

N.º 3 diciembre 2016

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ÍNDICE

Págs.

[ESTUDIOS]		[ENTREVISTA]	
Manuel Apodaca Valdez		Santiago Espinosa	
MAQROLL EL GAVIERO	5	137 PAUL MULDOON	
Verónica Leuci		[POEMAS]	
HUMOR Y POESÍA	31	147 RICHARD BLANCO	
[ARTÍCULOS]		[RESEÑAS]	
Nicolás Fernández-Medina		José Angel Araguz	
REALITY, IDEALISM, AND THE		155 TRAVELERS AID SOCIETY	
SUBJECT/OBJECT DIVIDE	59	Raúl Vallejo	
Alessandro Ghignoli		159 DE ARTES Y OFICIOS	
LA LENGUA PERFORMATIVA DE		José Enrique Martínez	
LLANOS GÓMEZ MENÉNDEZ	85	165 POESÍA SOY YO	
Antonia Tatiana Torres Agüero		Mabel Cuesta	
LA NACIÓN EVOCADA	101	171 SOBRESALTO AL VACÍO	
María Gracia Rodríguez Fernández		Normas de publicación /	
EL USO DE LA INTERTEXTUALIDAD		175 Publication guidelines	
EN WYSTAN HUGH AUDEN		183 Orden de suscripción	
Y JAIME GIL DE BIEDMA	119		

HUMOR Y POESÍA: TRAVESÍAS TEÓRICAS Y VOCES POÉTICAS

HUMOR AND POETRY: THEORETICAL ITINERARIES
AND POETIC VOICES

Verónica Leuci

Universidad de Mar del Plata

vleuci@mdp.edu.ar

RESUMEN

PALABRAS CLAVE { Humor, Tradición teórica, Género lírico, España,
Poesía contemporánea }

El presente trabajo propone realizar un recorrido teórico en torno del polémico concepto de «humor», en especial en referencia a la presencia del humor en el contexto literario, y específicamente deteniéndonos en las conexiones entre humor y poesía en el panorama de la literatura española. Dicho itinerario, a su vez, presupone el acercamiento a categorías, géneros y procedimientos afines que permiten construir una constelación teórica alrededor de éste como concepto general: parodia, sátira, ironía, etc., para distinguir sus alcances, efectos y significaciones específicas, poniéndolas en diálogo con poéticas diversas de la lírica peninsular contemporánea. De este modo, el cruce entre poesía y humor será reconocido diacrónicamente en diversos autores y textos de la poesía española, y estudiado a partir de diferentes poéticas y autores del siglo xx, desde la vanguardia, pasando por la poesía social de posguerra hasta arribar a las polémicas poéticas últimas, que renuevan dichos lazos en el contexto de la «poesía de la experiencia» y los «nuevos realismos» de la poesía actual.

Fecha de recepción: 22/10/2016 Fecha de aceptación: 11/11/2016

A B S T R A C T

KEYWORDS { Humor, Theoretical tradition, Lyric genre, Spain, Contemporary poetry }

This paper proposes a theoretical itinerary surrounding the controversial concept of “humor”, especially in reference to the presence of humor in a literary context, and specifically concerning the connections between humor and poetry in Spanish literature. This exploration also presupposes the approach to categories, genres and related procedures that build a theoretical constellation around this general concept: parody, satire, irony, etc. Thus, we aim to distinguish its scope, effects and specific meanings, placing them in dialogue with various poetics of contemporary Spanish lyric. Links between poetry and humor will be recognized diachronically in various authors and texts of Spanish poetry, and will be studied specifically in different poetics and authors of the twentieth century: the Generation of ‘27, postwar social poetry and the most recent poetics, which renews these links in the context of the “poetry of experience” and “new realism” of current poetry.

*El humor es ver la trampa a todo, darse cuenta de por dónde
cojean las cosas; comprender que todo tiene un revés,
que todas las cosas pueden ser de otra manera...*

Miguel Mihura

Las reflexiones sobre el humor se diversifican a lo largo de los siglos en atención a diferentes manifestaciones en torno de «lo que hace reír»: la risa, la comicidad, el humorismo, el chiste, etc., muchas veces utilizadas indistintamente o como sinónimos. Recordemos que la propia noción constituye un concepto problemático, refractario a una definición unívoca. Ya etimológicamente, *humor* nos remite a un universo distante de su significado actual, al aludir en su acepción primigenia —que perviviría hasta el renacimiento y luego, cada vez más débil, hasta el siglo XVIII— a la doctrina de los cuatro humores —«humoralismo,» de acuerdo con la RAE— esbozada por Aristóteles y difundida por Hipócrates y Galeno, que repercutiría en el mundo literario. En un comienzo, «humor» —de acuerdo

con la mayoría de los estudiosos— proviene del latín *-umor, -oris*, es decir, «líquido, humores del cuerpo humano,» que deriva a su vez de *-umere*, y de humedad.¹ Como señala W. Fernández Flórez en su famoso —y discutido— *Discurso de Ingreso a la Real Academia española*, es en las *Retóricas* de Minturno y Escalígero donde se lee por primera vez el vocablo en conexión con la literatura; siguiendo los tecnicismos de la medicina escolástica, que la tomaba de los autores clásicos:

hacía consistir los diversos temperamentos en una repartición variable de los cuatro humores del cuerpo humano. Si el equilibrio se lograba, el temperamento era sano y perfecto (hygido), y según predominase la sangre, la linfa, la bilis o el humor negro (atrabilis) los temperamentos eran, respectivamente, sanguíneos, flemáticos, biliosos o melancólicos. (14)

Dichos retóricos «acudieron a aquellos términos para fijar una ley unitaria en la composición de la obra dramática, exigiendo que cada carácter permanezca constante durante la acción conforme a la idiosincrasia fundamental en el temperamento» (Fernández Flórez 14). Posteriormente, el concepto se trasladará definitivamente de la medicina a la literatura, en especial a la dramaturgia, a través de Shakespeare y Ben Jonson en el teatro isabelino. Este último, considerado el creador de lo que se denominó «the comedy of humours,» analiza el concepto en obras como *Every man in his humour* y *Every man out of his humour*.

No obstante, más allá de los contornos médicos de su etimología, el concepto de humor en el sentido actual, es decir «todo aquello que hace reír» —o «la capacidad de percibir algo como “gracioso”» (Berger 11)— era obviamente conocido en la Antigüedad, y múltiples pensadores de todos los tiempos se abocaron a intentar comprenderlo o definirlo. Desde luego, sería impensa-

1. Señala Vilas en su estudio de la etimología del vocablo, que la *h*, de acuerdo con la voz autorizada de Corominas, se usó en latín *umidus*, por una relación pseudoetimológica con *humus* (tierra) (16).

ble poder dar cuenta aquí o confrontar las múltiples aproximaciones referidas a su estudio, las polémicas y posicionamientos enfrentados o las cuantiosas clasificaciones que recorren la cultura hasta nuestros días. Podemos, en cambio, destacar algunos hitos en la historia de su reflexión y algunos rasgos comunes en los que confluyen muchos de sus estudiosos, como una primera puerta de acceso a este territorio nebuloso.

