

ANÁLISIS MELÓDICO DEL HABLA EN ACTOS IRÓNICOS PREFABRICADOS

Diana Martínez Hernández

Universidad Nacional de Educación a Distancia (España)

diana.martinez@flog.uned.es

<https://orcid.org/0000-0001-8781-459X>

Recibido: 29/12/2023. Aceptado: 2/4/2024. Publicado: 16/9/2024

Cita recomendada:

Martínez Hernández, D. (2024). Análisis Melódico del Habla en actos irónicos prefabricados. *Phonica* 20, 1-31. <https://doi.org/10.1344/phonica2024.20.4>

Resumen

La investigación que se presenta se centra en el análisis y en el estudio de los indicadores melódicos de la ironía verbal en la oralidad prefabricada, y en contexto, principalmente. A partir de aquí se ha tratado de aportar una explicación objetiva de la ironía en interacción, en base a una metodología experimental adecuada (modelo Análisis Melódico del Habla), a partir de un trabajo empírico que ha supuesto la recogida de un corpus basado en series de televisión. Este mismo ha sido evaluado a través de tests de percepción discriminatorios y analizado melódicamente con el propósito de definir objetivamente la melodía de la ironía en interacción. Los datos apuntan a un mayor número de ejemplos con énfasis de palabra en el cuerpo e inflexión final ascendente (Perfil I); movimientos de foco ancho pronunciados e inflexión final circunfleja o de núcleo elevado (Perfil II) y contornos planos (Perfil III), que sirven a los actores para exagerar los marcadores irónicos y transmitir el mensaje preciso a la audiencia.

Palabras clave: Ironía; Percepción; Melodía; Interacción; Oralidad prefabricada



© 2024. Los autores. Este artículo es de acceso abierto y está sujeto a la licencia de [Reconocimiento 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), de Creative Commons, que permite utilizar, distribuir y reproducir la obra original por cualquier medio sin restricciones, siempre y cuando se cite adecuadamente.

Anàlisi Melòdica de la Parla en actes irònics prefabricats

Resum: La recerca presentada se centra en l'anàlisi i l'estudi dels indicadors melòdics de la ironia verbal en l'oralitat prefabricada, i, especialment, en un context. A partir d'aquí, s'ha intentat proporcionar una explicació objectiva de la ironia en interacció, basant-nos en una metodologia experimental adequada (model Anàlisi Melòdica de la Parla), mitjançant un treball empíric que ha implicat la recopilació d'un corpus basat en sèries de televisió. Aquest corpus ha estat avaluat mitjançant proves de percepció discriminatòria i analitzat melòdicament amb l'objectiu de definir de manera objectiva la melodia de la ironia en interacció. Les dades apunten a un major nombre d'exemples amb èmfasi de paraula en el cos i inflexió final ascendent (Perfil I); moviments de focus ampli pronunciats i inflexió final circumflexa o de nucli elevat (Perfil II) i contorns plans (Perfil III), que serveixen als actors per exagerar els marcadors irònics i transmetre el missatge precís a l'audiència.

Paraules clau: Ironia; Percepció; Melodia; Interacció; Oralitat prefabricada

Melodic Analysis of Speech in Prefabricated Ironic Acts

Abstract: *The research presented focuses on the analysis and study of melodic indicators of verbal irony in prefabricated speech, both in context and out of context. The aim has been to provide an objective explanation of irony in interaction, based on suitable experimental methodology (Melodic Analysis of Speech model), through an empirical study that involved collecting a corpus from television series. This corpus has been evaluated using discriminatory perception tests and analyzed melodically to objectively define the melody of irony in interaction. The data point to a greater number of examples with word emphasis in the body and a rising final inflection (Profile I); pronounced broad-focus movements and a circumflex or high-pitched final inflection (Profile II), and flat contours (Profile III), which are used by actors to exaggerate ironic markers and convey a precise message to the audience.*

Keywords: *Irony; Perception; Melody; Interaction; Prefabricated speech*

1. Introducción

La investigación que se presenta se centra en el análisis y en el estudio de los indicadores melódicos de la ironía verbal en la oralidad prefabricada, un discurso que comparte múltiples características con el discurso oral genuinamente espontáneo al que intenta imitar (Baños, 2009). En este sentido, la carencia de trabajos dedicados al estudio de la diversidad fónica como desencadenante de funciones pragmático-irónicas concretas nos ha obligado a seguir indagando sobre la descripción analítica de un tono de voz irónico como parte de un proceso interpretativo metarrepresentacional complejo (Attardo et al., 2003; Bryant y Fox Tree, 2005; Ruiz, 2008; Padilla, 2009; Becerra, 2012).

Bajo esta motivación, nuestra propuesta investigadora parte de los llamados análisis interaccionistas, integrados *grosso modo* en el Análisis Conversacional americano, en la Etnografía de la Comunicación de Gumperz y en la Sociolingüística Interaccional de Goffman: asumimos que la ironía no es un fenómeno homogéneo y lineal, sino una estrategia flexible y compleja en la que el ironista utiliza la comunicación como un dispositivo para administrar sus relaciones interpersonales sin poner en peligro su imagen personal. El ironista no solo toma la decisión de utilizar una forma irónica dada, sino que ha de considerar la compleja relación entre los códigos verbal y no verbal y el significado intencional, regido por el efecto de la contextualización y el de contrastividad. Partimos de la hipótesis de que cuanto menor sea la presencia de la contextualización, más fuerte será la marcación suprasegmental (Anolli et al., 2000). Aunque los análisis interaccionistas se integran en un ámbito todavía novedoso para el estudio de la ironía, han comenzado a desarrollarse algunos trabajos centrados en factores derivados de las relaciones interpersonales y en diversos aspectos psicosociales presentes en la progresión conversacional (Jorgensen, 1996; Gibbs, 2000; Kotthof, 2003). Los análisis puramente interaccionistas basados en ejemplos reales respaldan procesos inferenciales complejos, en cierta medida, debido a la multiplicidad de experiencias sociales y contextuales que se descubren tras el empleo de una lengua en interacción.

Siguiendo esta perspectiva de tipo psicologista, se ha tratado de aportar una descripción del comportamiento de los indicadores y marcas lingüísticas irónicas en interacción planificada, considerando el fenómeno de la ironía un acto verbal con múltiples funciones pragmático-irónicas concretas que se apoyan en indicadores y marcas lingüísticas, cinésicas, paralingüísticas y/o acústico-melódicas diversas, capaces de guiar la correcta interpretación inferencial del significado irónico (Padilla, 2009; Becerra, 2012; Martínez, 2019, 2021). Así, se pretende establecer una correlación entre los diferentes condicionantes sociopragmáticos y las marcas fonopragmáticas que empujan hacia la óptima comprensión de juicios e intenciones irónicas (Gibbs, 1994) y que constituyen, posiblemente, una forma de desambiguar el mensaje irónico en el ámbito del discurso espontáneo.

Se ha fijado, además, una metodología experimental adecuada, partiendo del modelo Análisis melódico del habla (AMH) (Cantero y Font-Rotchés, 2009, 2020; Mateo, 2010), considerando las ventajas y carencias metodológicas que lastran otras investigaciones previas sobre los valores pragmáticos de la entonación. Y, por último, se ha elaborado un trabajo sistemático que ha supuesto la recogida de un corpus basado en series de televisión, que ha sido evaluado a través de test de percepción discriminatorios y analizado melódicamente con el propósito de definir objetivamente la melodía de la ironía.

2. Metodología de análisis

Si bien es cierto que la entonación irónica puede aparecer acompañada de otros indicadores lingüísticos y no lingüísticos (Ruiz, 2008), se han utilizado para este estudio actos textualmente ambiguos, pero prosódicamente precisos (Bryant y Fox Tree, 2002), es decir, actos cuyo único

marcador irónico es la entonación. Se han descartado, pues, actos con marcadores o indicadores lingüísticos como, por ejemplo, los relacionados con la formación de palabras (sufijación, prefijación), así como actos con algún tipo de información contextual (referente al contexto extralingüístico, histórico, cultural o social). Ambas son señales que podrían orientar hacia una interpretación irónica y facilitar la respuesta en el test perceptivo realizado.

Ahora bien, gran parte de la ironía utilizada en los contextos analizados incluye información léxica o cultural diversa, por lo que este último aspecto ha dificultado enormemente la selección del corpus. Siempre que no se trate de expresiones lexicalizadas, la ironía exige un esfuerzo intelectual considerable (Kocman, 2011, p. 162). Tal vez esto justifique la necesidad de que un tercer miembro pasivo (el espectador) invierta el menor empeño posible para interpretarla y se asegure, así, que lo hace correctamente.

Los ejemplos, pues, fueron seleccionados como resultado de una validación perceptiva realizada por tres investigadores expertos, en la que cada acto consiguió un porcentaje de acierto mínimo del 80 % para poder ser considerado como un ejemplo de ironía sin marcación léxica.

2.1. Corpus

El lenguaje utilizado en los productos de ficción, que han sido concebidos de forma escrita para ser oralizados, recibe el nombre de «oralidad prefabricada» (Chaume, 2001; Baños, 2009). Estos guiones siguen unas características lingüístico-textuales propias del discurso oral coloquial, ya que están orientados hacia su oralización. Para el diseño de las pruebas perceptivas y del análisis melódico, por consiguiente, se han escogido actos de oralidad prefabricada, ya que la prosodia producida en contextos planificados y pretendidamente espontáneos ayuda significativamente a que los oyentes sean capaces de reconocer la ironía verbal (Bryant y Fox Tree, 2002; González y Martín, 2015). En este sentido, en opinión de Cantero et al. (2005):

La grabación de programas televisivos es una de las fuentes de habla espontánea de mejor calidad de que podemos disponer, pues nos permite contar con un gran número de producciones genuinas (no leídas por el informante, ni inducidas de ningún modo por el investigador) y de muy diversos informantes (concursantes, invitados y público en general), con una calidad acústica de gran calidad (Cantero et al., 2005, p. 6).

