha venido el consejo de seguridad nuclear para efectuar una inspección

Sr. Burns: ¡Oh / Dios mío! El canario iba a ser mi chivo expiatorio / necesito un primo urgentemente

Homer: Hola

Sr. Burns: Sí / sí / ahora necesito encontrar un primo

Homer: Hola

Sr. Burns: Es muy simpático pero lo que necesito ahora mismo es un primo

Homer: ¡Hola!

Sr. Burns: ¡Será pelmazo / ya le he dicho que necesito encontrar un primo! §

Homer: § Hola

Sr. Burns: ¡Ufff! Este ceporro de cara de queso interrumpe constantemente mi búsqueda / porque lo // Hoola

Homer: Eee / ¿por qué me mira con esa cara?

[T14C15 -2]

Homer: Bien chico / ahora que te hemos recuperado no dejaré que te vayas nunca más (refiriéndose al perro)

Lisa: Oh / oh / papi creo que se ha meado en la alfombra

Homer: (ríe) Para mí eso significa te quiero

Bart: Pues creo que te ha dejado un fuerte abrazo (haciendo comillas textuales con los dedos) en la fiamblera

Homer: Seguro que fue ese estúpido gato

Marge: Ese gato te salvó la vida §

Homer: § ¿Y qué ha hecho por mí últimamente? §

Marge: § Te  
despertó anoche cuando dejaste de respirar

Homer: Siii / pero se comió la última lata de atún

Lisa: ¡Papá / la última lata te la comiste tú!

Homer: Estáis todos contra mí

[T14C19 -1]

Homer: ¿Dónde estará tu madre? Tengo que ir al bar de Moe

Lisa: Papá / mamá no para de llevarte a todas partes / ¿por qué no tomas el transporte público?

Homer: El transporte público es para cretinos y lesbianas // Agghh / ¡tendré que ir andando!

[T14C20 -1]

Homer: ¡No pienso conducir cuarenta y cinco minutos al día / no puedes venir a esta escuela!

Lisa: Pero si es mi sueño ↓

Homer: Oh / ¿por qué no puedes tener un sueño normal como convertirte en patinadora olímpica?

Lisa: Vale / tomaré clases de patinaje artístico

Homer: ¿Estás loca? No pienso levantarme a las seis y media cada mañana para que des saltitos ¿Qué te crees mejor que yo?

Lisa: ¿Entonces que puedo ser?

Homer: ¿Qué tal susurradora de caballos?

Lisa: ¡Geniaaaaal!

Homer: Sobre mi cadáver

[T15C3 -1]

Homer: (encerrado en la Torre de Londres acusado de atropellar a la reina) Oh Marge / ¡cuánto lo siento! ↓ // Debí escuchar lo que fuera que me estuvieras diciendo

Marge: Yo también tengo parte de culpa / te he regañado tanto durante este viaje que ya no sabías en qué regañina centrarte

Homer: Bueno Marge / si muero aquí quiero que recuerdes algo // ¡no compres cintas de video en Inglaterra / no funcionarán en nuestro reproductor! (llora abrazado a los barrotos)

[T15C4 -1]

Lenny: Marge se pegará un buen mosqueo cuando vea que has desaparecido §

Carl: § O  
muerto

Homer: Chicos / a veces un hombre como yo debe arriesgar su matrimonio por motivos que ni él mismo puede llegar a entender

[T15C5 -1]

Homer: Vamos Marge / no soy el único egoísta aquí / tú solo te cortas el pelo en Superpelos // un corte de pelos normal no es lo bastante bueno para ti

Marge: ¿No te quieres enterar de nada / verdad? La Navidad es el momento de pensar en los demás pero ¡hoy has demostrado que solo te preocupas por ti!

Homer: Eso no es cierto / me preocupo de lo que pensarías al decirlo

[T15C7 -1]

Homer: Esta noche las necesito (refiriéndose al desfibrilador de la ambulancia y a las jeringas de morfina)

Marge: ¿Esta noche? Esperaba que te quedaras con los niños mientras trabajo en mi novela

Homer: ¡Alto ahí / Picaso! ¿Pensabas empezar una novela sin informarme a mí?

Marge: ¡Homer / has dejado dos empleos y has comprado una ambulancia sin llamarme si quiera!

Homer: También di de comer a unos patos

Marge: ¡Eso lo sé / recibí tu mensaje!

[T15C10 -1]

Marge: ¿Buenooo? §

Homer: § ¿Bueno / qué? §

Marge: § ¿Has leído el libro?

Homer: (4s) ¡Ohh / sí! §

Marge: § ¿Y te ha gustado?

Homer: (3s) Desde / luego

Marge: ¡Oh Homey / es maravilloso! / ¿Y los personajes no te han irritado un poco?

Homer: Nooo (1s↓) todos a su manera son realmente molones

Marge: ¿Entonces te parece bien que intente publicarlo?

Homer: Como siempre he dicho: publicar o morir

Marge: ¡Oh Homey! (Marge se abraza dulcemente a Homer)

Pensamiento de Homer: Y ahora llega ese feliz periodo entre la mentira y el descubrimiento de la verdad (ríe)

[T15C10 -2]

Homer: Tendré que leer el libro de Marge y eso que juré no volver a leer porque “Matar a un ruiseñor” no me dio ni un solo consejo de cómo matarlos // Me enseñó a no juzgar a los hombres por el color de su piel / ¡¿pero eso de qué me sirve a mí?!

[T15C10 -3]

Inspector: Te presento a Maggie Simpson / coeficiente intelectual uno seis siete.

Inspectora: ¡¿Uno seis siete?! / ¡Asombro para un cristiano! (le coloca al bebé una insignia de la institución en el vestido)

Lisa: Pero / pero / si mi coeficiente es de uno cinco nueve / ¡Maggie es más inteligente que yo!

Inspector: En efecto / porque uno seis siete es un número más alto que uno cinco nueve

/ ¿entiendes como funciona?

Lisa: (con cara de incredulidad y enfado) Sí / gracias

Homer: O sea que nuestros hijos son cada vez más listos // Si tuviéramos otro sería capaz de construir una máquina del tiempo que podríamos usar para volver atrás en el tiempo y ¡no tener hijos!

[T15C13 -1]

Marge: (mientras grapa carteles de búsqueda de Lisa) Espero que este tipo de letra atraiga a la gente // No sirvió para vender los aparatos de fondue

Homer: ¿Por qué te llevas siempre a los niños y no a los aparatos de fondue? ¡¿Por qué Santa Claus / por qué?!

[T15C13 -2]

Homer: ¿Estás segura de que quieres que bebamos juntos? ¿De quién me voy a quejar mientras bebo?