DE RISU: ITINERARIO TEÓRICO Y MIRADAS MULTIDISCIPLINARES

*La risa libera al aldeano del miedo al diablo,
porque en la fiesta de los tontos también el diablo parece pobre
y tonto, y, por tanto, controlable [...] La risa sería
el nuevo arte capaz de aniquilar el miedo...*

Umberto Eco, *El nombre de la rosa*

En el mundo antiguo, pensadores como Platón y Aristóteles, por ejemplo, reflexionaron en torno de la risa y la comedia. El primero despliega algunos de sus postulados más difundidos a través de la voz socrática en el diálogo *Filebo o del placer*, presentando una postura mixta del fenómeno, en el que se cruzan placer y sufrimiento; según las argumentaciones del filósofo, cuando nos reímos de algo ridículo en nuestros amigos mezclamos dolor con placer, puesto que la envidia —sea por caso— es sufrimiento y es reír, placer: «esto nos hace conocer que en las lamentaciones y tragedias, no sólo del teatro, sino en la tragedia y comedia de la vida humana, el placer va mezclado con el dolor» (Platón 98). Asimismo, la risa será mencionada en *La república* considerándola un exceso que debe ser evitado, buscando el equilibrio, la mesura y la templanza a través de la razón. Aristóteles, en cambio (de manera breve, ya que muchas de sus páginas se perdieron) se refiere a lo risible y la comedia en el capítulo V de su *Poética*. Aquí, se deja de lado el sufrimiento y el dolor en asocia-

ción con estos: «la comedia es imitación de los peores, pero no ciertamente de toda la maldad, sino de lo risible. Pues lo risible es un defecto y desfiguración sin dolor ni perjuicio, así como la máscara cómica es algo feo y contorsionado sin dolor» (V, 43). De modo que, para Aristóteles —y adoptando un criterio estético (Camacho 9)— lo risible es una subdivisión de lo feo: un defecto, una deformación, algo «feo y contorsionado» que no implica empero dolor ni sufrimiento.

Sin embargo, las observaciones de Aristóteles en torno de la comedia —a diferencia de lo que sucede con la tragedia, perfectamente estructurada y teorizada— son sumamente fragmentarias y breves. Esta carencia ha determinado toda la tratadística posterior, y el estudio clásico sobre la risa ha sido siempre disperso, asistemático e insuficiente; aunque exista una tradición teórica sobre lo cómico, ésta halla su origen más bien en el ámbito de la retórica (Checa Beltrán 13). Así, en la Antigüedad, también Cicerón y Quintiliano se ocuparon de la risa, destacando este recurso como una cuestión clave en la retórica y la oratoria. El primero, en *De Oratore* especialmente —aunque también se referirá a lo cómico y su conexión con el decoro en *De Officiis*— expondrá una teoría de la risa, que considera un recurso fundamental del orador, en consonancia con la teoría estoica del estilo llano y del humor asociado a él (Romano 163). La función de la risa, para Cicerón, es equiparable a la del *ethos*, es decir, ganar la buena voluntad del auditorio, e incluso «la risa de buena disposición puede considerarse parte del *ethos*» (Romano 164).² En relación con lo ridículo, feo o grotesco —cuestión que ocupaba a Platón y Aristóteles— para Cicerón también estos son fuentes de risa, pero solo en pequeña medida: la risa por los defectos no debe ser bufonesca ni hostil, pues de este

2. Indica Romano: «El ingenio, ya lo había dicho Gorgias, es un excelente instrumento para contrarrestar las pasiones que el contrincante ha despertado [...] La función de la risa puede compararse con la del *ethos*, luego la risa de buena disposición puede considerarse parte del *ethos* y la risa de mala disposición se reserva para la invectiva, que tenía su lugar en la oratoria griega y romana» (164).

modo se tratará de un tipo de humor condenable, indecoroso, que se acercará a la *obscenitas* del mimo.³ En «De risu,» incluido en *Institutiones oratorias*, Quintiliano retomará las consideraciones de Cicerón y también de Demóstenes, «las dos lumbreras de la elocuencia griega y romana» (Quintiliano VI, III). En busca del origen de la risa, recupera las reflexiones del latino para encontrar éste en «alguna deformidad o fealdad»: «si el objeto de la risa son los defectos ajenos, se llama gracejo; si los nuestros, necedad» (VI, III). La risa es definida por este pensador como una *pasión* que obliga a manifestar el interior de la persona, sin posibilidad de disimulo: la voz, el semblante, el cuerpo se ponen en movimiento sin que otro lo mueva y contra nuestra voluntad (VI, III).

Posteriormente, en la Edad Media, si por un lado para los filósofos del cristianismo la risa era considerada una distracción y una amenaza a la hora de «llorar por los pecados del mundo y prepararse para las dichas del más allá» (Berger 51), en la cultura popular, por otro —como ha estudiado Bajtín en su célebre trabajo dedicado a Rabelais—, la risa y lo cómico proliferaron esencialmente en el Carnaval que, de acuerdo con algunos autores, recupera el viejo sentido de las festividades dionisiacas: la liberación, la inversión de jerarquías, el desenfreno, la transgresión, la exaltación de los placeres, del cuerpo, etc.⁴ En la Modernidad, el *Elogio de la locura*, de Erasmo de Rotterdam, representa una visión humanista que constituye para la mayoría

3. «Sólo advierto que el ridículo no ha de ser demasiado frecuente, para que no caiga en truhanesco ni obsceno, para que no parezca mímico o petulante, para que no descubra mala intención; ni ha de recaer en calamidades, porque sería inhumano; ni en crímenes, para que la risa no ocupe el lugar del odio; ni ha de desdeñarse de la propia persona o de la de los jueces, o de la ocasión, porque todo esto sería indecoroso» (Cicerón 41).

4. Más allá de la simplificación que realiza Berger respecto de los estudios sobre la risa en el pensamiento medieval —bastante irónica, por cierto, y que dio lugar a las réplicas de estudiosos que el propio autor introduce en una extensa nota en su libro— deben ser mencionados al menos los importantes trabajos de Tomás de Aquino referidos a la risa y al juego, como *Riissibilia*, *Suma de Teología* o *Comentario a la Ética a Nicómaco de Aristóteles* (cfr. Gallud Jardiel y Berger).

de los autores una obra maestra en referencia al estudio de lo cómico. Y, más próximos a nuestros días, Descartes, Kant, Kirkegaard, Hobbes, Hegel, Richter, Lipps, Baudelaire, entre algunos de los nombres más sobresalientes de un itinerario prolífico (a algunos de los cuales retomaremos luego), esparcieron a lo largo de sus obras consideraciones en torno del humor, la risa y la comicidad, hasta arribar finalmente a dos trabajos paradigmáticos: *La risa* (1899), de H. Bergson, y *El chiste y su relación con el inconsciente* (1905), de S. Freud.