Con el fin de conseguir actos irónicos para su posterior análisis melódico y perceptivo, se han seleccionado muestras de series televisivas de ficción, pertenecientes al género de la comedia de situación. Este corpus se centra en guiones pensados para ser oralizados y/o dramatizados, con la posible ventaja de que la oralización del texto por parte de un actor hace que algunas marcas (para)lingüísticas resulten incluso más enfatizadas. En cualquier caso, si el espectador infiere correctamente el sentido irónico, cabe aceptar que algún «patrón» de ironía se está desarrollando:

[...] si los personajes no utilizan unos rasgos lingüísticos adecuados para cada situación comunicativa y si no se incluyen rasgos propios del lenguaje oral espontáneo, resultará complicado que el espectador los conciba como reales o naturales. De esta suerte, tanto el guionista como el traductor deben procurar establecer un equilibrio entre oralidad y escritura para conseguir unos diálogos verosímiles y, al mismo tiempo, respetar las convenciones del discurso audiovisual (Baños, 2009, p. 401).

Se escogieron, así pues, las series de televisión *La que se avecina*¹ y *El chiringuito de Pepe*², emitidas por el canal español *Telecinco*; ambas pertenecen al género dramático (Agost, 1999) y al subgénero de la comedia de situación. En el caso de *La que se avecina*, se trata de uno de los principales referentes de la comedia de situación moderna española y es considerada como una de las *sitcoms*³ por antonomasia en España y en Latinoamérica.

Ambas series guardan numerosas semejanzas en cuanto a su argumento. Resulta una ventaja que se trate de un tipo de series televisivas cuyos episodios se desarrollan regularmente en los mismos lugares y con los mismos personajes. En las dos los protagonistas forman un grupo de amigos, unidos por vínculos familiares o sentimentales, cuya convivencia plantea situaciones cómicas y permite introducir problemas sociales y temas de actualidad. Se trata, pues, de series actuales con una duración temporal significativa, emitidas por una cadena de cobertura nacional con una programación de tendencia generalista, en horario de máxima audiencia. Aunque la coincidencia exacta de estas características en las series escogidas es complicada, nuestro propósito ha sido buscar series que se adecuaran al máximo a los parámetros del discurso oral prefabricado.

De las series seleccionadas, se han analizado un total de 119 episodios extraídos de 9 temporadas, comprendidas entre los años 2007 y 2016: 93 episodios para *La que se avecina* (124 horas en total) y 26 para *El Chiringuito de Pepe* (39 horas en total).

El corpus empleado cuenta con un total de 171 actos emitidos por 9 hombres y 11 mujeres. En la Tabla 1 se recoge la edad agrupada, así como la procedencia de los hablantes considerados. Todos los hablantes son nativos de español y de procedencia diversa (Comunidad Valenciana, Cataluña, Andalucía, Castilla La Mancha, Madrid, La Rioja, Aragón y Gran Canaria).

	Edad			Variedad	
	18-30	30-55	>55	Septentrional	Meridional
Hombre	1	7	1	7	2
Mujer	0	9	2	8	3
Total	1	16	3	15	5

Tabla 1. Edad y procedencia de los actores.

Dentro del polisistema que engloba textos y modelos audiovisuales hay diversos géneros y formatos. La decisión de analizar telecomedias o comedias de situación se debe a que en estas se intenta imitar o reproducir el español conversacional cotidiano de manera fiel y, además, son reflejo de las influencias de modelos genéricos entre sistemas (Gómez, 2001). Por añadidura, las series escogidas reflejan una de las tendencias predominantes en el polisistema audiovisual español: prestigio, calidad, guiones originales y seguidores fieles.

¹ La serie cuenta las vivencias de un heterogéneo grupo de amigos, residentes en Alcorcón (Madrid). La convivencia propicia situaciones cómicas que se apoyan en el contraste entre los diferentes personajes, así como en sus éxitos y fracasos sentimentales y laborales. Los temas más recurrentes son: amistad, relaciones sentimentales y sexuales, guerra de sexos, aspectos laborales, homosexualidad, política.

² La serie trata sobre las vivencias de un heterogéneo grupo de amigos, residentes en Peñíscola (Castellón). Las situaciones cómicas se introducen a través de la propia convivencia y de las experiencias sentimentales y profesionales de los personajes. Los temas más recurrentes son: amistad, familia, relaciones sentimentales y sexuales, y aspectos laborales.

³ Abreviatura en inglés de *Situation Comedies*.

2.1.1. El acto como unidad de análisis

Se hace necesario partir de un criterio formal, basado en el tratamiento autónomo de unidades, contengan o no estructuras gramaticales enteras (Ballesteros, 2013). El acto, por tanto, es una unidad mínima de sentido y cuerpo fónico delimitado (Grupo Val.Es.Co., 2014) que facilita y simplifica la presentación de estímulos en la prueba perceptiva y en el análisis melódico de estas unidades. Para su segmentación se ha seguido el protocolo de aplicación para la segmentación prosódica con base acústico-perceptiva (Cabedo, 2011).

En total, el corpus presenta 103 intervenciones que se extienden a 171 actos. Estas unidades, además, presentan la siguiente distribución en el corpus: una intervención que coincide con un acto irónico (47 intervenciones); una intervención formada por dos actos irónicos (47 intervenciones); y una intervención con más de dos actos irónicos (9 intervenciones).

En aquellos casos en los que la segmentación del audio en actos no ha sido posible, se ha tomado como unidad de medida la intervención, ya que esta no presentaba delimitados sus actos con pausas o inflexiones definidas. Sirvan de ejemplo los actos «Sí, sí» u «Hostia, enhorabuena» del corpus empleado. Ocurre en un total de 15 intervenciones.

Además, se han eliminado los subactos adyacentes interpersonales o modalizadores (*¿no? ¿eh?*) de aquellos actos que los incorporan, en gran medida, por su carácter interrogativo, que podría alterar los datos prosódicos. Ocurre en un total de 7 intervenciones.

2.1.2. Tipología de actos irónicos

A continuación, se detalla la tipología irónica estudiada en el corpus empleado. Esta clasificación permite observar los rasgos melódicos propios de cada tipo en el análisis melódico realizado. La consideración de un enfoque descriptivo forma-función permite comprender la prosodia de la ironía mejor que una explicación generalista de «un tono irónico protípico» (Bryant, 2011; Becerra, 2012):

Por lo que se refiere a la modalidad enunciativa, se consideran actos aseverativos y exclamativos y se descartan las conocidas como preguntas retóricas, ya que generan mayores problemas de comprensión y dificultan la identificación del sentido propiamente irónico (González y Martín, 2015). La ironía es aseverativa en 129 actos (75 %) y exclamativa en 42 (25 %), sobre un total de 171 actos recogidos.

La mayoría de los autores defiende que la ironía se usa más para criticar que para alabar, ya que la naturaleza indirecta de esta, así como su carácter vago y ambiguo, debilitan el elogio (Hartung, 1998). Autores como Kumon-Nakamura et al. (1995), sin embargo, demuestran empíricamente que la negatividad no es un rasgo intrínseco de la ironía, ya que el humor también es una de sus características internas (Hartung, 1998). La ironía «puede ser tanto positiva como negativa, lo que depende de la percepción del oyente» (Kocman, 2011, p. 177).

Existen, pues, dos tipos de ironía (distinción funcional): la típicamente negativa, que expresa un sentimiento positivo, y la comúnmente conocida como positiva, que expresa un sentimiento negativo (Gibbs, 2000; Leggitt y Gibbs, 2000; Anolli et al., 2002, 2010; Rockwell, 2005). Por ello se ha explicado la ironía como un fenómeno que expresa el hueco evaluativo entre dos niveles: el proposicional y el actitudinal. La proposición puede tener forma negativa, por ejemplo, y expresar una evaluación positiva (Kotthoff, 2003)⁴.

⁴ Esto supone la no asunción de las teorías conocidas comúnmente como “teorías de la oposición” (Searle, 1979; Grice, 1989), ya que no se acercan a capturar la riqueza del uso irónico del lenguaje. Existe una incongruencia entre los motivos y los efectos, por lo que esta realidad comunicativa demuestra que la ironía en sí no es ni humor ni crítica, sino que es actitud, e intención; modo en que se usa el lenguaje para crear diferentes efectos. Por lo tanto, ni humor ni crítica son rasgos inherentes de la ironía; la ironía es una actitud que puede ser tanto negativa como positiva (Hartung, 1998; Torres, 1999; Attardo, 2000).

La ironía crítica (o descortés), formulada positivamente, se convierte generalmente en el hilo conductor de las series de televisión, ya que el argumento principal se sustenta en situaciones de tensión. Los ejemplos analizados proporcionan un fuerte respaldo a la idea de que la ironía se refiere principalmente a eventos humanos, aunque también lo hace, menos comúnmente, hacia objetos o entornos particulares (Gibbs, 2000). Pocos comentarios críticos se refieren a eventos no humanos, y cuando lo hacen, como en el acto «Pues va a molar la noche», están dirigidos intencionalmente como comentarios negativos hacia personas presentes en la escena o terceras personas. Por lo general, pues, en las series de televisión la evaluación o información proposicional es positiva (véase Tabla 2), ya que normalmente se construye a partir de una forma contradictoria, pero expresa una crítica que tiene como objeto rechazar una opinión ajena o refutar convenciones sociales (ironía canónica) (Kreuz, 1996).