Marge: Debemos hacer más cosas juntos / eres mi mejor amigo Homey

Homer: Pues sí legalmente // Pero si de verdad somos tan amigos ¿por qué nunca jugamos al baloncesto?

Marge: El médico dijo que si volvías a correr se te harían añicos los tobillos

Homer: Está bien / vamos a visitar las bodegas ¡pero tendrás que cogerme! (empieza a correr y se le rompe el tobillo) ¡Ay / se me ha roto el tobillo!

[T15C15 -1]

Homer: Tengo que confesarte una cosa horrible // Tú no estrellaste el coche / lo hice yo / te puse luego al volante // lo siento mucho mucho mucho

Marge: ¡¿Me dejaste creer que había hecho algo tan horroroso?!

Homer: Marge / lo hice por amor / amor a no ser detenido / ahora me doy cuenta de que no hay nada tan importante como tú

[T15C15 -2]

Marge: (llorando) Mi niño del alma está en la cárcel // Soy la peor madre del mundo

Homer: No es culpa tuya / a lo largo de los años vi cómo lo convertías en una bomba de relojería y no moví un dedo / así que en parte yo también soy una víctima / tuya

[T15C16 -1]

Marge: Homey / si me muriese ¿estarías triste?

Homer: Bueno / no estaría contento

Marge: Oh Homey

[T15C18 -1]

Marge: Yo creo que si fuéramos más jóvenes y alocados cambiaríamos estos billetes y huiríamos a Miami

Homer: Marge / hagámoslo

Marge: ¿Y qué pasa con el tío Tyron?

Homer: Un fin de semana que tenemos para nosotros y ¿vamos a pasarlo como da la vuelta el cuentakilómetros del tío? / Como dice la Biblia: ¡y una porra!

[T15C18 -2]

Marge: (sonriendo de sorpresa) No te reconozco / dale y dale que te pego

Homer: Marge / voy a pasarme la noche entera por mi niña. Haz café / bébetelo y empieza a hacer hamburguesas

[T15C22 -1]

Homer: Marge / no quiero comprar esta casa / me tendría de vecino a mí mismo

[Nube de pensamiento] (aparece la casa de los Simpson con la música a toda voz)

Homer1: ¡BAJA ESA MÚSICA! Homer2: ¡VETE A LA PORRA! (golpea a Homer1 con un bate)

[T16C2 -1]

Marge: ¡Ayyy! ¿Cómo hubiera sido mi vida si hubiera estudiado periodismo?

Homer: Cariño / su vida no puede compararse con la tuya // Tienes tres hijos / una jarra de la expo del sesenta y siete / y estás casada con Don Peste

Marge: Siiii / ya ↓

Homer: Marge / hazme caso / Cloe tendrá una profesión vistosa pero tú eres la espina dorsal de la familia / eres como la cinta aislante que sujeta las dos mitades de mi coche

Marge: Homey / eso es muy bonito

Homer: Es que no me gusta verte triste / cariño // Oye / ¿sabes cómo podíamos llamar a Maggie? / Clooe

[T16C4 -1]

(Lisa habla con Homer sobre los premios del concurso de ciencia del colegio en años anteriores)



Lisa: ¡Un robot! El año pasado ganó un bote lleno de vómito de búho // ¡Ooooyyy / ahora seguro que no gano! ↓

Homer: Cielo / solo necesitas un poco de ayuda de tu papá / ya sabes que antes trabajaba en una fábrica científica

Lisa: Se supone que tenemos que hacerlo sin ayuda de los padres

Homer: Cariño / eso lo dicen por los huérfanos

[T16C5 -1]

Bart: Papá / mamá pasa más tiempo en el bar de Moe que tú §

Lisa: § Y parecen estar muy compenetrados

Homer: ¿Es que acaso sospechas algo?

Lisa: Yo no sospecho naaada / tú sospechas / yo solo lo deajo caer

Homer: Uf / menudo alivio

[T16C7 -1]

Homer: Cariño / te estarás preguntando porqué papá tampoco ha ido tampoco a trabajar hoy // La respuesta puede que te sorprenda pero me ha contratado para que coreografie sus bailes un jugador de fútbol profesional

Lisa: Lo único que le estás enseñando es grosería y falta de deportividad

Homer: Y no olvides chulería / es uno de los principios básicos de mi pirámide del éxito

[T16C8 -1]

Publicista: Le diremos por qué lo hemos llamado // Queremos que monte el intermedio de la Superbowl

Homer: ¡Mosquis / por fin mi penosa vida empieza a tener sentido! (ríe y señala con el dedo a todos los que están en la sala) ¡Panolis / lo hubiera hecho gratis!

Empresario: ¡Bien / hágalo gratis!

Homer: ¡Porras! Bueno / lo haré de todos modos // (ríe) Panolis / ¡les habría pagado por hacerlo!

Empresario. ¡Bien / páguenos!

Homer: ¡Up / porras! ¿Aceptan cheques?

Empresario: No

Homer: ¡Porras!

[T16C8 -2]

Bart: Papá / ¿puedo ir a un concierto de rap? Cuesta cincuenta dólares §

Homer: § Que te den

Bart: Vale // ¿Y si lo pago con mi pasta?

Homer: Pásalo bien

Bart: Te quiero papá

Homer: Yo también te quiero Jerry

[T16C9 -1]

(Bart finge su propio secuestro para no ser castigado y llama por teléfono haciéndose pasar por el secuestrador).

Bart: Soy el secuestrador / haga lo que le digo y Bart no resultará herido

Homer: ¿Ah / sí? Mande un dedo con el periódico de hoy para comprobar que lo tiene §

Marge:

§ ¡Hooooomer!

Homer: Se lo que hago // Envuélvalo en cualquier página / con noticias locales no / son un peñazo

[T16C9 -2]

Bart: ¿Qué es la menopausia?

Homer: Hijo / la menopausia es cuando a la cigüeña que trae a los niños le pega un tiro un cazador borracho

[T16C12 -1]

Homer: Mi padre me llevaba a menudo a la ferretería Jhonson // El viejo Jhonson sí que sabía arreglarlo todo // cuando inauguraron este almacén se ahorcó

[T16C16 -1]

Lisa: Papá / creo que no eres consciente de lo que has hecho // Has ridiculizado públicamente al mejor amigo que la familia Simpson ha tenido §

Homer: § Tienes razón / ¿pero sabes quién es la verdadera víctima? // Ned

Lisa: ¡Eso es lo que te estoy diciendo!

Homer: Am / ya

(Sale hacia la casa de los Flanders con una cesta y una nota en la que pone “Perdón estúpido Flanders”)

Homer: ¿Qué es esto? ¿Adiós Springfield? (lee del cartel de la puerta) La familia Flanders se va con viento fresquillo / os habéis reído de nosotros por ultimísima vez // ¿Viento fresquillo? (llora) ¡Se ha ido! / ¡Y todo es culpa de alguien!