El primero de ellos introduce algunas cuestiones clave referidas al estudio de lo risible. Por un lado, englobada en lo que algunos autores denominan las «teorías de la superioridad,» se postula una *dimensión social* para lo cómico, referida a «una imperfección individual o colectiva que exige una corrección inmediata. Y esta corrección es la risa» (Bergson 68), que implica, además, un deseo de ejercer represalias frente a lo que se considera inferior o imperfecto. Según Bergson, la risa «debe tener una significación social,» pues «nuestra risa es siempre la risa de un grupo»: aunque se crea espontánea, la risa «siempre oculta un prejuicio de asociación y hasta de complicidad,» por eso, «para comprender la risa, hay que reintegrarla a su medio natural, que es la sociedad» (14-15). Asimismo, revirtiendo las viejas sentencias aristotélicas respecto al carácter «indoloro» de la risa, para Bergson «no hay mayor enemigo de la risa que la emoción [...] Lo cómico, para producir todo su efecto, exige como una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia pura» (13-14).

Luego, con Freud nos encontramos con el principal representante de las *teorías psicoanalíticas* (también llamadas *teorías de la descarga*). El *placer cómico* deviene del ahorro de energía psíquica realizado: el chiste y lo cómico serán para este autor mecanismos de economía psíquica. Sin embargo, existe una diferencia entre ambos, ya que de acuerdo con Freud el chiste halla su fuente de placer en el ahorro del gasto de cohibición y, a diferencia de lo cómico, que se descubre, el chiste siempre

se inventa:

La participación de una tercera persona, a la que lo cómico es comunicado, intensifica el proceso cómico, pero no agrega a él nada nuevo. Por el contrario, el chiste precisa obligatoriamente de dicha tercera persona para la perfección del proceso aportador de placer. (162)

Refiriéndose a los mecanismos y génesis del placer, M. —fuertemente influido por los trabajos freudianos— señala que el chiste, «disfraz» que encubre el deseo de atacar —como un cauce socialmente aceptado de una agresividad reprimida— «deja la agresión apenas reconocible. En estas condiciones, se ahorra la energía psíquica de la represión. Este embalse de energía acumulada abre, súbitamente, sus compuertas y se resuelve en la risa» (Grotjahn 24). A su vez, debemos señalar dentro de esta línea que se observa también en estos acercamientos una visión de superioridad de aquellos que ríen, pues como indica Grotjahn «en la situación cómica, la víctima suele quedar privada de autoridad y dignidad. Esto da a los espectadores un sentimiento de superioridad» (28).

RASGOS COMUNES EN LA APROXIMACIÓN AL HUMOR: CONTRASTES, DESPLAZAMIENTOS, DIFERENCIAS

*Si a una cabeza humana quisiera un pintor unir un cuello de caballo y
aplicar plumas multicolores a un amasijo de miembros dispares, de suerte
que un hermoso talle de hembra rematara espantosamente en un negro pez,
y os invitara a contemplarlo, ¿podríaís, amigos míos, contener la risa?*

Horacio, *Epístola a los Pisones*

Más allá de la multiplicidad de miradas, matices y posturas controversiales e incluso antagónicas en torno del humor, sus límites, manifestaciones y características, existen algunos rasgos que se repiten en muchos de los acercamientos, enunciados de ma-

neras diferentes y desde lugares diversos. Entre ellos, en primer término, es posible destacar su carácter privativamente *humano* —ya con Aristóteles y su *animal ridens* que, de acuerdo con J. Huizinga, «caracteriza al hombre por oposición al animal todavía mejor que el *homo sapiens* (17)—. Luego, su *universalidad* y su *relatividad*, ya que lo que la gente considera gracioso varía de una época a otra (Berger 11). Por su parte, como indica por ejemplo Bergson, la *repetición*, la *inversión* y, especialmente, la *automatización* se plantean como elementos constitutivos de la risa: nos reímos cuando algo vivo nos recuerda a una máquina, o, como dice Grotjahn, «en la imitación convincente, la persona imitada pierde súbitamente su identidad, lo cual es peor aun que perder la propia sombra» (29).

Por su lado, la ruptura o frustración de expectativas han sido —y son— también elementos decisivos en su descripción, junto con el contraste, la contradicción y la incongruencia entre niveles o mundos posibles. De este modo, en el ya mencionado trabajo de Bergson, la «interferencia de series» representa uno de los más importantes efectos cómicos, a la que define como «toda situación es cómica cuando pertenece a dos series de hechos, absolutamente independientes y se puede interpretar a la vez en dos sentidos totalmente distintos» (74). Dentro de este paradigma, de largo aliento en la reflexión teórica y filosófica —que incluso se abre ya en la Antigüedad con Aristóteles y Cicerón⁵ y que encuentra también en Horacio uno de sus antecedentes más interesantes, como vemos en la *Epístola a los Pisones* citada más arriba— se ubican algunos trabajos fundamentales. Entre ellos, se destaca Schopenhauer, quien en *El mundo como voluntad y representación* halla como una de las causas principales de la risa la *incongruencia* o el *absurdo*: «la risa no nace nunca sino de la percepción repentina de la incongruencia entre un concepto

5. «Aristóteles se refiere en su *Retórica* (III, 1412a-1423) a la ruptura de expectativas con resultados humorísticos, y Cicerón sitúa a la *decepta exspectatio* entre los géneros del *ridiculum*: «*Sed ex his omnibus nihil magis ridetur quam quod est praeter exspectationem*» (II, 70, 284)» (Llera, «Una aproximación» 623).

y los objetos reales que en algún respecto se habían pensado con él, y ella misma es la simple expresión de esa incongruencia» (70); Hutcheson, en *Reflections upon Laughter*; Hegel, quien divide las contradicciones en distintos tipos —entre esfuerzo y resultado, capacidad y ambición, decisión y accidente externo— e introduce la idea de «resolución cómica» o *komische Aufloesung*); Kirkegaard, quien señala la contradicción, la discrepancia, no sólo como base de lo cómico sino también de lo trágico. A su vez, como uno de los trabajos fundantes respecto de la visión del humor a partir de las expectativas frustradas, se encuentra la famosa postulación de Kant, quien en *Crítica del juicio* teoriza la *diferencia* como la raíz de lo cómico: «la súbita transformación de una espera ansiosa en nada.»

También Rafael Núñez Ramos, en su trabajo «Semiótica del texto humorístico» alude a un orden predecible o esperable de acontecimientos y la ruptura de ese orden en el contexto humorístico: «una desproporción, una rigidez en el comportamiento, una desviación o incoherencia con respecto al orden natural de los acontecimientos» (270). Este autor resalta en este sentido la necesidad de un enfoque semiótico del mensaje humorístico que supere la mera lectura textual y que contemple, en cambio, no sólo el nivel sintáctico-funcional, sino también el semántico-pragmático, fundamental en la percepción de la pluralidad de sentidos emergentes de un texto humorístico.