Género	Nivel proposicional	Nivel actitudinal
Series de televisión Ironía crítica (+ contradictoria)	Positiva «Con lo fina que tú eres»	Negativa «Con lo bruta que tú eres»
	Negativa «Tiene enemigos muy poderosos»	Negativa «Tú no tienes enemigos, papá»

Tabla 2. Distinción de contenido (ironía «positiva de efecto negativo» e ironía «negativa»).

En el ejemplo «Con lo fina que tú eres», la información proposicional es contradictoria, ya que podemos hacer coincidir la forma (positiva) con el significado (negativo) («Eres una bruta»). En el ejemplo «Tiene enemigos muy poderosos», un hijo se mofa de su padre porque este se siente perseguido. El hijo reacciona en tercera persona dirigiéndose a otro interlocutor presente en la conversación. Aparentemente un acto irónico negativo informa de algo negativo si tomamos el sentido de: «Nadie te persigue» o «Tú no tienes enemigos, papá», como un mensaje negativo, de burla hacia el otro interlocutor. Lo que se pretende con este acto, envuelto en un contexto particular, es enfatizar, por medio del recurso de la hipérbole, una cualidad del padre: que tiene una forma de pensar agorera o demasiado imaginativa. La importancia de presentar este ejemplo radica en que, siendo un acto crítico o de burla en su forma proposicional, no varía ni el sentido ni la acción, que es la de criticar al padre por su actitud o por sus pensamientos.

Al hilo de lo expuesto, algunos trabajos como el de Gibbs (2000) afirman que la ironía no representa una contradicción en la totalidad de los casos, por lo que el contraste entre el sentido positivo y el sentido negativo es difícil de extraer en algunas ocasiones. En el caso de la ironía crítica, los resultados expuestos en su trabajo muestran que el 86 % de las expresiones positivas o negativas presenta indirectamente un mensaje opuesto, mientras que el 14 % restante es difícil de clasificar como positivo-negativo o negativo-positivo, o simplemente saber si expresa un significado irónico por oposición. En nuestro corpus, la ironía es positiva>negativa en 151 actos (88 %) y negativa en 20 (18 %), sobre un total de 171 actos recogidos.

Las series de televisión recogen, por regla general, guiones “sencillos” que no admiten un lenguaje culto con léxico elaborado o técnico. Se trata de conversaciones o interacciones que se dan en situaciones espontáneas o coloquiales. A partir de aquí se asume que el espectador, un tercer oyente, debe hacerse eco de un acto irónico que satiriza con humor negro relaciones o situaciones surrealistas. El predominio de actos irónicos contradictorios puede estar justificado por la facilidad que supone la decodificación de su proceso interpretativo, ya que asume fases de reconocimiento que se manifiestan de manera más evidente que en la ironía hiperbólica (distinción formal).

En el acto «Qué bonito es tener amigos», por ejemplo, se emite un mensaje positivo con un sentido que expresa una crítica negativa. Por tanto, se producen sentidos opuestos entre lo que se dice

(«Qué bonito es tener amigos») y lo que se quiere decir («Qué malos amigos tengo»), creando una antítesis (según la terminología utilizada por el Grupo GRIALE en Ruiz, 2008, pp. 6-7) o contradicción propiamente. En nuestro corpus, la ironía es contradictoria en 135 actos (78 %) e hiperbólica en 36 (22 %), sobre un total de 171 actos recogidos.

2.2. Modelo Análisis Melódico del Habla

El modelo Análisis Melódico del Habla (AMH) se presenta como un método de análisis formal de base acústico-perceptiva capaz de detallar objetivamente la entonación de una lengua desde un punto de vista fonético-fonológico (Cantero, 2002; Cantero y Font-Rotchés, 2007, 2009, 2020; Cantero y Mateo, 2011). Ha sido considerado apto para ser aplicado en otros ámbitos como la enseñanza de lenguas, la reeducación de la voz, las patologías del habla, la síntesis de voz, el reconocimiento del habla o los sistemas de diálogo. El modelo plantea una visión elaborada del hecho entonativo que se delimita como un «fenómeno lingüístico que constituyen las variaciones de tono relevantes en el discurso oral (...), se trata del principal elemento cohesionador del habla, que además cumple distintas funciones lingüísticas y expresivas en la comunicación oral» (Cantero, 2002, p. 15).

El proceso de obtención de las curvas melódicas se ha realizado por medio del programa de análisis fonético Praat (Boersma y Weenink, 2024), fundamentalmente, en tres etapas: el cálculo de la curva melódica o estimación de la F0, la obtención de la curva estilizada correspondiente, y la anotación o transcripción de esta (Mateo, 2010). Estas tres fases pueden verse como procesos independientes, ya que cada una de ellas ofrece un tipo de representación diferente. Para la obtención de una representación acústica de la evolución temporal de la F0 a lo largo de un enunciado se recurre a algoritmos de detección de F0 que actúan sobre la señal acústica para detectar la periodicidad de esta y la longitud del periodo⁵.

El contorno entonativo es una representación formal del grupo fónico que viene definida por un conjunto de rasgos fónicos formales que, a su vez, informan de la procedencia del hablante, la condición social, la modalidad discursiva, la intención o la actitud emocional. Por ello, se hace necesario considerar en qué nivel de análisis se mueven para establecer la función de los rasgos analizados. El modelo AMH distingue tres tipos de funciones o niveles de entonación en una determinada jerarquía fónica que integra y estructura el discurso para producir unidades distintivas fonológicamente y cuya significación depende de contextos e intenciones diversas (Cantero, 2002; Cantero y Mateo, 2011): la entonación prelingüística, la entonación lingüística y la entonación paralingüística.

Esta última recae en aquellos rasgos de entonación que cumplen funciones expresivas, más allá del código lingüístico, y se relacionan, en gran medida, con la competencia sociocultural del hablante. Entre ellas destacan la entonación cortés, la entonación de foco o la entonación emocional. La entonación cortés, compartida por una misma comunidad de hablantes, expresa la cooperación con el interlocutor, atenuando o intensificando. La entonación de foco pone de relieve una parte del mensaje (foco estrecho) o incluso su totalidad (foco ancho), con el propósito de llamar la atención sobre él. Ambas entonaciones, la de cortesía y la de foco, son códigos semi-estables que no pertenecen al idioma, sino a una comunidad de habla particular. La entonación emocional –asociada según Jakobson (1990) a la «función expresiva»–, sin embargo, se hace eco de la expresión personal de la afectividad y de las emociones del hablante. Para muchos autores

⁵ Metodológicamente, el modelo AMH basa su análisis en una estandarización porcentual: se estandarizan los datos absolutos a partir de una sencilla regla de tres que parte de un valor arbitrario inicial que es 100. Este sistema permite al investigador un análisis más sencillo de los datos al contrario de lo que ocurre con el semitono, utilizado este último como algoritmo de cálculo no lineal. El resultado de dicha estandarización se convierte en la expresión melódica del enunciado limpia de valores irrelevantes o variaciones micromelódicas, lo cual permite representar, posteriormente, la línea melódica. La normalización o relativización de los valores admite una posible comparación y clasificación de contornos independientemente del informante, de la duración de los grupos fónicos o de su gramaticalidad.

(Malmberg, 1962; Bolinger, 1964; Martinet, 1974 [1960]) está fuera del código lingüístico y, por tanto, no es sistematizable. Constituye un ámbito de creatividad expresiva particular negociado en el mismo acto comunicativo entre los interlocutores presentes.

El método formal que se propone con el modelo AMH se basa, pues, en un análisis acústico y perceptivo que permite hacer una descripción de la entonación desde un punto de vista fonético, partiendo de una jerarquía fónica que produce entidades significativas o fonológicas (entonación lingüística) e incorpora sentidos diversos y significaciones no estrictamente lingüísticas (entonación paralingüística). De este modo, la versión que ofrece Cantero (2002) sobre los códigos de entonación se resumirían de la siguiente forma: la sucesión de valores fónicos se traduce en un conjunto de códigos estables y semi-estables que garantizan una comunicación completa y satisfactoria. La entonación, por tanto, puede integrarse o centrarse en cada uno de estos niveles que funcionan perfectamente coestructurados.

La utilización del modelo AMH queda justificada en esta investigación por las ventajas que proporciona para el estudio de la entonación en el discurso espontáneo, a diferencia de otros estudios sobre entonación realizados con habla de laboratorio, en contextos predeterminados por el propio investigador.

3. Análisis perceptivo

Tras la selección de los actos y la preparación de los estímulos, se ha elaborado un test de percepción con estímulos descontextualizados⁶. Los objetivos de estas pruebas perceptivas fueron: afirmar que una ironía sin contexto puede ser entendida a partir de una entonación irónica particular; agrupar los actos con entonación irónica marcada y los actos con entonación irónica neutra, plana o regular; y comprobar si el contexto inmediato que envuelve un acto irónico como fenómeno dialógico es esencial en su identificación (Sperber y Wilson, 1981, 1986; Gibbs y O'Brien, 1991; Giora, 1995; Jorgensen, 1996; Torres, 1999).