[T16C20 -1]

Homer: Cariño por favor / escucha lo que tengo que decirte

Marge: Está bieeen ↑

Homer: Tenía una deuda con la mafia

Marge: ¡Agghhh! (mientras retrocede con el coche a toda velocidad)

Homer: ¿A dónde vas? §

Marge: § Lo más lejos que pueda §

Homer: § ¿Cuándo volverás? §

Marge: § No lo sé §

Homer: §

¿Quién cuidará de los niños? §

Marge: § ¡Tú lo harás!

Homer: ¿Yo? / ¡Pero si soy el padre (1s↓)!

[T17C1 -1]

Homer: Toma son para ti (le entrega a Marge una caja de bombones y un ramo de flores)

Marge: ¡Ohhhh!

Homer: Escucha / he pensado en lo que hice y estuvo muy muy mal /// Lo siento mucho

Marge: Homey / acepto tus disculpas (besa a Homer)

Homer: Te quiero Marge §

Marge: § Pero no voy a volver todavía

Homer: ¿Ehhhh?

Marge: He encontrado un sitio donde me necesitan §

Homer: § ¡Nosotros te necesitamos!

Marge: ¡Y me tratan como merezco!

Homer: (3s) Nosotros te necesitamos

[T17C1 -2]

Marge: ¡Ah / una bicicleta para dos! Y yo podría ser una de esas dos // Homey / si comprara una bicicleta para doooooos / ¿montarías conmigo?

Homer: (mientras hace pesas) No creas que odio a tu madre Marge / pero mm / no me llevaré un disgusto cuando se muera. / cuarenta y siete / cuarenta y ocho

Marge: Acabo de hacerte una pregunta

Homer: Sí vale / lo que tú quieras Noventa y cinco / noventa y seis

[T17C5 -1]

Homer: Oye / guapetona / ¿quieres retozar con tu tiranosaurio sexy?

Marge: No / no quiero / sigo enfadada por lo que ha pasado hoy // No tengo muchas

amigas y cuando por fin empiezo a hacerlas / ¡lo estropeas todo!

Homer: ¡Oh / venga cariño / tienes montones de amigas! Como / aaa (1s↓) Lisa / ee / umm (1s↓) el horno

[T17C7 -1]

Bart: Papá / mamá está cuidando de Rodobobo y Todomemo / nosotros queremos hacer algo

Homer: Vaaale / cuando termine de ver mi programa (se lee en la pantalla del televisor “Insert DVD”)

[T17C14 -1]

Marge: ¿Dónde está Bart? Me extraña no haberlo oído

Homer: ¡Uuhh! No ves a Bart durante unas horas y automáticamente das por sentado que ha pasado algo espantoooooso // ¿Verdad?

Marge: Yo no he dicho eso

Homer: Sé lo que estás pensando // Cuando el memo de Homer no estaba mirando / Bart fue secuestrado por un mo no

Marge: ¡Jamás se me ocurriría algo tan horrible!

Homer: ¡Claro! Y estoy hablando con sarcasmo para confesarlo todo y así poder decir luego / que ya te lo dije

Marge: Siento haberte preguntado

[T17C14 -2]

Homer: Estoy histérico con la fiesta de Lenny / ha dicho que va a hacer un anuncio

sorpresa

Marge: ¡Oooyy / a lo mejor anuncia su boda!

Homer: ¡Bagghh! ¿Para qué cuernos va a querer él // ese bendito sacramento que ha enriquecido mi vida? Me gusta tu sombrero

Marge: No llevo sombrero

Homer: Me refiero al que tienes en casa

[T17C15 -1]

Lisa: No lo entiendo papá / nuestra familia tiene muchos defectos / ¿por qué vamos a dejar que los vea todo el mundo?

Homer: Porque saldremos por la teeee le y ganaremos dinero para comprar una teee le // ¡TELE!

Lisa: ¡¿Papá?!

Homer: Dime Telisa

Lisa: OOooichh ↓ / ¡déjalo! ↑

[T17C15 -2]

Marge: ¡Homey / no sabes cuánto te he echado de / menos ↓! Ponte los pantalones / anda

Homer: ¡Oh Marge / gracias a Dios que has vuelto! ¡Me ha obligado a estar con los niiiños y no solo para ver la tele sino para hablaaaar!

[T17C15 -3]

Bart: Papá / esto de llevarnos al estreno es lo más bonito que has hecho por nosotros en

toda la vida

Homer: No te preocupes que no volverá a pasar

[T17C19 -1]

Homer: Cueerpooo / ¿te apetece un poco de chacachaca esta nochee?

Marge: No lo sé / aun estoy disgustada contigo // ¿De verdad piensas que las mujeres somos mentalmente inferiores?!

Homer: Pueess eeee cielo / tú eres tan lista como un hombre // A veces cuando estoy contigo me parece estar haciéndolo con un tío

[T17C19 -2]

Pretendiente: Sinceramente yo creo que lo mejor que puede hacer una persona por el mundo es ser limpia y educada

Marge: ¡Sí señor / lo mismo habría dicho yo! Bueno / habría dicho educada y limpia / ¡pero fíjate qué coincidencia!

Homer: ¡Oh / no! Es el tipo de hombre con el que Marge y yo siempre hemos soñado // Tengo que hacer algo para ganarme su cariño o la perderé

[T17C20 -1]

Bart: O sea que según el creacionismo los cavernícolas no existieron

Homer: Pues pa'lo que hacían / dibujaban de pena y parecían hippies

[T17C21 -1]

Homer: Buck / tienes una esposa preciosa con un cuerpazo capaz de inspirar fantasía a



cualquier hombre / incluso mientras hace el amor con su propia Marge

[T17C22 -1]

Mikel: No sé que hacer ahora

Homer: Todo ha sido culpa de mi hija / pero te compensaré / Bart y yo dirigiremos el cotarro hasta que tu padre esté bien

Mikel: ¿Sabe algo de actividades mafiosas?

Homer: Tooodo // Lo aprendí en la mejor película de gánsters de todos los tiempos // Espantatiburones

[T18C1 -1]

Homer: ¡Niño / a vestirse! Vas a cenar en un club de jazz como castigo por el jaleo que montas

Bart: ¿No queráis que tocara?

Homer: Psss / ¡te estoy mandando mensajes contradictorios! // ¡Y AHORA LARGO DE AQUÍ! /// Te quiero muuucho ↓ / ¡MALDITO! / (le tira un beso con la mano)

[T18C1 -2]

(Marge está metida dentro de una caja de herramientas gigante para hacer el trabajo de carpintería por Homer)

Dr. Flink: Lo siento / creía haber oído a una mujer tomando medidas

Homer: Am / up / era yo / ya conoce el dicho / mida como una nena y martillee como un macho

Dr. Flink: Yaa / pero está sujetando el martillo al revés

Homer: Uhh / ya conoce el dicho / martillee con el mango y very well fandango

Dr. Flink: Lo que usted diga / ¡buagh!