En esta línea, en el terreno de los estudios lingüísticos, podemos citar Greimas, en primer lugar, quien destaca la generación del humor a partir de dos isotopías que confluyen en el mismo texto, propuesta que funcionará como precedente desde la semántica estructural para la consideración del humor como la sustitución de un marco semántico activado por otro, lo que provoca la ruptura de las expectativas creadas en el destinatario. Esta ruptura o el cambio de «marco» o contexto previsible a otro imprevisible o paradójico, ha dado lugar a diversos trabajos que estudian el fenómeno desde la pragmática, la sociolingüística o la semiótica. Entre algunos de ellos, es factible destacar a Raskin

en su *Semantic Mechanisms of Humor*, de 1985, teoría retomada asimismo en Attardo y Raskin con su propuesta de definición del humor como el solapamiento de dos guiones (*scripts*) semánticos opuestos. A su vez, el trabajo posterior de Attardo, *Linguistics theories of humor* (1994) analiza especialmente los chistes y «puns» (aunque también el humor verbal en general) a partir de diversas propuestas, entre las que destacamos la teoría de la cooperación de Grice y la teoría de la relevancia, de Sperber y Wilson. Respecto del primero, se arguye cómo la violación de cada una de las máximas conversacionales griceanas puede provocar efectos humorísticos (más allá de la ironía, que es la planteada puntualmente por el lingüista a partir de la violación de la máxima primera de cualidad⁶). En el caso de la teoría de la relevancia, Sperber y Wilson han explicado el humor a partir de la idea de incongruencia y la expectativa frustrada —un abordaje de larga data en la tradición retórica y filosófica, como vimos—: la incongruencia es causada por la incompatibilidad de dos supuestos contradictorios, y el enunciado humorístico rompe un supuesto pertinente con el contexto (Llera, «La investigación» 530).

Las posturas reseñadas brevemente —provenientes de la filosofía, la lingüística, la semiótica, la crítica literaria, etc.— se inscriben dentro de una esfera mayor que, con la mayoría de los estudiosos, podemos denominar *teorías de la incongruencia* —con sus matices y variantes, como la teoría de la sorpresa, teoría del ingenio, teoría de la expectativa frustrada, etc.⁷—, en referencia a esta idea de ruptura, oposición y frustración de expectativas que las atraviesan como matriz insoslayable en la aproximación al fenómeno humorístico. Finalmente —y destacando la intrínseca necesidad de miradas plurales e interdisciplinarias en la aproximación al humor— podemos citar por fuera del ámbito

6. Se recomienda el minucioso análisis del libro de Attardo realizado por Ma. Ángeles Torres Sánchez, consignado en las referencias bibliográficas.

7. Cfr. con el trabajo de Enrique Gallud Jardiel referido en la Bibliografía, que desarrolla breve pero muy claramente algunas de las múltiples teorías, autores y textos vinculados con el estudio del humor.

de la filosofía a Baudelaire, un referente fundamental en la trayectoria genealógica de las cavilaciones que nos conciernen. En «Lo cómico y la caricatura» (1855), este autor despliega su *teoría satánica*, donde expone el carácter *profundamente humano y esencialmente contradictorio* de la risa:

La risa es satánica, luego es profundamente humana. En el hombre se encuentra el resultado de la idea de su propia superioridad; y, en efecto, así como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, a la vez es signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita, miseria infinita respecto al Ser absoluto del que posee la concepción, grandeza absoluta respecto a los animales. La risa resulta del choque perpetuo de esos dos infinitos. *Lo cómico, la potencia de la risa está en el que ríe y no en el objeto de la risa.* (28. Lo destacado es nuestro)

En la cita de Baudelaire confluyen algunos de los núcleos que atraviesan las esferas de pensamiento a las que nos hemos referido y que, como puede suponerse, no representan posturas aisladas o excluyentes, sino que en muchos casos, se solapan, intersectan y complementan: la postulación de *superioridad*, por un lado, junto con la idea de *contradicción*, a las que se añade por su parte —como destacamos en la cita— la importancia del *sujeto* a la hora de intentar definir el fenómeno cómico. «Lo cómico, la potencia de la risa está en el que ríe y no en el objeto de la risa» —decía más arriba el francés— y, así, es crucial destacar la idea del humor como *actitud*, como *disposición*, e incluso como *cosmovisión* que implica, siempre, por tanto, a un sujeto.

El *Diccionario* de la RAE incluye entre las varias acepciones de este multifacético concepto la «disposición en que alguien se halla para hacer algo» y también «buena disposición para hacer algo». Los alemanes denominan *Weltanschauung* a esta concepción personal del mundo (Casares 29), una manera particular de ver el mundo sobre la que convergen la mayoría de los autores abocados a la temática. Como indica Fernández Flórez, por ejemplo, «el humor es, sencillamente, una posición ante la vida» (5), cuestión sobre la que discurrirá también Vilas en su estu-

dio sobre el humor en la novela española contemporánea: «el humorista actúa movido por una *actitud* ante la vida, por una concepción ‘sui generis’ del mundo y de la vida» (53 Destacado en el original). Como indica el ya citado Núñez Ramos: «la definición del humor como actitud, postura o disposición ante algo lo vincula directamente con un sujeto. El humor, por tanto, no surge de una situación objetiva, sino que es la expresión de la posición de un sujeto» (270). No obstante, este «sujeto que ríe» (Llera, «Una aproximación») implica necesariamente otro; es decir, el humor se construye necesariamente en una relación dialógica entre dos sujetos, que establecen una relación *intersubjetiva*: «la consideración del sujeto en el humor supone por lo menos dos, es decir, para que haya humor es necesaria una *relación dialógica*, esto implica que el humor y la risa tienen una dimensión social que no es posible desconocer» (Zubieta 17).

Esta relación podrá ser de asentimiento y complicidad o, en cambio, de disentimiento, pero siempre la realización del acto humorístico implicará la presencia de otro, o bien —como decía Bergson— para que funcione como centro de la crítica y la mirada risible (lo cual supone un distanciamiento), o bien para que perciba la ruptura del orden predecible, las contradicciones y diferencias. La cooperación del receptor es fundamental para que la comunicación se cumpla: que la disyunción sea advertida y el orden «restaurado,» dando por resultado la risa. «El mensaje humorístico crea una imagen de su autor, deja entrever su postura ante la realidad»; y, como contracara, «el lector ha de reconocer y situarse ante esta actitud. Porque también suena la voz del lector, que no recibe pasivamente el mensaje, sino que necesariamente ha de participar en la construcción» (Núñez Ramos 275).

Ahora bien, este mapa extenso y polifacético, entramado por posturas heterogéneas de gran vigencia que distan de ser zanjadas, nos remite aún a nuevas cuestiones que habilitan una apertura hacia nuevos interrogantes. Por un lado, las distintas expresiones, especies o subespecies que se constelan en torno

del humor como concepto central. Y también, en diálogo con éstas —en una línea anticipada en la última cita, con el ingreso de la presencia del *lector*— los vínculos entre humor o literatura o, mejor, la presencia del humor en el contexto literario y, más específicamente, en relación con la poesía.