Las pruebas perceptivas se han elaborado con la herramienta on-line FOLERPA (Fernández Rei et al., 2021), destinada a la experimentación perceptiva. En esta prueba perceptiva participaron un total de 37 jueces de nacionalidad española, residentes en la Comunidad Valenciana. Todos ellos tenían formación universitaria y su edad estaba comprendida entre los 20 y los 35 años, y su lengua materna era el castellano y/o el valenciano.

La prueba perceptiva consistía en la escucha de 171 actos irónicos descontextualizados. A partir de aquí, se planteaba a los jueces tres tipos de respuesta una vez finalizada la escucha de cada acto, esto es, «sí» (sí, es un enunciado irónico), «no» (no, no se trata de un enunciado irónico), «sí, pero necesitaría más contexto» (podría ser un enunciado irónico, sin embargo, necesitaría más contexto para determinarlo). Esta última respuesta se propuso como una forma de no hacer corresponder los actos irónicos forzosamente con las respuestas «sí» o «no», y así descartar una escala nominal con datos dicotómicos, puesto que los actos valorados con la respuesta «sí, pero necesitaría más contexto» no se tendrían en cuenta para el análisis melódico realizado con posterioridad.

Los resultados de las respuestas manejadas se presentan a continuación (véase Tabla 3). Los ejemplos de respuesta «sí» y de respuesta «no» contienen un porcentaje de aciertos de más del 70 % en la prueba descontextualizada (Kreuz y Link, 2002), es decir, más del 70 % de los jueces debió elegir dicha respuesta para determinar que un acto era percibido o no de forma irónica.

⁶ En las pruebas, pues, los informantes escucharon los actos irónicos que debían reconocer a partir del contexto enunciativo, obviando el metacomunicativo o contexto sociocultural. Esto último permite que no se generen en el informante expectativas y presuposiciones que puedan influir en la interpretación de los actos (Reyes, 1995).

Respuestas	n actos
Respuesta «sí» (+70%)	35 (20 %)
Respuesta «no» (+70%)	28 (16 %)
Eliminados (-70%)	108 (63 %)
Total	171

Tabla 3. Resultados de la prueba perceptiva realizada.

Por lo tanto, los resultados muestran un total de 35 actos de respuesta «sí» y de 28 adscritos a la respuesta «no», en los que más del 70 % de los jueces debió considerar el acto percibido de tal modo. Sin embargo, un porcentaje elevado del corpus (63 %) no cumplió esta premisa, y un total de 108 actos fueron eliminados para el análisis melódico posterior al ser asignada una de las tres respuestas manejadas, pero nunca con un porcentaje mayor al 70 % en alguna de ellas.

Los datos relativos a la tipología de actos irónicos para los actos de respuesta «sí» y los de respuesta «no» se muestran en la Tabla 4. Así, a partir de los resultados de la prueba perceptiva, se ha elaborado una clasificación tipológica de actos de acuerdo con lo descrito en 2.1.2.

		Respuesta «sí» (35)	Respuesta «no» (28)
Distinción formal	Contradicción	30	19
	Hipérbole	5	9
Distinción funcional	Positiva>negativa	33	23
	Negativa	2	5
Modalidad enunciativa	Aseverativa	21	24
	Exclamativa	14	4

Tabla 4. Clasificación tipológica de actos irónicos para los resultados de la prueba perceptiva.

Llama la atención que los informantes conceden mayor importancia en la comprensión descontextualizada de actos irónicos (de respuesta «sí») sobre las oraciones exclamativas (14) frente a las aseverativas (21), teniendo en cuenta que el porcentaje total de ejemplos del corpus (171) es del 25 % para los actos exclamativos frente al 75 % de los aseverativos. En los actos de respuesta «no», el número de actos exclamativos (4) desciende, y resulta interesante que los informantes opten por la respuesta «no» (24) para los actos aseverativos.

4. Análisis melódico

Para el análisis melódico realizado, se escogieron los actos relativos a la respuesta «sí», es decir, aquellos estímulos cuya entonación buscaba connotar una interpretación irónica –por manifestar énfasis en su contexto (foco ancho) o por tener algún rasgo de énfasis localizado (foco estrecho o énfasis de palabra)–, por lo que su interpretación debía ser indirecta o no-literal. En total, 35 actos de respuesta “sí”. A partir de aquí, hemos definido el perfil melódico de cada acto de acuerdo con sus partes: primer pico tonal, declinación o cuerpo de la melodía, e inflexión final.

El análisis descriptivo referente a los rasgos melódicos, además, parte de ciertas premisas sobre el estudio entonativo de la ironía: patrones de entonación exagerados (Muecke, 1978; Haiman, 1998; Attardo, 2000) o contornos ascenso-descenso en expresiones irónicas (Muecke, 1978; Bolinger, 1985, 1989); aumento de la F0 en la inflexión final de la curva (Padilla, 2009) o entonación de pregunta (ascenso tonal) (Schaffer, 1982; Attardo et al., 2003); acentos fuertemente exagerados en la totalidad de la expresión (Myers, 1977; Schaffer, 1982; Ackerman, 1983; Barbe, 1995; Uhmman, 1996; Haiman, 1998; Milosky y Ford, 1997; Attardo et al., 2003) o sucesión de sílabas prominentes (*beat clash*) (Uhmman, 1996; Haiman, 1998; Attardo, 2000); alargamiento de

sílabas (Myers, 1977; Schaffer, 1982; Capelli et al., 1990; Barbe, 1995; Adachi 1996; Haiman, 1998; Keenan y Quigley, 1999; Anolli et al., 2000; Rockwell 2000).

4.1. Rasgos melódicos en las partes de la curva melódica

Se presentan, a continuación, los resultados del análisis melódico realizado en el que se han identificado los rasgos melódicos de acuerdo con las partes de la curva estándar (véase Tabla 5):

Parte	Rasgos melódicos	n
Anacrusis	Pico desplazado a la sílaba pretónica	7
	Pico desplazado a la sílaba postónica	4
Cuerpo	Cuerpo plano	4
	Cuerpo descendente	3
	Cuerpo ascendente	2
	-Énfasis de palabra (foco estrecho) (15) -Foco ancho (8) -Movimiento en zigzag o dientes de sierra (3)	26
Inflexión final	Inflexión final simple ascendente	9
	Inflexión final simple descendente	8
	Inflexión final circunfleja A-D	8
	Inflexión final circunfleja D-A	6
	Inflexión final simple suspendida	4
	Resituación de la inflexión final al nivel del primer pico	8

Tabla 5. Rasgos melódicos de los actos de respuesta «sí».

Los ejemplos que se detallan a continuación se corresponden con los movimientos marcados en negrita en la Tabla 5, es decir, los más frecuentes en el grupo analizado: 11 de las 35 curvas presentan pico desplazado a las sílabas pretónica o postónica en la parte de la anacrusis; el cuerpo de las 35 curvas se reparte en diferentes movimientos: plano, ascendente, descendente y enfático (foco estrecho y foco ancho); asimismo, la inflexión final de las 35 curvas se manifiesta con movimientos ascendentes, descendentes, circunflejos y suspendidos. 8 de los 35 actos presenta resituación de la inflexión final a la altura del primer pico, en los puntos más elevados de la inflexión final descendente, ascendente o circunfleja.

4.1.1. Anacrusis. Pico desplazado a las sílabas pretónica o postónica

La anacrusis es la parte de la melodía anterior al primer pico, esto es, anterior al primer segmento tonal tónico. En ocasiones, sin embargo, observamos comportamientos atípicos, ya que el primer pico se desplaza hacia la siguiente vocal, aunque sea una vocal átona (véase Figura 1).

En el caso de la Figura 1, el primer pico del contorno de la oración exclamativa se desplaza a la siguiente sílaba o vocal átona («-ne») en la parte de la anacrusis, así, la diferencia tonal entre el primer segmento y el primer pico supone un ascenso mayor al 10% (Font-Rotchés y Mateo, 2011: p. 1113). Es, a menudo, un rasgo melódico que expresa matices interrogativos o de énfasis (Cantero, 2002; Cantero et al., 2005).

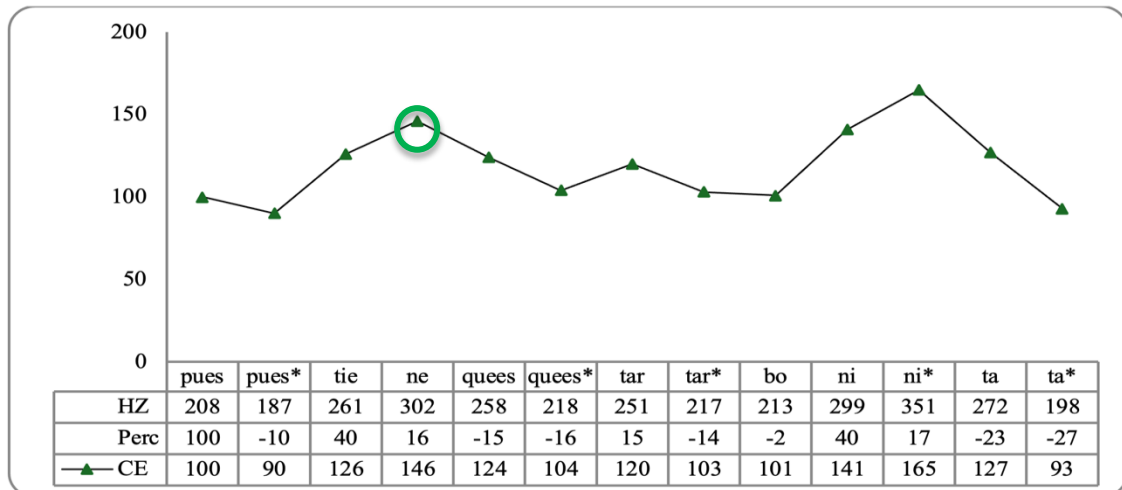


Figura 1. Curva melódica del acto «Pues tiene que estar bonita».