[T18C3 -1]

(Homer llora sentado junto a la mesa del comedor)

Lisa: Papá / una sugerencia // Si dejas que mamá se lleve el mérito a lo mejor te ayuda

Homer: Cielo / no lo entiendes // Si logro hacerlo yo solo todas las mentiras que dije se harán verdad y / ¿no quieres que las mentiras de papá sean verdad?

Lisa: Quiero un papá que viva en el mundo real

Homer: A papá el mundo real le resulta más y más borroso cada día

[T18C3 -2]

(Tras haber destrozado toda la exposición de esculturas con palillos de Marge)

Homer: He llegado a tu inauguración cariño

Marge: Bueno Homer / has destrozado mis obras de arte y mis sueños / un trabajo excelente y concienzudo

Homer: (2s) Maaarge / te lo explicaré // Tuve la ocasión de ganar más pasta aprovechándome de familias rotas

Marge: ¡BASTA / SE ACABÓ! NO TE IMPORTA LA FELICIDAD DE NADIE SALVO LA TUYA (entra en la casa desde el porche y da un portazo)

Homer: ¡PER DÓ NA ME! TENGO ENORMES DEFECTOS QUE NO INTENTO CAMBIAR

[T18C7 -1]

Homer: Tu codo es como el beso de un ángel (A Bart mientras este le masajea la espalda) / ↑ pero irás de todas formas §

Bart: § ¿¡Por qué!?

Homer: Hijo / todos tenemos que hacer cosas que no nos gustan // Comooo tener un trabajo / una familia / responsabilidades y ser chistoso a todas horas // ¿Crees que yo no preferiría vivir desnudo en el bosque como los antiguos paganos brincando por ahí y tocando la flauta? /// Ala / ya hemos llegado

[T18C8 -1]

Homer: ¿Por qué invitaste a casa a ese inútil? (refiriéndose a un vagabundo)

Marge: Te diré por qué // Por caridad cristiana

Homer: Caridad Cristiana / ¿qué tiene que ver una actriz porno con esto?

[T18C9 -1]

Homer: (mientras flota náufrago) ¡Oh madre mar que nos das peces / que nos hundes barcos / retrete del mundo! Los griegos te llamaban Poseidón / los romanos a a Aquaman / mira en tu corazón de estrella de mar y protege nuestras almas para que podamos flotar sobre ti de nuevo // (2s) ¿Crees que tu madre volverá a casarse?

[T18C10 -1]

Bart: ¿Por qué tengo que ir a un estúpido psiquiatra? Conté una historia de miedo ↑ / nada más

Homer: Oye hijo / nadie sabe mejor que yo que eres una causa perdida / pero el cole ha pasado cinco sesiones y hay un restaurante chino al lado para que empine el codo

[T18C14 -1]

Marge: ¡Ayyy! Este desastre ha sido una llamada de atención (refiriéndose a un incendio provocado por Homer al intentar apagar las velas de su cumpleaños) // Debemos buscar cómo proteger nuestros bienes más preciados

Bombero: Compren una caja fuerte contraincendios

Homer: Oo resolverlo teniendo más cuidado con el fuego

Bombero: Hemos venido seis veces este mes

Homer: Siií / pero una de ella marqué el número de emergencias por error / me daba vergüenza reconocerlo / así que prendí fuego a la casa. Sienta bien decir la verdad // miento otra vez / sienta muy mal

[T18C16 -1]

Agente Lu: Su perro es un buen rastreador

Jefe Wiggum: Eh hh / ¿ha pensado hacer carrera en el cuerpo de policía?

Lisa: Aaam (1s↓) (después de ver el perro con la cabeza atascada en una regadera) / no creo que haya pensado nunca algo

Bart: Seguro que sería un perro policial alucinante ↑ // ¿Puede papá / puede?

Homer: NO Y NO LO REPITAS

Bart: (2s) Por favor / ¿puede? ↓

Homer: Vale / está bien

[T18C20 -1]

Marge: ¡Ahh! ¿No te encanta la sensación de tener la boca limpia?

Homer: Desde luego / vamos a tomar un helado

Bart: Estoy deseando que se vaya este frescor de boca

Homer: Yo me voy a pegar las muelas con Toffee

[T18C22 -1]

Homer: ¿Qué es un “Gran Idiver”?

Heladero: Un granizado divertido

Homer: Me gusta / pero me ha dado por la comida sana de modo que tomaré un helado de vainilla bajo en calorías cubierto de regalina / gomiositos / goma de Madagascar / Muchorrico / Katkit / Chupachapas / Kindermalo y // Guanolas

[T18C22 -2]

Homer: ¿Eh? Usted no es una moneda

Sr. Burns: Me ha salvado la vida / ¿habrá algo que pueda darle a cambio?

Pensamiento de Homer: ¡Una galleta – no / un coche – no una galleta!

Sr. Burns: Le invito a una cena conmigo

Homer: ¡Ah! §

Sr. Burns: § Sí. §

Homer: § ¿Sí? §

Sr. Burns: § Conmigo §

Homer: § ¿Conmigo? Eso es / usted

Sr. Burns: Le recogeré mañana a las cinco

[T19C1 -1]

Dr. Hibbert: Homer / padece usted una leve luxación de espalda y además ha ingerido una peligrosa cantidad de tierra

Homer: Pero usted siempre me dice que coma más tierra

Dr. Hibbert: Tierraaaa / no / ¡verduras!

Homer: ¿Que se cultivan dóondeeee?

[T19C2 -1]

Marge: Homer / ¿dónde estabas?

Homer: La esposa de un grúa-boy de media noche puede estar días sin ver a su marido

Marge: ¡Yo no quiero vivir así!

Homer: ¡Eeehh! Cuando te casaste con un hombre y años después se convirtió sin previo aviso en conductor de una grúa // sabías donde te estabas metiendo

Marge: Bueeeeno / eso no te lo discuto

[T19C3 -1]

Marge: Homey / te he preparado mi mortal lasaña

Pensamiento de Homer: Está envenenada / pase lo que pase no comas

Homer: (ya está comiendo)

Pensamiento de Homer: Vale / te la estás comiendo pero no te la termines

Homer: (se mete el último trozo)

Pensamiento de Homer: Vale / te la has terminado pero no repitas

Homer: Más por favor

[T19C5 -1]

Marge: (leyendo) Normas: no hombres / no teléfonos móviles / no espejos / no vergüenza

Homer: Marge / te deseo lo mejor pero ¿para qué van a querer venir las mujeres a un gimnasio en el que no hay hombres que las miren y las juzguen? (sale y ve una gran cola de mujeres esperando) ¡Nos vamos a forrar / por fin podremos formar una familia!