En el panorama español —esfera que concierne primariamente a nuestro interés— ha sido Carlos Bousoño en su famosa —y cuestionada— *Teoría de la expresión poética* quien estudia dicha relación, centrándose sin embargo no en el humor en sentido general sino en el chiste. En «La poesía y la comicidad,» el crítico asturiano destaca el papel preponderante del lector como co-autor de la obra, ya sea en la captación de la emoción poética como en la consecución del efecto cómico: para el primero, no obstante, es crucial su «asentimiento,» en tanto que para el placer humorístico el receptor será fundamental pero a partir de su «disentimiento con tolerancia y complicidad» (296-297). Para Bousoño, poesía y chiste son fenómenos estéticos opuestos: «poesía y chiste son el anverso y reverso de una misma medalla [...] Lo contrario de la poesía es el chiste» (297).

Así, a partir de este antagonismo y exclusión aparente planteados por Bousoño entre poesía y comicidad, podemos derivar una interrogación que parece constituirse como el verdadero centro del problema: ¿puede ser un mismo texto poético y humorístico? O en otras palabras, ¿pueden coexistir en el mismo texto el que podemos denominar «placer poético» (emoción lírica, según Bousoño) y el «placer cómico» (en la terminología de Freud)? Es sabido que, a lo largo del tiempo, los géneros más explorados y asociados al humor han sido el teatro, el chiste, e incluso el cuento y la novela (Vilas), pero no el género poético. Se asocian a éste algunos subgéneros particulares, como el epigrama o los poemas satírico-burlescos, y algunos autores, textos o poéticas específicas —muchas veces considerados «menores»—, pero no se ha vinculado la poesía con su potencial humorístico, o no ha sido considerado este género como el cau-

ce más propicio para el desarrollo del humor. Sin embargo, es posible rastrear una larga serie genealógica de textos humorísticos en la lírica hispánica, que permiten trazar una extensa tradición en la que la poesía se cruza con el polifacético territorio del humor.

POESÍA Y HUMOR EN LA LITERATURA ESPAÑOLA:
TRAYECTORIA GENEALÓGICA Y VOCES CONTEMPORÁNEAS

*Palabra es del sabio e dízela Catón / que omne a sus coidados /
que tiene en corazón / entreponga plazer e alegre razón /
que la mucha tristeza mucho pecado pon.*

Juan Ruiz, *Libro del Buen Amor*

En primer término, en el diseño de un itinerario diacrónico pueden destacarse algunas creaciones medievales, como las serranillas del Arcipreste de Hita del *Libro del Buen Amor*; luego, el siglo xv da lugar a la creación de sátiras como las *Coplas del Provincial*, *Coplas de Mingo Revulgo*, *Coplas de ¡Ay Panadera!*, o autores de la altura del marqués de Santillana, Juan de Mena o Jorge Manrique, que incluyeron algunos textos satíricos o paródicos en los *Cancioneros de Baena* y de *Estúñiga* (López Cruces, *La risa* 24). Por su lado, entre los grandes poetas áureos se destaca la poesía burlesca (cómica) y satírico-burlesca de Quevedo, especialmente, y también del Góngora de las letrillas, romances, sátiras y el Lope de Vega de *La Gatomaquia*, por ejemplo. Posteriormente, se reconoce el tono festivo y cómico en autores como Campoamor —considerado uno de los primeros humoristas del siglo xix— en sus textos que él mismo llamó «*doloras, humoradas y pequeños poemas*» (López Cruces, *La risa* 24). Junto a él, «los poetas jocosos, satíricos, humorísticos o festivos del xix, pertenecientes en general a las clases medias, rompen la extendida imagen del poeta decimonónico como un ser melancólico y algo llorón. Son legión» (López Cruces, *Poesías jocosas*). Estas composiciones o bien

circulaban anónimamente, o bien se atribuían a autores consagrados (como Espronceda), pero lo cierto es que los disparates, las incongruencias, las cacofonías, los equívocos... poblarán el siglo XIX, y estos poetas cómicos «conocerán la fama de la noche a la mañana, sus versos circularán de mano en mano, en pliegos sueltos o en hojas manuscritas o verán la luz, generosamente desperdigados aquí y allá, en revistas y periódicos jocosos, satíricos, humorísticos y festivos» (López Cruces, *Poesías jocosas*).

Ahora bien, en el siglo XX merece una especial atención en el llamado panorama de «anteguerra» (amén de ciertos poemas modernistas, como textos lúdicos de Valle-Inclán) el humor vanguardista y uno de sus principales representantes: Ramón Gómez de la Serna. Este autor elevó el «humorismo» a la categoría de *ismo* vanguardista, exponiendo su teoría en «Gravedad e importancia del humorismo» (1928),⁸ un texto que «tendrá una impronta imborrable en varias generaciones de escritores españoles» (Llera, «Poéticas del humor» 462). Al decir del propio autor, el humor no es un tropo o un género sino una cosmovisión, una actitud ante la vida. El humor será pues un rasgo esencial para el arte nuevo, que se impone como una reivindicación de la alegría y el optimismo (especialmente en los años 20). Reaccionando contra el concepto clásico de poesía —o «el prejuicio establecido acerca de lo que el gusto burgués considera auténtica poesía» (Martín Casamitjana 425)—, el poeta de la vanguardia —y, muy especialmente, Gómez de la Serna— propone ofrecer una nueva visión del mundo, que asocia particularmente poesía y ludismo o juego: una conexión que, como indica Huizinga, se observa desde los estadios más primitivos de la cultura (160).⁹

8. Este artículo, publicado en 1928 en *Revista de Occidente*, será ampliado años más tarde para conformar «Humorismo», uno de los capítulos del libro *Ismos*, de 1931.

9. Señala Huizinga en su capítulo «Poesía y juego» de su libro *Homo ludens*, que «la poesía, nacida en la esfera del juego, permanece en ella como en su casa. *Poiesis* es una función lúdica (160), y continúa indicando que la poesía «se halla más allá de lo serio, en aquel recinto, más antiguo, donde habitan el niño, el animal, el salvaje y el vidente, en el campo del sueño, del encanto, de la embriaguez y la risa» (160).

En este sentido, podemos aludir por ejemplo a sus célebres «greguerías»; si bien como ha señalado el autor no constituyen estrictamente poemas sino frases, en ellas —definidas como la suma de humorismo + metáfora— confluyen la brevedad, la sorpresa y la incongruencia, enhebradas en la esfera que diversos autores denominan «ingenio,» en el cruce entre el humorismo y la reflexión estético-filosófica (Santiago Vilas): «El poeta miraba tanto al cielo que le salió una nube en el ojo,» «La luna es un banco de metáforas arruinado» o «Prosa con asteriscos: prosa condecorada,» pueden ser algunos ejemplos.