En algunos casos, ocurre, incluso, que el primer pico («que») tiene lugar en una sílaba átona anterior a la sílaba tónica («sa-») (véase Figura 2).

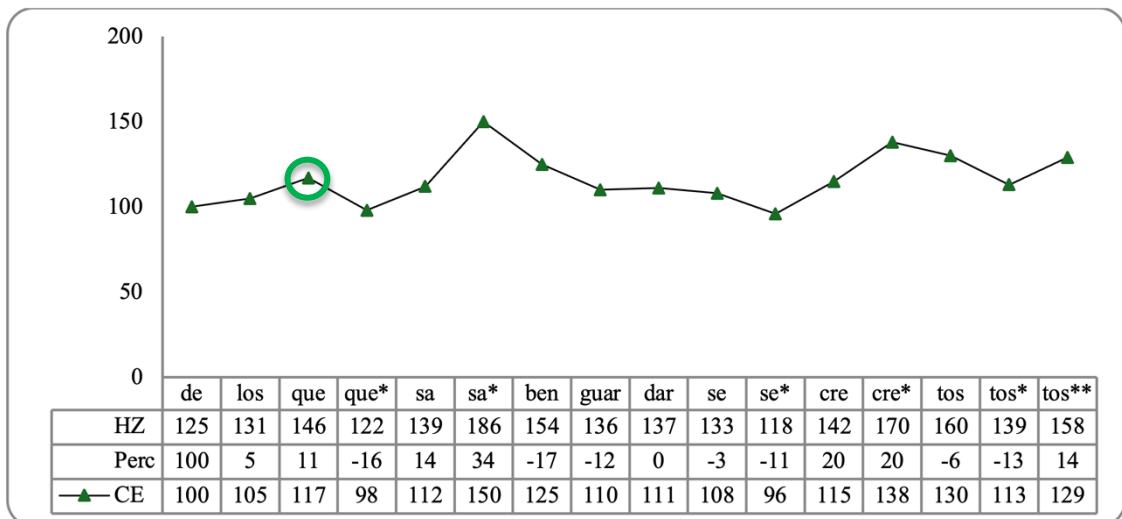


Figura 2. Curva melódica del acto «De los que saben guardar secretos».

En la mayoría de los casos, la anacrusis presenta una declinación descendente impidiendo delimitar un primer pico preciso. En esta, la anacrusis y el cuerpo de la melodía se funden sin permitir diferenciar, en muchas ocasiones, las partes de la curva.

4.1.2. Declinación plana en el cuerpo

El cuerpo plano se considera un rasgo melódico de énfasis (Cantero et al., 2005), por contraste con su contexto. Si observamos la Figura 3, existe un cuerpo con un contorno cuya declinación ni asciende ni desciende apenas, ya que se mantiene en el mismo rango frecuencial con oscilaciones inferiores al 5 %.

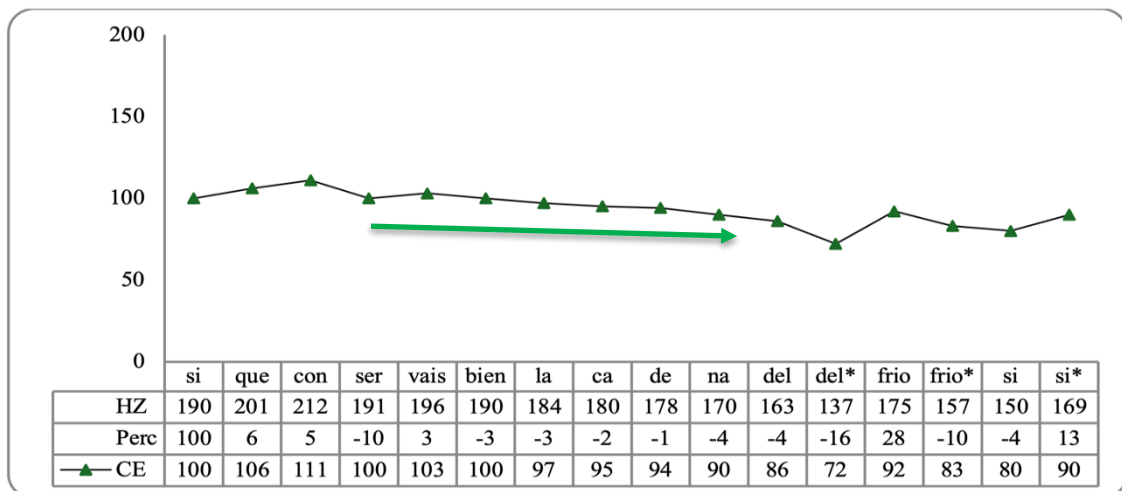


Figura 3. Curva melódica del acto «Sí que conserváis bien la cadena del frío, sí».

Esta declinación plana se acompaña de una inflexión final simple ascendente («sí») y una anacrusis atípica con un primer pico que se desplaza a la vocal átona de la sílaba siguiente («con»). El cuerpo, en su parte final, asciende ligeramente duplicando los valores tonales de la última sílaba («sí»).

4.1.3. Énfasis de palabra (foco estrecho)

Las inflexiones tonales internas son el rasgo más llamativo y constante en este grupo de actos. Se trata de la sucesión de dos o más segmentos tonales contiguos que provocan un efecto perceptivo de desdoblamiento vocálico o alargamiento. Este efecto no duplica necesariamente la duración de la vocal. Las inflexiones internas no son siempre pronunciadas de la misma forma. Lo habitual es encontrar movimientos en los que la diferencia entre los dos segmentos tonales en que se desdobra la vocal ronde el 15 % (Ballesteros, 2013). Sin embargo, en este caso, esta característica alcanza diferencias porcentuales más elevadas debidas al énfasis.

Las palabras enfatizadas, tal y como se observa en la Figura 4, son, de un modo u otro, un tipo de contraste melódico (normalmente, de ascenso) con respecto al resto del contorno (foco estrecho). Observamos una inflexión interna pronunciada para la sílaba «-pen-», con valores tonales de subida (46 %) y de bajada (-20 %), que representan un rasgo exclusivo de énfasis (inflexión interna pronunciada).

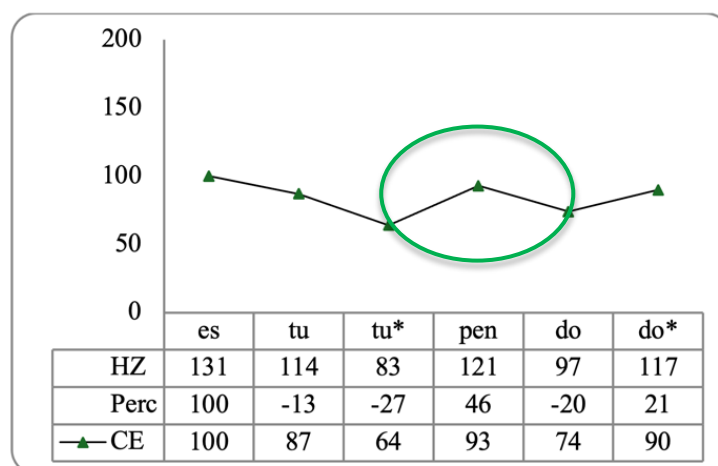


Figura 4. Curva melódica del acto «Estupendo».

En la Figura 5, existe un énfasis de palabra con desdoblamiento tonal en tres sílabas («-quis-» / «-tar» / «Pa-») que conforman una inflexión interna que altera el transcurso de la curva melódica.

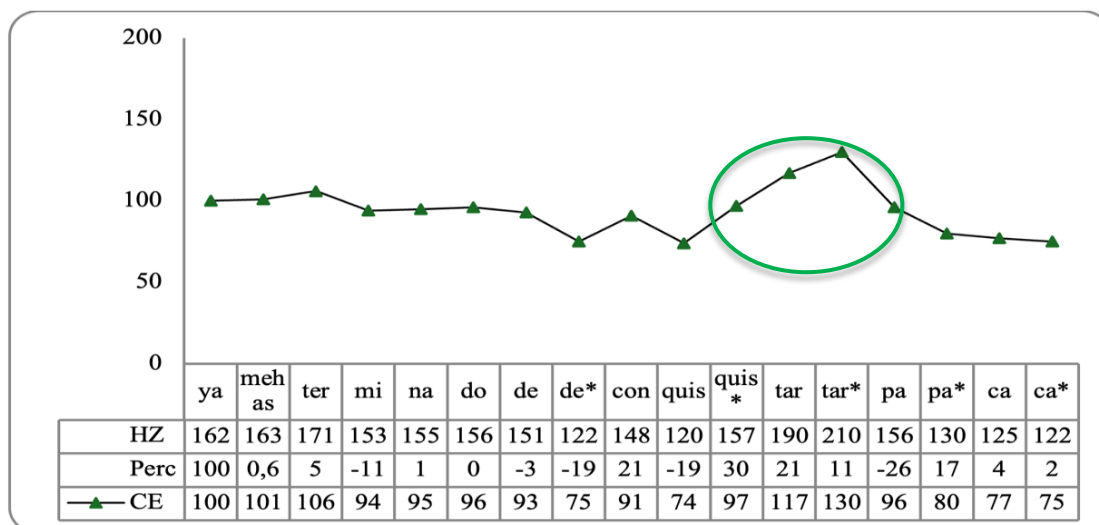


Figura 5. Curva melódica del acto «Ya me has terminado de conquistar, Paca».