Marge: Ya tenemos una familia §

Homer: § Una mejor

[T19C7 -1]

Homer: ¡Eh! ¿Qué ocurre aquí?

Marge: Oh Homer / no quería que te enterases de esta forma

Homer: ¡¿Duffman?!

Duffman: Duffman

Homer: La madre de mis hijos con la razón de ser de mis hijos

[T19C9 -1]

Bart: Uhhh ↓

Homer: ¿Qué te pasa hijo?

Bart: Hay un niño nuevo en el cole y todos piensan que es más guay que yo

Homer: Ooohh / no te rindas / yo tengo fe en ti y no solo porque es mi obligación

Bart: ¿De verdad? §

Homer: § Hijo / sé que cuando nos conocimos no nos caímos bien pero desde entonces he aprendido a respetarte y a diferencia del amor / el respeto no se puede comprar

[T19C13 -1]

Homer: ¿Quién ha podido hacerlo? (preguntándose por el robo de la ternera adobada que tenía guardada en el sótano)

Bart: Bueno / algo ha roído la puerta del sótano y el suelo está cubierto de huellas de patas

Homer: Eso solo puede significar UNA COSA // ¡Flanders te has comido mi cecina!

[T19C15 -1]

Homer: No sé como podías estar fumando / ¿no sabes que el conejero de sanidad ha dicho que no hay que fumar?

Lisa: Un conejero vende conejos

Homer: ¡Que es un oficio muy honrado!

[T19C15 -2]

Bart: Mamá / van a matar a Lu y a convertirlo en comida y chaquetas con flecos para vaqueros gays // ¿Podemos comprarlo? / ¿Podemos?

Homer: (hace señas de negativa a Marge)



Marge: Ooyy cielo / nos encantaría pero un ternero premiado vale miles de dólares

Bart: Vaya hombre ↓

Homer: Hijo / aprende la lección: no trabajes tanto ni crees lazos sentimentales / ah y otra cosa / que no te pille el toro

[T19C17 -1]

Homer: (acaba de salvarse de morir en la trituradora del matadero) Marge / hijos / ¡qué cosas he visto! Me han entrado ganas de no volver a comer carne / solo pescado / pollo / hamburguesas / ternera los viernes / ciervo / pero solo en temporada / y si es necesario la carne más dulce de todas // la humana

[T19C17 -2]

Homer: Y ahora a hincar el diente // He traído todo lo necesario

Bart: Aquí solo hay tenedores y platos / ¿no has traído comida?§

Homer: § Estamos rodeados de comida ↑ §

Bart: § ¿Nos has traído a mendigar?

Homer: Pa pa pa pa pa // Cuando conoces a las personas a las que mendigas // es gorronear

[T19C18 -1]

Homer: Mi madre ha muerto (llora)

Abraham Simpson: Yo sigo contigo §

Homer: § OOoyy // y esto va de mal en peor

[T19C19 -1]

Homer: Sabía que me racaneabas sexo y también dulces pero ¿racanearme dulces sexuales? Debemos superar esto pero ¡no sé cómo!

Marge: Homey / ¿y si nos vamos a la camaa tú / yo y los dulces?

Homer: Primero podemos tú / yo y los dulces ducharnos

[T20C1 -1]

Homer: Marge / ¿qué estás haciendo aquí?

Marge: Eeee (1s↓) lo que estás haciendo tú

Homer: ¡Espero que no! / ¡Ay! Quiero decir / geniaaal ↑ // Los dos hemos venido a revivir los bellos recuerdos de cuando éramos una pareja joven y enamorada // ¿Verdad?

[T20C5 -1]

(Mientras ambos caen por un acantilado)

Homer: Marge / no quiero que nos muramos estando enfadados

Marge: Yo tampoco Homey

Homer: Sé que algunas cosas de nuestro matrimonio están basadas en mentiras pero también lo están cosas buenas / la religión / la historia de América (1s↓)

[T20C5 -2]

Homer: (suena el teléfono y responde) Servicio de ruptura Bellas conclusiones /// ¡Oh / sí! / Nos deshacemos de su ser querido con humanidad gracias a nuestro sistema Corte

tierno (se lee en una pizarra / halagos / mentiras / alcohol / helado / tiempo) // Llegaré en treinta minutos o la ruptura le saldrá graaaatis

[T20C6 -1]

Homer: Lisa se ha enfadado conmigo y ahora usa el apellido de Marge en lugar del mío

Moe: Homer / sea lo que sea que le hayas hecho tienes que hacerle algo mejor para reconquistarla

Carl: Puede que no quiera tu apellido pero tienes que reconquistarla como padre

Homer: ¡Mosquis! Nadie da mejores consejos a un padre que los borrachos sin hijos

[T20C6 -2]

Moe: Homer / esto es serio // El tal Basir es musulmán y por lo tanto trama algo

Homer: No me lo pienso creer hasta que vea un programa por la tele que apoye tu teoría

[T20C7 -1]

Lisa: Papá / tenemos que hacer algo / ¡todas las abejas se mueren!

Homer: ¡Oh no! / ¿No hay abejas? / ¿Quién va a picarme ahora y a pasearse por mis boca tas?

Lisa: Papá / las abejas polinizan las flores

Homer: Ppppppffff / ¿flores? Las furcias pintarrajeadas del mundo vegetal

Lisa: Si no hay abejas no hay miel

Pensamiento de Homer: (imagina un futuro sin miel y se horroriza)

Homer: Nunca había imaginado que el futuro podría dar miedo // Vamos Lisa / tenemos que salvar a esos gusanos

Lisa: Abejas

Homer: ¡Gusanos / abejas / chinches / pulgas! Vamos / vamos / tira tira

[T20C8 -1]

Lisa: Mamá / he quedado con Juliet después de clase

Marge: ¡Genial! Unos consejos para tratar a una amiga íntima: / alaba sus pelos y sus zapatos / si su perro te muerde no hagas un mundo de ello §

Homer: § La amistad es como el matrimonio / la clave es escuchar // Otra cosa / si su perro te muerde no hagas un mundo de ello

Marge: ¡Acabo de decirlo!

Homer: Vale cielo / si tanto te importa lo has dicho tú

[T20C9 -1]

Dependiente: No se enfaden con los bancos / despedimos al director general y solo recibió cincuenta millones

Homer: Ahhh ↓ / pobre hombre / ¿se encuentra bien?

[T20C12 -1]

Homer: No te apures Marge / según un capítulo de este libro poseemos un arma secreta // El arrendatario podrá impugnar el desahucio si el núcleo familiar incluye a una

persona de sesenta y cinco años o más // ¡Por fin tiene una utilidad práctica mi padre!