Posteriormente, tras la Guerra Civil se reconoce en los años cuarenta una poesía de propensión humorística, lúdica, atravesada por pinceladas surrealistas, en el efímero grupo «Postista,» con autores como Carlos E. de Ory, Chicharro o Serensi. Luego, en la literatura de la posguerra —en la formación discursiva denominada «poesía social»— poetas como Blas de Otero o Gabriel Celaya introducen en sus textos algunas líneas humorísticas a través del prosaísmo, la ruptura de frases hechas, etc. Pero será en especial en los años cincuenta, en el llamado «medio siglo,» el momento en que la poesía se renovará, a través de humor y, sobre todo, de la ironía, de la mano de poetas como Ángel González, Jaime Gil de Biedma e, incluso, con la «curiosa» voz de Gloria Fuertes.

En estos autores, el humor habilita una renovación y un desplazamiento respecto del tono grave, muchas veces solemne y desgarrado, de los sociales más ortodoxos, procurando evitar tanto el dogmatismo como, en una de sus facetas más atractivas, evadir el patetismo altisonante de las «dicciones hinchadas.» Entre los escritores del medio siglo podemos observar tendencias diferenciadas, que no rehúyen la crítica y la denuncia sino que la actualizan bajo claves innovadoras. Con Gloria Fuertes, por ejemplo, nos encontramos con un humor afín al de la risa popular teorizada por Bajtín, con la contra-lógica del «mundo al revés» que invierte jerarquías, desacraliza dogmas y ensalza actores y prácticas de los sectores más relegados de la esfera social, a

través de la voz popular y subversiva de una poeta-juglar, que enfatiza su afán comunicativo y contestatario: «Ser humorista, peor que picar piedra, / hay que nadar al biés contra la corriente / se choca con la mueca de la gente / (que mientras todo sube / es muy difícil que la sonrisa baje)» (*Mujer de verso* 74).

Con Ángel González, el humor ingresa especialmente en la que puede llamarse «segunda etapa» de su obra, a partir del libro de 1971, *Breves acotaciones para una biografía*. En este segundo momento, se observa una tendencia «antipoética» que no prescinde de abundantes textos lúdicos que juegan irreverente con la tradición lírica, por ejemplo, o recurren también, en ocasiones, a las posibilidades fónicas o semánticas del verso en pos del efecto risible. No obstante, más allá de los abundantes mecanismos, operatorias y sustituciones que apelan al orden de la deslexicalización, la sorpresa y los juegos fónicos y/o semánticos, en una de sus vertientes más profundas e interesantes el humor del asturiano se nutre esencialmente de la ironía, en primer término, pero también de la parodia y la sátira, para renovar la mirada social desde una perspectiva distanciada, en referencia a órdenes de cuño social (la dictadura, la sociedad de consumo, la religión...), como en alusión a la utilidad de la poesía, otras poéticas y poetas con los que se polemiza, etc. De esta manera, podemos subrayar el gesto paródico de sus cuatro oscilantes «Poéticas» (*Muestra...*), o la crítica a poetas coetáneos —que habilita la parodia y el discurso irónico— en poemas como «A un joven versificador» u «Oda a los nuevos bardos» (ambos de *Muestra...*), entre otros.

Y, por último —en una cuestión que excede este espacio pero que representa uno de los pilares de su escritura- la ironía (no como simple tropo, sino como una manera de ver el mundo, destacando su relatividad, su ambigüedad y contradicciones, cuestiones a las que remite este antiguo concepto de estirpe griega, *eironeia*) permite, en González, el distanciamiento respecto de la carga sentimental, el confesionalismo, o una expresividad lírica sin medidas. Así, en palabras de Gil de Biedma, la

ironía opera como una «sordina» frente a los excesos expresivos o cualquier «exaltada tesitura lírica» (67) o, como indica Ballart, constituye el recurso propicio para «ponerse en guardia ante los desmanes de la subjetividad» (380). De tal suerte, permite el distanciamiento respecto del propio personaje poético que compone a lo largo de su obra. A través de la ironía, pues, se subraya su carácter ficcional aún en sus figuraciones más aparentemente (o tramposamente) autobiográficas.¹⁰ «Así parece» (*Breves anotaciones para una biografía*), en esta línea, yuxtapone dos voces contrastivas referidas a su propia labor, que alcanzan a través de su contraposición visos humorísticos:

Acusado por los críticos literarios de realista,
mis parientes en cambio me atribuyen
el defecto contrario;
afirman que no tengo
sentido alguno de la realidad.
[...]
¡Con la belleza no se come! ¿Qué piensas que es la vida? (González,
Palabra sobre palabra 259)

Por su parte, en poéticas posteriores afines a la denominada «poesía de la experiencia», en los años ochenta y noventa, diversos poetas (como Benítez Reyes, Luis A. de Cuenca o Jon Juaristi) apelan también a la intromisión de recursos humorísticos en sus obras, bajo coordenadas distintas y como parte de

10. El propio poeta ha reflexionado abundantemente sobre la presencia de la ironía en su obra, señalando que este dispositivo —que comparte con otros coetáneos, como rasgo generacional— en primer término, en el nivel más obvio e inmediato, funciona como una de las tantas técnicas, artilugios o procedimientos (como el uso de alegorías, símbolos, etc.) tendientes a burlar o eludir la mirada vigilante del censor: la inversión del significado que exige la operación irónica, muchas veces excedía las limitadas capacidades mentales de estos sujetos (*Poesía reunida* 18-19). No obstante, en segundo lugar, la ironía supone como principio constructivo la multiplicidad, la relatividad, la convivencia de puntos de vista disímiles, una necesaria dosis de escepticismo que permite, por un lado, una marcada eficacia crítica renovando los trazos gruesos y altisonantes de los sociales más ortodoxos o panfletarios; y, conjuntamente, «impedir la pretenciosa formulación de las pretendidas verdades absolutas, introducir en la afirmación el principio de la negación» y, especialmente, «facilita un tono de distanciamiento que aligera la peligrosa carga sentimental de ciertas actitudes [...], conservando un mínimo de pudor» (*Poesía reunida* 19).

mundos poéticos disímiles. Juaristi —ciñéndonos sólo a uno de ellos— destaca en el «Prólogo» a su *Poesía reunida* que «cuando se trata de poesía, hay que tomar precauciones. Se corre el riesgo de confundirla con lo que no es (una religión, una forma de vida...). Prefiero considerarla un entretenimiento, lo que se acerca, creo yo, a su auténtica condición» (*Poesía reunida* 7). En su obra, abundan la ironía y el humor, pero el mecanismo predilecto parece encarnarlo la parodia, a través de textos que dialogan lúdicamente con géneros, poemas o autores de la tradición. De este modo, podemos destacar ya los títulos de algunos de sus poemarios, como *Diario de un poeta recién cansado* (1985), que retoma a Juan Ramón Jiménez; *Suma de varia intención* (1987), que alude a la *Silva de varia lección* del sevillano Pedro Mexía; o *Arte de marear* (1988), que renueva el texto homónimo de 1539, de Antonio de Guevara.