Solo en los casos en los que el acto es lo suficientemente extenso puede localizarse claramente un énfasis de palabra aislado dentro del contorno. En contornos muy breves, sin embargo, no es posible diferenciar entre foco ancho y foco estrecho.

4.1.4. Foco ancho

En la Figura 6, a diferencia de los ejemplos presentados, la inflexión interna sucede desde la sílaba «rei-» hasta el final del acto («-na»), por lo que se observa más claramente el énfasis del contorno en su conjunto (foco ancho) y no solo en una parte del contorno (foco estrecho) (Cantero y Font-Rotchés, 2007).

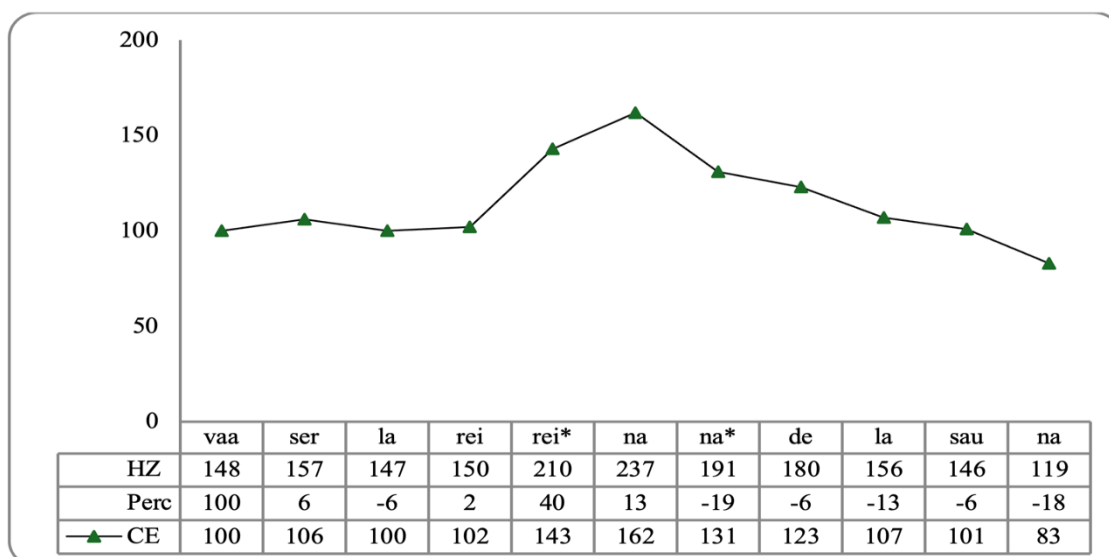


Figura 6. Curva melódica del acto «Va a ser la reina de la sauna».

Los límites entre el énfasis del contorno en su conjunto y el énfasis de una parte del contorno, sin embargo, siguen siendo muy imprecisos.

4.1.5. Movimiento en zigzag o dientes de sierra

Del mismo modo, cuando el énfasis de palabra afecta a todas o casi todas las palabras, podemos hablar de foco ancho o énfasis global que actúa en el acto en su conjunto y se manifiesta con un perfil de declinación en zigzag o dientes de sierra. Una sucesión de énfasis de palabra (o un énfasis en cada palabra del acto), por tanto, constituye un rasgo de la declinación: declinación en zigzag o dientes de sierra, o énfasis global por acumulación (Cantero et al., 2005).

En el caso de la Figura 7, la pendiente es tan pequeña que prácticamente solo se aprecia la forma en zigzag plano. Apenas se observa descenso, sino solo un mero sube y baja que se corresponde con los picos de cada palabra. Se trata de un zigzag levemente descendente que se resitúa con el énfasis. La mayoría sobresale del resto, lo cual debe considerarse énfasis de palabra sobre el énfasis global del acto.

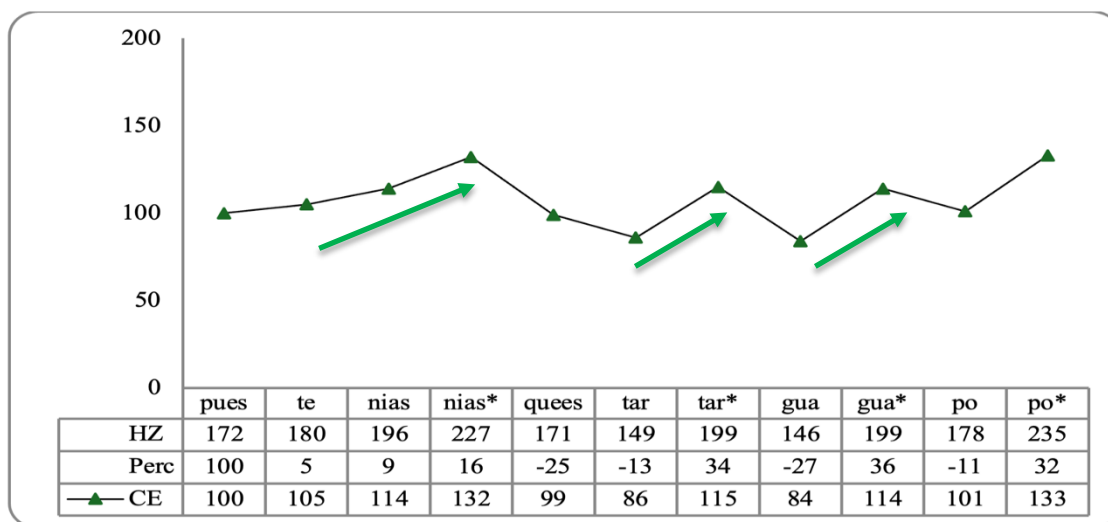


Figura 7. Curva melódica del acto «Pues tenías que estar guapo».

Otros ejemplos, como el que se muestra en la Figura 8, presentan una declinación en dientes de sierra en sentido descendente (zigzag descendente) (*Patrón Melódico Enfático XIIc* en Cantero y Font-Rotchés, 2007, p. 84). En este caso, cada palabra fónica está enfatizada, pero los picos de declinación son más pronunciados frente a los de inclinación, por lo tanto, la declinación en su conjunto presenta una forma de dientes de sierra descendente.

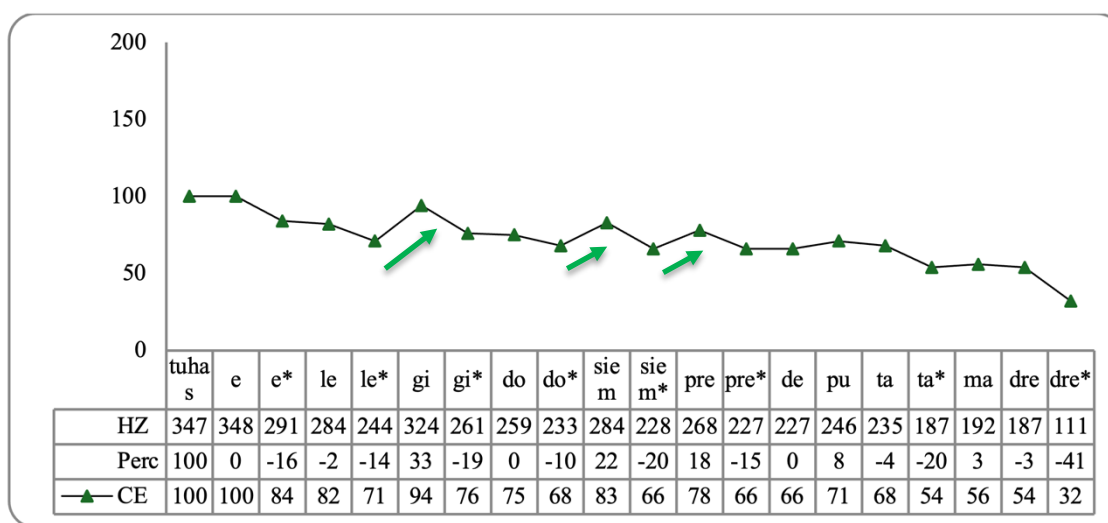


Figura 8. Curva melódica del acto «Tú has elegido siempre de puta madre».

4.1.6. Inflexión final simple ascendente

En el análisis de los gráficos hemos hallado rasgos melódicos relacionados con la inflexión final, como inflexiones finales simples (descendentes y ascendentes) e inflexiones finales circunflejas (ascendente-descendentes y descendente-ascendentes).

La inflexión final, como núcleo del contorno, constituye la parte más importante de la melodía, la parte más significativa que marca su sentido. Los rasgos melódicos relacionados con la inflexión final son cruciales en la caracterización del contorno. Un fenómeno que llama poderosamente la atención es que las inflexiones tonales en la parte final del acto suelen ser constantes en la mayoría de los actos analizados.

De acuerdo con Cantero et al. (2005), la inflexión final simple (que puede ser descendente o ascendente) constituye un rasgo de énfasis cuando su porcentaje (de descenso o de ascenso, respectivamente) es superior a los porcentajes habituales (a partir de un 30 % o de un 40 %).

El análisis de los gráficos del corpus pone de manifiesto que una de las características melódicas es la producción de inflexiones finales que se dan en sentido ascendente (inflexión final simple ascendente) (véase Figura 9).