[T20C12 -2]

Bart: ¿Es un poco para gays / no? (refiriéndose al traje que se está probando)

Dependiente: Según he podido comprobar los piratas no son gays

Homer: ¿Cómo lo ha comprobado?

[T20C15 -1]

Homer: Mira Marge / lo que tú querías / voy a pasar el día con Maxi

Marge: ¡Maggie!

Homer: Marge / no seas tan exigente / pones el listón demasiado alto

Marge: ¿Puedes llevar un suéter para Maggie?

Homer: Increíblemente alto

[T20C16 -1]

Lisa: Lo siento papá / esas niñas son simpáticas por fuera pero cuesta mucho ser tan superficial // Espero que lo entiendas ↓

Homer: Siiií / ahora lo veo claro // Lo mejor que puede hacer un padre es mantenerse siempre al margen

Lisa: Nooo / hay un término medio

Homer: Lisa / una bombilla está encendida o apagada

Lisa: No si tiene un regulador de intensidad

Homer: Eso es lo que quieren que pensemos los fabricantes de reguladores

[T20C18 -1]

Homer: Ahora vamos a ir diciendo uno a uno algo increíble que nos haya pasado hoy //  
¿Lisa?

Lisa: Me he clasificado para el campeonato nacional de mates §

Homer: § Bien / Marge ahora  
tú

Marge: ¿A quién crees que han nombrado presidente del club de jardinería? §

Homer: § A ti /  
perfecto / siguiente §

Marge: § Nooooo ↓ / he perdido

Homer: ¡Que se vayan a la porra! / ¿Bart?

Bart: El doctor Hibbert dice que la tiroides no me funciona comooo §

Homer: § ¡Se acabó el  
tiempo! Maggie / chupa chupa / ¡Y ahora yo!

[T21C1 -1]

Productora: Necesitamos que adelgace / se ponga en forma y se convierta en el  
Normalman que la gente desea ser en lugar del que realmente es

Homer: No sé si podré / me van las dietas yo-yo // ¡Yo perritos calientes! ¡Yo  
panchitos! (ríe). ¿Por qué no se ríen? ¿No entienden lo del yo?

[T21C1 -2]

Bart: Oye / he estado pensando (1s↓). Si alguien le hiciera una cosa mala a un profe y luego le hiciera la misma cosa mala a otro profe para que el primer profe recuperara el empleo / ¿lo arreglaría?

Homer: ¿Cuándo dices pro / fe quieres decir pa / dre?

Bart: Nooo / quiero decir profe

Homer: Genial / haz lo que quieras pero nunca hemos tenido esta conversación

Bart: ¿Qué conversación?

Homer: ¡LA QUE ACABAMOS DE TENER SOBRE HACER COSAS MALAS / NIÑO DEL DEMONIO! /// Ohhh (guiña el ojo)

[T21C2 -1]

Homer: Y ahora escucha hijo // Hemos visto unas somantas impresionantes esta noche pero no olvides que no debes hacerlo en casa / sino en el patio del colegio o en algún sitio donde si resultas herido podamos poner una demanda no solo al otro niño sino al colegio / al municipio / al estado y ¡AL CRETINO DEL VICEPRESIDENTE!

[T21C3 -1]

Bart: Papá / quiero un hermano pequeño

Homer: (ríe) Hijo / me encantan los niños / pero solo volveré al hospital una sola vez en mi vida y será para no salir

[T21C8 -1]

Homer: ¡Papá / te he traído whisky! Uno de los caros que tienen que sacar de una vitrina con llave

Abraham Simpson: ¡Vaya / vaya / vaya! ¡Mira quién ha decidido venir a verme dos

veces este año! / ¡Este es el hijo para mí que tú no has sido! (señalando a un acompañante que tiene al lado)

Homer: ¡¿Pero qué?! Pues / es el padre para mí que nunca has sido

Acompañante: No creo que eso sea cierto

Homer: Papá / tú no te metas

Acompañante: Am (1s↓) no / no / de acuerdo

[T21C9 -1]

Bart: Ahora el Show de Krusty es un rollo / todo rosa y de princesitas / ¿por qué las mujeres estropean las cosas buenas? El ejército / los cuatro fantásticos / ojalá todo fuera de chicos

Homer: (ríe) Oh Bart / eso lo dices ahora pero cuando seas mayor solo lo pensarás

[T21C10 -1]

Homer: Siento que ya no podamos ir a cenar cariño / pero podemos ir al cine

Marge: ¿De veraaas? / ¿Cómo de romántico?

Homer: Hará que un paseo por la playa parezca un puñetazo en la cara

[T21C12 -1]

Marge: No me importa que hagas pis en la ducha pero solo si te estás duchando

Homer: No hay libertad / ¡no hay libertad en esta casa! No pienso hablarte después de hacer el amor

Marge: Entonces no haremos el amor ↑



Homer: No puedes sexodespedirme // sexorrenuncio

[T21C14 -1]

Madison: Esta mañana su hijo ha establecido un indecente contacto boca a boca con nuestra hija

Marge: ¿Lo que dice es que la ha besado?

Brody: En la parte de arriba del tobogán

Homer: ¿Es lo único que ha pasado? ¿Por eso no he ido a trabajar? ¡Le daría un beso de agradecimiento!

Madison: Señor Simpson / soy abogada y mi marido fiscal federal y ni él ni yo estamos contentos

Homer: ¿Por qué no se buscan trabajos más fáciles?

[T21C15 -1]

Ned Flanders: Homer / ¡Homer! (tose) Nuestro grupillo de estudio de la Biblia va a ir a tierra santa el mes que viene y me gustaría que vuestra familia nos acompañase

Homer: Mmmm (1s↓) deja que piense // Llevar a mi familia a una zona en guerra / en un bus lleno de meapilas por un país donde no se come cerdo y en el desierto no hay casiinos // ¡Uhhh! / ¿Dónde tengo que firmar?

[T21C16 -1]

Homer: ¡Atención musulmanes / cristianos y judíos! He venido para congregaros en torno a una nueva fe // A partir de ahora seréis Crismusuldíos // Porque si lo pensamos / ¿no son todas las religiones iguales? Te dicen qué comer / cuándo rezar (1s↓) // que este imperfecto trozo de barro llamado hombre puede moldearse a semejanza de la

divinidad pero jamás podremos alcanzar la gracia mientras haya odio en nuestros corazones

Ned Flanders: Conseguí atravesar sus barreras

Homer: Celebremos cuánto tenemos en común // Unos no comen cerdo / otros no comen marisco // ¡pero a todos nos encanta el pollo!

[T21C16 -2]

Lisa: ¡Vamos a ver los destrozos que ha causado el viento!