Asimismo, múltiples títulos poemáticos establecen lazos irreverentes con la tradición: «La casada infiel,» por ejemplo, texto que resemantiza de modo burlesco el romance homónimo de Lorca; «Intento formular mi experiencia de la poesía civil» (*Los paisajes domésticos*), cuyo enlace con el célebre poema de Gil de Biedma es elocuente. O variados poemas que remozan géneros de larga estirpe en el venero lírico: «Sátira primera (a Rufo)» y «Elegías a ciegas,» de *Los paisajes domésticos*; «Epístola a los Vascones» (*Arte de marear*); o «Arcadía for ever» y «Cantar de amigo a la manera de García Martín,» de *Viento sobre lóbregas colinas*, entre otros.

Por último, cerrando el camino propuesto, en el fin de siglo nos encontramos con una nueva flexión del humor, en el contexto de las poéticas últimas. Puntualmente, interesa vislumbrar el efecto humorístico que promueven los textos de Roger Wolfe, inscripto en el denominado «realismo sucio.» Con este poeta, nos enfrentamos a una nueva faceta del humor: la ironía mordaz y ácida, la burla cruel, el sarcasmo, el humor negro que atraviesan muchos de sus poemas se aproximan, como señalan algunos teóricos, a los límites del humor, incluso acercándose el horror:

así lo resume desde la otra orilla el poeta argentino Leónidas Lamborghini, con su elocuente neologismo «horrorreír.»¹¹ Al decir de Berger, «el humor negro desafía lo trágico, como sugiere gráficamente su sinónimo en inglés *gallows humor* (humor del patíbulo)» (197). Señala Iravedra que la utilización del humor «que aflora a menudo en la poesía de Wolfe es a veces una lente deformante que acude a sacudir aún con más violencia, por virtud de la provocadora banalización de lo escabroso, la sensibilidad del lector» (6). En la línea de la metapoesía, «El poder de la palabra» —uno de los «8 poemas en forma de artefacto» de *Arde babilonia* (1994) que evocan paratextualmente a Nicanor Parra— entrecruza la parodia de la figura carismática del poeta «superior» o «vate,» contraponiéndola a la brutalidad de la policía de los versos finales:

...Porque soy
poeta
y fui tocado
por los dioses
con el poder
de la palabra.

Yle partieron
la otra ceja
antes de darle
por el culo
con su propia
estilográfica.
(*Arde Babilonia* 52).

Luego, en *Mensajes en botellas rotas* (1996), dos poemas actualizan en clave irreverente y marcadamente desacralizadora el viejo tópico de *memento mori*, apelando al lenguaje coloquial y vulgar y a los avatares propios de la vida urbana y contemporánea, respectivamente. Como dice López Merino el humor en Wolfe —carca-

11. «Nuestro horror que causa risa / y nuestra risa que provoca horror» (Lamborghini, *La risa canalla* 11).

jada, risotada fuerte, nunca fina ironía— «es a un mismo tiempo y paradójicamente negación y afirmación, arremeter contra la muerte segura, aceptar nuestra condena a vida» (2005). El humor desenmascara, deja de lado la altivez y se atreve a decir lo que otros callan: «dejarse de joder con florituras / y hablar de lo que importa. Dejar las cosas claras / de una vez.» (Wolfe, *Mensajes en botellas* 35). Así, el extenso «Carta desde el norte» incluirá entre sus versos la conciencia nihilista y escéptica frente al final inevitable: «Y luego / vendrá la muerte y nos dará / por culo a todos y a otra cosa / mariposa» (*Mensajes en botellas* 57-58). Y «Metafísico estáis,» por su lado (cuyo título enlaza con el célebre soneto del *Quijote*, humorístico también en el curioso diálogo entre Babieca y Rocinante), juega intertextualmente con los versos áureos de Quevedo. Esta vez, los «muros,» sin embargo, cifran un renovado desasosiego que no tiene que ver con *el tempus fugit* y la muerte irremediable, sino con una deuda y un alquiler: «y miré los muros / de esta casa / que no es mía / y no hallé otra cosa / en que poner los ojos / que me ayudara / a pagar el alquiler» (*Mensajes en botellas* 36).

REFLEXIONES FINALES

*Solo la risa, en efecto, puede captar ciertos
aspectos excepcionales del mundo.*

Mijaíl Bajtín,
La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento

En uno de los clásicos y más importantes trabajos referidos a la risa, Mijaíl Bajtín introduce una reflexión reveladora: para el ruso, la verdadera risa no excluye lo serio, sino que «lo purifica de dogmatismo, de unilateralidad, de esclerosis, de fanatismo y espíritu categórico, del miedo y la intimidación, del didactismo, de la ingenuidad y de las ilusiones, de la nefasta fijación a un único nivel, y del agotamiento» (112). De este modo, el humor

y sus múltiples especies, operatorias y canales —ironía, sátira, parodia y muchos otros que se constelan en torno de él— constituyen un singular prisma y una actitud original en el asedio de las diversas búsquedas, temáticas y tópicos que entraman cada poética.

En el uso de la ironía, por ejemplo, puede advertirse una disidencia más o menos latente entre lo dicho y lo que se sugiere, entre lo explícito y lo que quiere darse a entender; e, incluso, al pensar a la ironía como una cosmovisión —no ya como tropo— el distanciamiento irónico permite asimismo plantear los dobleces, las incongruencias, las variadas caras del mundo y de la subjetividad. La parodia, por su parte, consiente —de la mano de Juaristi, en nuestro caso— romper con el reinado monológico del sujeto lírico tan frecuente en el género y abrir la escena, en cambio, a múltiples voces, tonos y ecos que irrumpen en la escritura, se apropian de la palabra y tornan los poemarios un escenario polifónico poblado de discursos y textos ajenos. A su vez, como ejercicio de transposición, la «diferencia», el contraste, surge asimismo con el «transporte de lo solemne a lo familiar» —según la definición de Bergson (91)—. En términos de Genette, esta práctica hipertextual se rige por un régimen lúdico que, en este caso, presenta subgéneros, tópicos, autores desde nuevas luces irreverentes y burlescas, en pos de la desacralización de la poesía considerada —como decía el poeta— «como religión o como forma de vida.» Finalmente, la sátira y el humor negro oponen la agresividad o la violencia enmascarada al tono humorístico en que expresan la crítica, provocando reacciones que pueden ser tanto de risa o sonrisa hasta una mueca de desagrado o simple sorpresa como efectos de lectura.