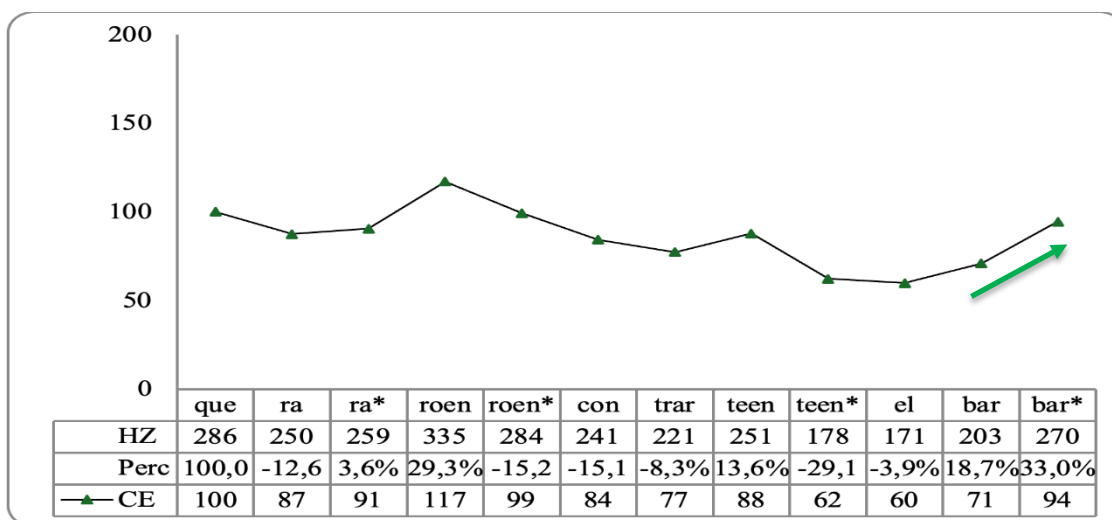


Figura 9. Curva melódica del acto «Qué raro encontrarte en el bar».

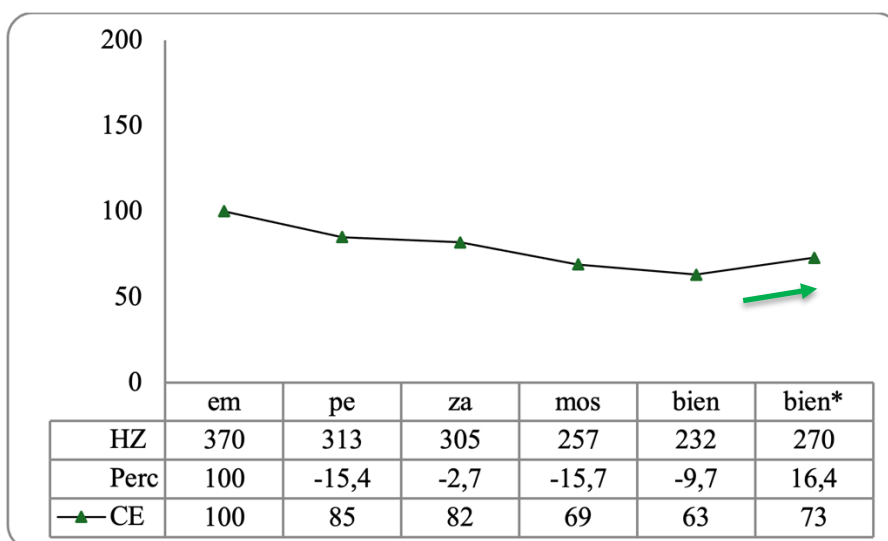


Figura 10. Curva melódica del acto «Empezamos bien».

En el ejemplo de la Figura 10, la inflexión final presenta un valor de ascenso menos acentuado; este caso muestra un ascenso moderado entre el 10 % y el 20 %, por lo que la inflexión final no constituye un rasgo de énfasis (Cantero et al., 2005).

4.1.7. Inflexión final simple descendente

Para el caso de las inflexiones finales simples descendentes, como se observa en las Figuras 6 y 11, la inflexión final se caracteriza por un descenso moderado (hasta un -30 %), no obstante, en el ejemplo de la Figura 8 la inflexión final supera el -41 %, considerando el porcentaje de descenso superior a un -30 % como un rasgo de énfasis (Cantero et al., 2005).

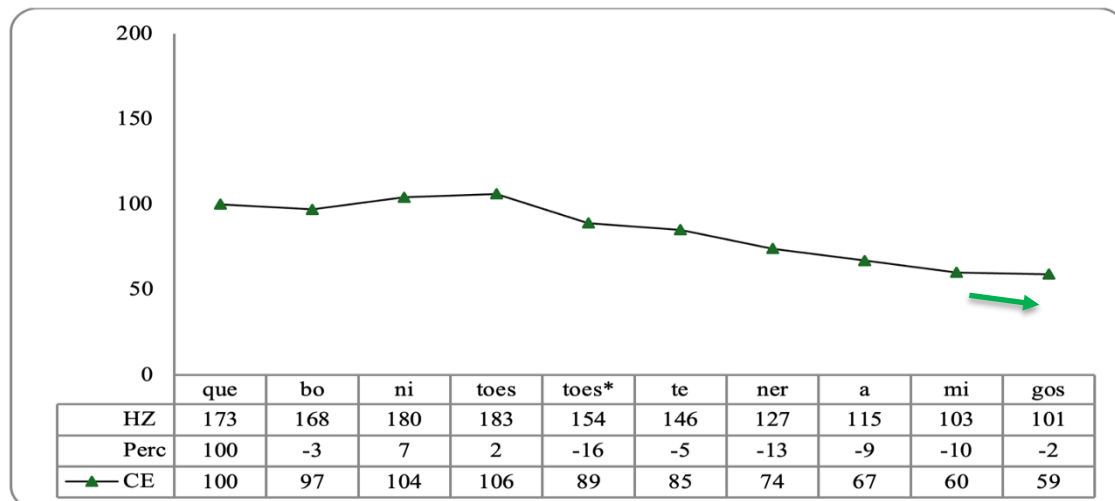


Figura 11. Curva melódica del acto «Qué bonito es tener amigos».

4.1.8. Inflexión final circunfleja

A menudo, a partir del núcleo del contorno (la última vocal tónica) la inflexión final consta de dos o tres estadios tonales estables y claramente perceptibles, que forman una melodía bien ascendente-descendente, o bien descendente-ascendente.

Si observamos la Figura 1, en el ejemplo presentado se pueden apreciar los siguientes segmentos tonales para un tonema circunflejo ascendente-descendente:

- Sílabla tónica: se observan dos inflexiones tonales ascendentes que coinciden con los valores tonales de la última sílaba tónica del acto («-ni-»). Esto es, se registran dos picos que se corresponden con la sílaba tónica. En este sentido, parece que haya cierta relación entre las vocales tónicas y el cambio tonal ascendente.
- Vocal átona: en numerosas ocasiones, parece que exista cierta relación entre las vocales átonas y el cambio tonal descendente. En este caso, la inflexión tonal descendente recae en la última vocal átona («-ta»).

Si observamos la Figura 12, se aprecian diferentes segmentos tonales en el tonema circunflejo descendente-ascendente:

- Sílabla tónica: la sílaba tónica («á-»), con un único valor tonal, se resitúa en un punto alto, sobre la altura de los valores iniciales de la curva.
- Vocales átonas: ambas vocales átonas («-ni-» y «-mo») registran valores tonales diferenciados. Las inflexiones tonales descendentes se producen en la primera vocal átona («-ni-»), y las inflexiones tonales ascendentes lo hacen en la última vocal átona («-mo»).

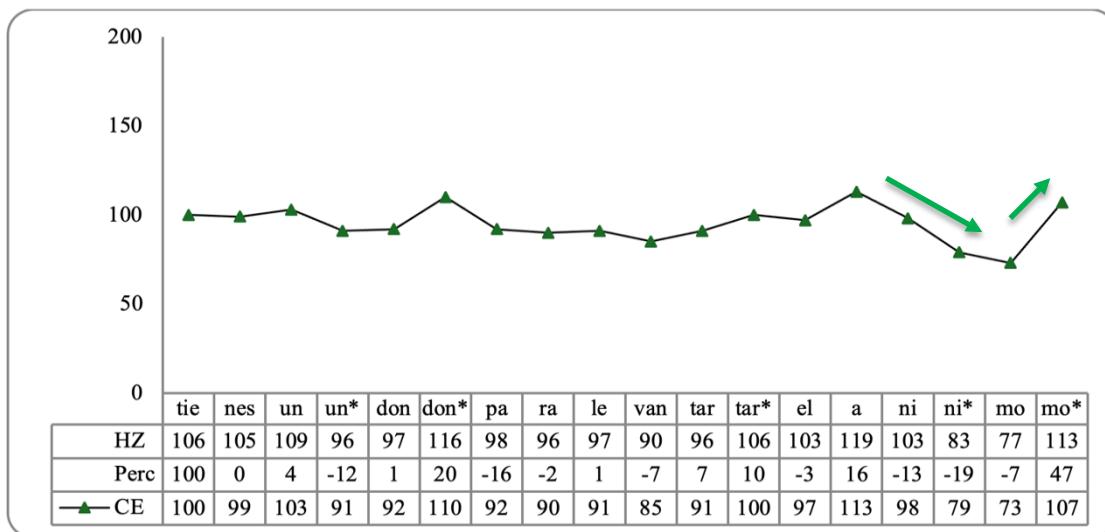


Figura 12. Curva melódica del acto «Tienes un don para levantar el ánimo».