Homer: Tened cuidado / si veis un cable de luz caído haced lo que se supone que hace la gente en ese tipo de situaciones

[T21C19 -1]

Bart: Creo que ahora esto te va a gustar (le enseña un dibujo muy feo para un concurso)

Homer: ¡Aaaugggh / por Dios saaaanto! Nunca dejas de revolverme las tripas hijo

Bart: Llámame Pota Simpson

Homer: Quise hacerlo pero tu madre dijo que los niños se meterían contigo

[T21C23 -1]

Bart: Creí que iríamos a desayunar

Marge: Primero visitaremos al abuelo

Homer: ¡No es justo / ya fuimos a la iglesia! §

Bart: § Sí / y ya oímos historias de hace miles

de años que nunca pasaron

[T22C2 -1]

Homer: ¿QUINIENTOS DÓLARES? (refiriéndose al bolso que acaba de comprar Marge) / ES COMO DIEZ ABUELOS MUERTOS // Nos ajustamos a nuestro límite Marge y me hubiera gustado arrendar esta lava-alfombras otro día más

Marge: ¿Está el gato ahí dentro?

Homer: Bueno / es un gato / no sé si es EL gato

[T22C2 -2]

Camarera: ¿Es bolso es de Marc-Frederic?

Marge: (asiente)

Camarera: ¿Saben? Se acaba de desocupar una mesa mejor

Homer: (ríe) Después de Bart / ese bolso es el peor error que hemos cometido

[T22C2 -3]

Homer: Lo siento Marge / no estoy de acuerdo con eso // Los del sesenta y nueve vivirán para siempre y / ¿crees que a alguien le importa la esposa e hijos de Rosson Boda? A mí no // y supongo que tampoco a Boda

Marge: ¿Y los sentimientos de Bart?

Homer: Los niños no tienen / son puro músculo

Marge: ¿Por qué dices esas cosas tan ridículas?

Homer: Se oyen bien en mi cerebro y luego mi lengua no hace que mis palabras se

escuchen muy bien // formalmente

[T22C3 -1]

Lisa: Papá / creo que Maggie está triste porque le falta el duende que todo bebé debe tener

Homer: ¡A NINGUNA HIJA MÍA LE FALTARÁ ALGO JAMÁS! / Excepto atención médica

[T22C5 -1]

Lisa: Papá / quiero hablar contigo un segundo

Homer: ¿Qué te perturba mi hijo? // Es decir / mi niña hijo

[T22C5 -2]

Marge: Qué raro / Lisa tiró su saxofón por la ventana

Homer: Am (1s↓) tal vez es porque para ella el saxofón es como yo y ella no quiere terminar como tú // Buenas noches (se tumba de espalda)

Marge: ¿No quiere terminar como yo?

Homer: Nooo / eso quiere peroooo con un final feliz // Buenas noches (se tumba de espalda)

Marge: ¿Qué hay de malo en mí?

Homer: Naada cielo / nada // A ver te explicaré /// Ella no quiereee terminar como tú ↑  
// Nooo hasta queee / diplomático / atrapado / ¡auxilio! ¡Olvida todo! (toca dos veces las palmas)

Marge: Yo recuerdo cada cosa

Homer: Buenoo / si revisas tu bolso creo que encontrarás el ¡siete de tréboles!

[T22C5 -3]

Lisa: ¡No / van a dormirlo! (refiriéndose a matar al perro)

Marge: No / por una vez una mascota que va a una granja en el Estado en realidad va a una granja en el Estado

Bart: ¿Y qué pasó con las otras mascotas que dijisteis que iban a una granja?

Homer: Mmm (1s↓) patio / patio / inodoro / océano / no lo sé / patio / buzón de Flanders / congelador de Lenny / fogata (2s↓)

[T22C7 -1]

Agente FBI: Haremos lo siguiente / yo la tomo con Lui y usted me planta cara para ganarse su confianza

Homer: No puedo ganarme su confianza con una mentira

Agente FBI: Déjese de morralinas de tres al cuarto

Homer: ¿Cuánto es tres al cuarto?

Agente FBI: Eeess (1s↓)

[T22C9 -1]

Tony: Tú y yo / Nicky / tenemos sentimientos // Pierna Lui / Jimmy el Hacha o Tomy Aplastajetas nunca comparten mi dolor

Homer: PPprrrrssí / seguramente son confidentes del FBI

Tony: ¿Crees que un confidente podría acercarse tanto a mí?

Homer: ¡Oh siií! / Yo he entrado en tu banda y apenas me conoces

Tony: Es una buena advertencia desde luego // Te has ganado mi total y absoluta confianza

[T22C9 -2]

Marge: ¿Y qué opinan? (preguntando por su cabello canoso)

[Nube de pensamiento] (se lee: Comité de conservación del matrimonio)

Presidente: Quiere una respuesta honesta / ¿qué hacemos?

Ejecutivo 1: No lo sé

Ejecutivo 2: Podría fingir un derrame

Ejecutivo 1: La última vez que lo fingió sufrió uno

Presidente: Se le agota el tiempo / necesita una respuesta y ¡tiene que ser genial!

Homer: Asiií que pooooollo. ¡Upsss!

[Nube de pensamiento]

Presidente: ¡Upsss!

Ejecutivo 1: ¡Upsss!

Ejecutivo 2: ¡Upsss!

[T22C13 -1]

Marge: Muy bien / nos turnaremos para dormir con el abuelo // ¿Quién será el primero?

Homer: (coge la mano de Maggie y hace de ventrílocuo con ella) ¡Yo / yo / lo quiero cada noche para toda la vida porque amo a mi (1s↓)

[T22C15 -1]

(Toda la familia está en unos frutales).

Homer: No está mal // Marge / ¿Cuánto nos pagan por hacer esto?

Marge: De hecho les pagamos por cada melocotón que nos llevemos

Homer: ¿Estás? / Primero trabajo / luego pago y ¿luego tengo que comer fruta? / ¡Dios mío! ¿Para qué naciíííí?

[T22C18 -1]

(Suena el timbre y Homer abre la puerta)

Homer: ¡Oh / Tony el gordo! ¿Vas a cortarme la cabeza y a dejarla en un pesebre de navidad para que la encuentre una monja italiana y dirá: ¡Oh NO / NO / NO!? ¡Era muy guapo para morir!

[T22C19 -1]

Tony el Gordo: Oigan / tengo que estar muy bien para mi Gumar

Marge: ¡Ahhh! ¿Gumar? En su lenguaje significa amante. Tony el Gordo tiene una amante ↑

Homer: ¿Está engañando a Selma? ¡Qué locura! ¿Qué sentido tiene salir a por una hamburguesa teniendo carne rancia en casa?

[T22C19 -2]

Homer: ¡Ahhhggg!

Marge: ¿Qué pasa?