El ya citado Ballart reflexiona en sus páginas que «el arte lúcido y consciente que experimenta y juega, y que busca a la vez arrancar al lector de su papel pasivo y recabar por todos los medios su complicidad, tiene desde luego en la ironía un óptimo valedor» (24). Aquí, podemos ampliar tal visión y hacer extensiva la importancia del humor —no sólo de la ironía— en

esa búsqueda lúdica y experimental de una escritura que interpela a sus receptores, cómplices de sus guiños, disrupciones y desplazamientos. En su cruce con el territorio del humor, la poesía puede sortear dogmatismos, «espíritus categóricos,» posturas, géneros, tradiciones consolidadas, canónicas, ortodoxas. Al decir de Miguel Mihura —cuya voz ilumina estas páginas, en el inicio— el humor funciona como el espejo que refleja la trampa, el revés de todas las cosas, y que permite construir, por último, un territorio que enfatiza el carácter relativo, mudable, aleatorio y polifacético del arte y del mundo.

OBRAS CITADAS

- Attardo, S. *Linguistic theories of humour*. Berlin: Mouton de Guyter, 1994.
- . y V. Raskin. “Script theory y revis(it)ed: joke similarity and joke representation model.” *Humor*, 4-3/4, 1991, pp. 293-347.
- Aristóteles. *Poética*. Buenos Aires: Losada, 2011.
- Bagué Quílez, Luis, y Susana Rodríguez Rosique. “Verso y reverso. Teoría pragmática de la ironía y el humor en la poesía española contemporánea.” *Bulletin Hispanique*, vol. 114, no. 1, 2012, pp. 411-438. Web. 27-05-2016. bulletinhispanique.revues.org/1925.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1998.
- Ballart, Pere. *Eironeia. La figuración irónica en discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- Baudelaire, Charles. *De la esencia de la risa y, en general, de lo cómico en las artes plásticas*. Madrid: Visor, 1990.
- Berger, Peter. *Risa redentora. La dimensión cómica en la experiencia humana*. Barcelona: Kairós, 1999.
- Bergson, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Losada, 2009.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética (I, II)*, 6° ed. Madrid: Gredos, 1976.

- Camacho, Javier M. “La risa y el humor en la Antigüedad.” Web. 30-05-2016. www.fundacionforo.com/pdfs/archivo14.pdf.
- Casares, Julio. *El humorismo y otros ensayos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1961.
- Checa Beltrán, José. “Poética de la risa.” *Scriptura*, no. 15, 1999, pp. 11-28.
- Cicerón, Marco Tulio. *El orador*. Madrid: Alianza, 2004.
- Fernández Flórez, Wenceslao. *El humor en la literatura española. Discurso Ingreso RAE*, 14 de mayo de 1945, 1945, pp. 1-29.
- Freud, Sigmund. “El chiste y su relación con el inconsciente.” En *Obras completas*, vol. I. Madrid: Biblioteca Nueva, 1967, pp. 825-937.
- Fuertes, Gloria. *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra, 2011.
- . *Mujer de verso en pecho*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Gallud Jardiel, Enrique. “Teorías del humor.” Web. 30-05-2016. www.humorsapiens.com.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Gil de Biedma, Jaime. *El pie de la letra*. Barcelona: Crítica, 1980.
- Greimas, A. J. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1987.
- Grice, Paul. “Lógica y conversación.” Valdés Villanueva, L. (ed). *La búsqueda del significado*. Murcia: Tecnos, 1995.
- Grotjahn, Martin. *Psicología del humorismo*. Madrid: Morata, 1957.
- Gómez de la Serna, Ramón. “Gravedad e importancia del humorismo.” *Revista de Occidente*, 28 de febrero, 1928, pp. 348-360.
- . “Humorismo”. En *Ismos*. Madrid: Guadarrama, 1975, pp. 197-233.
- González, Ángel. *Palabra sobre palabra*. Barcelona: Seix-Barral, 2004.
- . *Poemas* (edición del autor). Madrid: Cátedra, 1980.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. Buenos Aires: Emecé, 1957.
- Iravedra, Araceli. “¿Hacia una poesía útil? Versiones del compromiso para el nuevo milenio”. *Ínsula*, no. 671-672, noviembre-diciembre, 2002, pp. 2-7.
- Juaristi, Jon. *Poesía reunida (1985-1999)*. Madrid: Visor, 2000.
- . *Viento sobre las lóbregas colinas*. Madrid: Visor, 2008.
- Lamborghini, Leónidas. “La política de la risa.” Entrevista con Mónica Currell. Web. 26-05-2016. www.elortiba.org/lambor2.html.

—. *La risa canalla (o la moral del bufón)*. Buenos Aires: Paradiso, 2004.

Llera, José Antonio. “Poéticas del humor. Desde el novecientos hasta la época contemporánea.” *Revista de Literatura*, LKIII, 2001. Web. 29-05-2016. revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/viewFile/216/227.

—. “Una aproximación interdisciplinar al concepto de humor.” *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, no. 12, 2003, pp. 613-629.

—. “La investigación en torno al humor verbal”. *Rlit*, LXVI. 132, 2004, pp. 527-535.

López Cruces, Antonio. Introducción. *Poesías jocosas, humorísticas y festivas del siglo XIX*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Web. 29-05-2016. www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7d2s6.

—. Introducción. *La risa en la literatura española*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004, pp. 7-36. Web. 30-05-2016. www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0v8r2.

López Merino, Juan Miguel. “Roger Wolfe: nihilismo y humor.” *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, no. IX, 2005. Web. 30-05-2016. www.um.es/tonosdigital/znum9/estudios/nihilismohumor.htm.

Martín Casamitjana, Rosa Ma. *El humor en la poesía española de vanguardia*. Madrid: Gredos, 1996.

Núñez Ramos, Rafael. “Semiótica del lenguaje humorístico.” Garrido Gallardo, Miguel (ed.). *Teoría semiótica. Lenguaje y textos hispánicos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, pp. 269-276.

Platón. *Filebo o del placer*. Ed. Patricio de Azcárate. Web. 29-05-2016. www.filosofia.org/cla/pla/azc03019.htm.

Quintiliano. *Instituciones oratorias*. Tomo I y II. Madrid: Imprenta de Perlado Páez y Compañía, 1916.

Romano, Alba. “Humor y discurso político.” *Phaos*, no. 1, 2001, pp. 159-169.

Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Ed. Pilar López de Santa María, 2003. Web. 30-05-2016. juango.es/files/Arthur-Schopenhauer—El-mundo-como-voluntad-y-representacion.pdf.

Sperber, D. y D. Wilson. *La relevancia. Comunicación y procesos cognitivos*. Madrid: Visor, 1994

Torres Sánchez, Ma. Ángeles. “Teorías lingüísticas del humor verbal.” *BIBLID*, no. 5-6, 1997-1998, pp. 435-448.

Vilas, Santiago. *El humor y la novela española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1968.

Wolfe, Roger. *Arde Babilonia*. Madrid: Visor, 1994.

—. *Mensajes en botellas rotas* Sevilla: Renacimiento, 1996.

—. *Noches de blanco papel (Poesía completa 1986-2001)*. Barcelona: Huacanamó, 2008.

Zubieta, Ana María. *Humor, nación y diferencias. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1995.