Homer: Em (1s↓) primero buenas noticias // Dos de tus hijos no están encerrados en el coche

Marge: ¡MAGGIE / NOOO!

[T22C21 -2]

Marge: Odio llegar tarde

Homer: Pues yo odio llegar // ¿Por qué no puedo venerar a Dios a mi manera y rezar solo cuando vaya a palmar?

Marge: ¡Homer / te va a oír la gente que está dentro!

Homer: Tranquila / esos meapilas de pacotilla están demasiado enfrascados hablando con su Dios de pacotilla // (entran en la iglesia en total silencio) (3s) ¿Qué tal? La paz sea contigo // Alabado sea el niño José

[LM 04:04 – 04:34]

Homer: Bueeeeno / ¿quién quiere tortitas?

Bart: [¡Yo quiero / yo quiero / yo quiero!]

Lisa: [¡Yo quiero / yo quiero / yo quiero!]

Abraham Simpson: [¡Yo quiero / yo quiero / yo quiero!]

Marge: Un momento / ¿qué hacemos con el abuelo? §

Bart: § Yo lo quiero con caramelo. §

Lisa: §

Y yo con nata.



Marge: Algo le ha pasado en la cabeza

Homer: Yo te diré lo que le ha pasado // Cierta personita ha sufrido un ataque propio de su edad / pero lo queremos yy / ¡NOS HEMOS LLEVADO LA ALFOMBRA POR LA PATILLA!

[LM 06:10 – 06:31]

Bart: ¡Papá!

Homer: Dígame agente / ¿hay algún problema?

Bart: Diles que tú me desafiaste

Jefe Wiggum: De ser cierto debería cargar usted con la culpa / no su hijo

Homer: (2s) Yy / ¿qué pasaría si la culpa fuese mía?

Jefe Wiggum: Tendría que asistir a un cursillo para padres

Homer: ¡La idea fue suya / es de la piel del diablo! (mientras llora) // NO HAGO CARRERA DE ÉL / es muy (1s↓)

[LM 12:49 – 13:12]

TV: Hombre Abeja: Un beso es un beso // (se besa con un burro) ¡Ay / ay / ay / ay / un burro amoroso!

Homer: No te hagas ideas raras / ¿eh? (refiriéndose al cerdo que tiene sentado en el sofá junto a él. Ríe y se tira al suelo)

Cerdo: Oigg

Homer: Quizás deberíamos besarnos y acabar con esta tensión

[LM 21:09 – 21:23]

Abraham Simpson: Homer / ¿qué córcholis haces ahora?

Homer: Arriesgar mi vida para salvar a personas a las que odio por razones que no acabo de entender // Te dejo

[LM 1:07:53 – 1:08:03]

#### **6.4 – Materiales y enlaces.**

Groening, Matt. [DVD].Pack Los Simpson (1ª Temporada). Distribuidora T.C.F.H.E. España, S.A. Emisión de Antena 3 (España).

Groening, Matt. [DVD].Pack Los Simpson (2ª Temporada). Distribuidora T.C.F.H.E. España, S.A. Emisión de Antena 3 (España).

Groening, Matt. [DVD].Pack Los Simpson (3ª Temporada). Distribuidora T.C.F.H.E. España, S.A. Emisión de Antena 3 (España).

Groening, Matt. [DVD].Pack Los Simpson (4ª Temporada). Distribuidora T.C.F.H.E. España, S.A. Emisión de Antena 3 (España).

Groening, Matt. [DVD].Pack Los Simpson (5ª Temporada). Distribuidora T.C.F.H.E. España, S.A. Emisión de Antena 3 (España).

Groening, Matt. [DVD].Pack Los Simpson (6ª Temporada). Distribuidora T.C.F.H.E. España, S.A. Emisión de Antena 3 (España).

Groening, Matt. [DVD].Pack Los Simpson (7ª Temporada). Distribuidora T.C.F.H.E. España, S.A. Emisión de Antena 3 (España).

Groening, Matt. [DVD].Pack Los Simpson (8ª Temporada). Distribuidora T.C.F.H.E. España, S.A. Emisión de Antena 3 (España).

Groening, Matt. [DVD].Pack Los Simpson (9ª Temporada). Distribuidora T.C.F.H.E. España, S.A. Emisión de Antena 3 (España).

Groening, Matt. [DVD].Pack Los Simpson (10ª Temporada). Distribuidora T.C.F.H.E. España, S.A. Emisión de Antena 3 (España).

Groening, Matt. [DVD].Pack Los Simpson (11ª Temporada). Distribuidora T.C.F.H.E. España, S.A. Emisión de Antena 3 (España).

Groening, Matt. [DVD].Pack Los Simpson (12ª Temporada). Distribuidora T.C.F.H.E. España, S.A. Emisión de Antena 3 (España).

Groening, Matt. [DVD].Pack Los Simpson (13ª Temporada). Distribuidora T.C.F.H.E. España, S.A. Emisión de Antena 3 (España).

Groening, Matt. [DVD].Pack Los Simpson (14ª Temporada). Distribuidora T.C.F.H.E. España, S.A. Emisión de Antena 3 (España).

Groening, Matt. [DVD].Pack Los Simpson (15ª Temporada). Distribuidora T.C.F.H.E. España, S.A. Emisión de Antena 3 (España).

Groening, Matt. [DVD].Pack Los Simpson (16ª Temporada). Distribuidora T.C.F.H.E. España, S.A. Emisión de Antena 3 (España).

Groening, Matt. [DVD].Pack Los Simpson (17ª Temporada). Distribuidora T.C.F.H.E. España, S.A. Emisión de Antena 3 (España).

Groening, Matt. [DVD].Pack Los Simpson (18ª Temporada). Distribuidora T.C.F.H.E. España, S.A. Emisión de Antena 3 (España).

Groening, Matt. [DVD].Pack Los Simpson (19ª Temporada). Distribuidora T.C.F.H.E. España, S.A. Emisión de Antena 3 (España).

Groening, Matt. [DVD].Pack Los Simpson (20ª Temporada). Distribuidora T.C.F.H.E. España, S.A. Emisión de Antena 3 (España).

Groening, Matt. [DVD].Pack Los Simpson (21ª Temporada). Distribuidora T.C.F.H.E. España, S.A. Emisión de Antena 3 (España).

Groening, Matt. [DVD]. Pack Los Simpson (22ª Temporada). Distribuidora T.C.F.H.E. España, S.A. Emisión de Antena 3 (España).

Silverman, David. [DVD]. Los Simpson: La película (Formato Blu-Ray).

**Recursos electrónicos:**

[www.lossimpsonsonline.com.ar](http://www.lossimpsonsonline.com.ar) [Septiembre 2010 – mayo 2014].

<http://www.simpsonizados.com/> [Septiembre 2010 – mayo 2014].