Los patrones melódicos *Xa* y *Xb* en Cantero y Font-Rotchés (2007, p. 81) se definen, asimismo, por su inflexión final circunfleja, ascendente-descendente en *Xa* y descendente-ascendente en *Xb* (en este caso, la inflexión comienza al alza, de nuevo mediante una resituación en la declinación). En ambos patrones, el primer pico desplazado es un rasgo conjunto a la inflexión final circunfleja, tal y como ocurre en la Figura 1.

4.1.9. Inflexión final de núcleo elevado

En la Figura 13 se puede apreciar cómo la sílaba tónica se encuentra en el punto más alto (núcleo elevado) y desciende, constituyendo un movimiento simple descendente. En este caso, el valor tonal inicial de la inflexión final se coloca al nivel del primer pico, mediante una resituación al alza en la declinación (*Patrón Melódico Enfático VII* en Cantero y Font-Rotchés, 2007, p. 79). La sílaba tónica («to»), pues, con un único valor tonal, se resitúa en un punto alto, sobre la altura de los valores iniciales de la curva. La inflexión tonal descendente recae en la última vocal átona («do»), con valores superiores al -30 %.

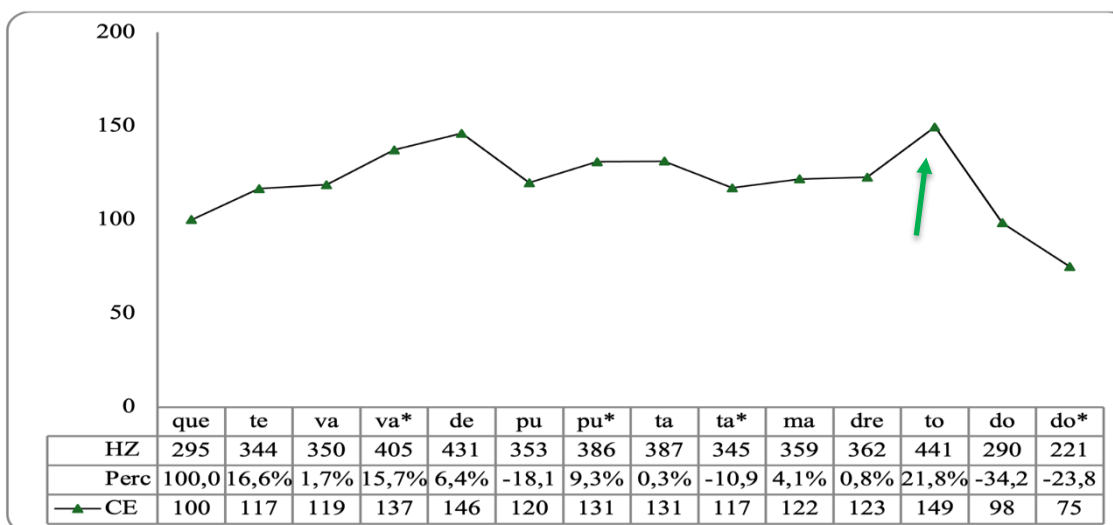


Figura 13. Curva melódica del acto «Que te va de puta madre todo».

4.2. Perfiles melódicos definidos

La caracterización acústica de los elementos estructurales del contorno permite definir la melodía de este y establecer una serie de patrones melódicos característicos, de acuerdo con el tonema y sus márgenes de dispersión, dada su coincidencia. Fijándonos exclusivamente en la forma de la curva estándar, en función del perfil que se manifiesta en cada gráfico, se podrían categorizar los siguientes tres perfiles definidos para 16 de los 35 actos analizados (véase Tabla 6). Las 19 curvas restantes presentan rasgos característicos en alguna de sus partes, sin embargo, no se han podido establecer perfiles concretos.

Perfiles definidos	n
Perfil I. Foco estrecho / foco ancho + inflexión final simple ascendente.	6
Perfil II. Foco ancho + tonema circunflejo (D-A / A-D) / núcleo elevado.	6
Perfil III. Contorno plano.	4

Tabla 6. Perfiles definidos para los actos de respuesta «sí».

4.2.1. Perfil I. Foco estrecho / foco ancho + inflexión final simple ascendente

La línea melódica del Perfil I definido presenta movimientos de foco estrecho y/o foco ancho, y un gran ascenso en la inflexión final. Los actos de respuesta «sí» agrupados para este perfil han sido un total de 6.

Si observamos el comportamiento melódico del Perfil I, en el acto de la Figura 9, se muestra un primer pico (desplazado a la sílaba postónica), formando un movimiento de foco ancho, acompañado de un descenso pronunciado en el resto de la curva, con movimientos de foco estrecho («-teen-») y con una resituación de la inflexión final simple ascendente a una altura elevada. El contorno, pues, muestra un cuerpo descendente, con foco ancho y foco estrecho, e inflexión final ascendente enfática (+30 %).

La Figura 14 muestra el primer pico desplazado a la sílaba pretónica, así, el cuerpo del contorno desciende con movimientos de foco ancho suaves, finalizando con un inflexión final simple ascendente (34 %). El contorno muestra un cuerpo descendente, con una inflexión final ascendente enfática (+30 %) y una curva descendente en su conjunto.

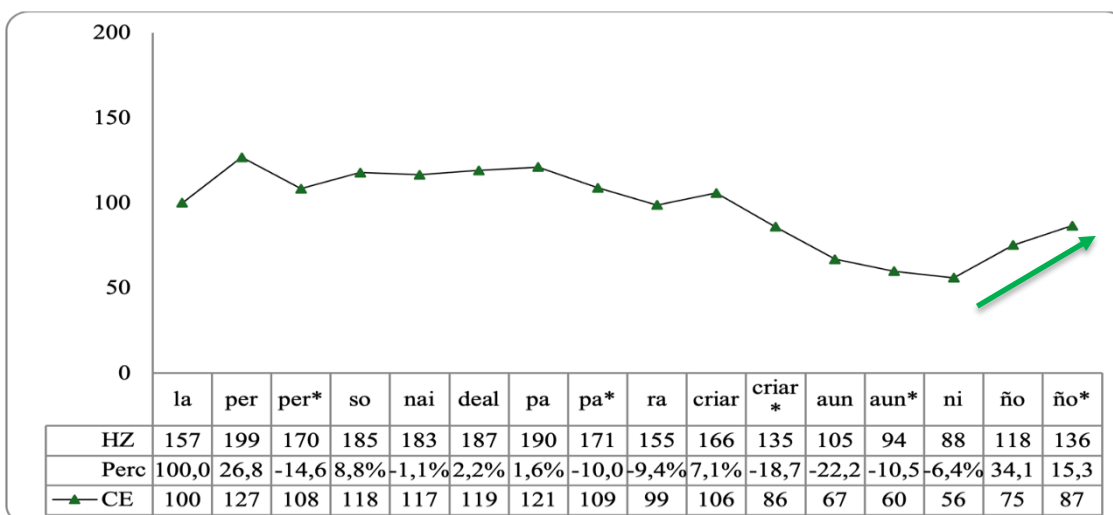


Figura 14. Curva melódica del acto «La persona ideal para criar a un niño».

En la Figura 15, sin embargo, se presenta un contorno con declinación descendente moderada. Aunque se observen inflexiones internas puntuales (foco estrecho), finaliza con un tonema ascendente pronunciado, por encima de los valores que se observan en el resto de la curva. El

contorno, pues, muestra un desplazamiento del primer pico a la vocal átona posterior, una declinación plana con énfasis de palabra y una inflexión final ascendente enfática (+60% y 27%).

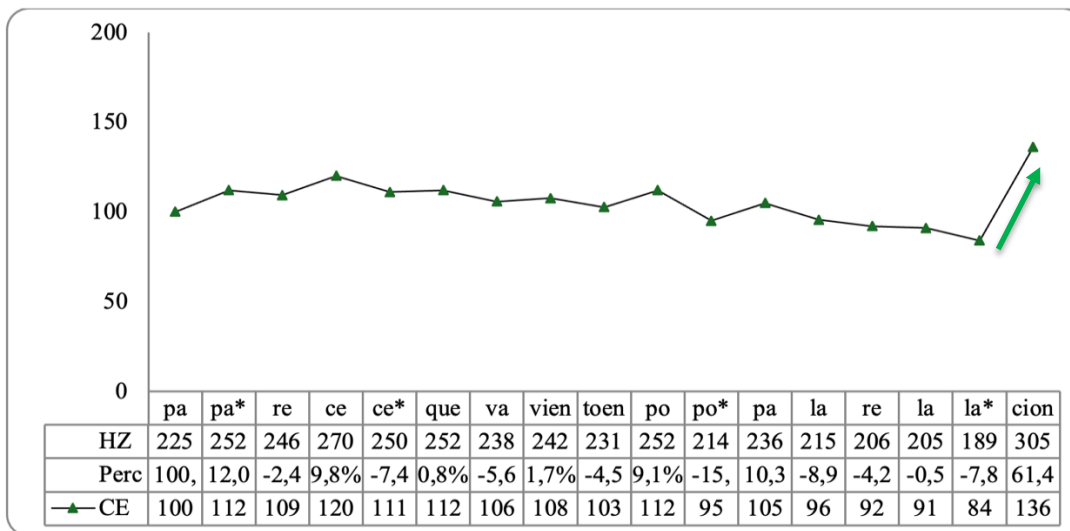


Figura 15. Curva melódica del acto «Parece que va viento en popa la relación».

La similitud formal que presentan los actos se observa, además, en el siguiente gráfico, en el que se han intercalado las curvas melódicas estilizadas de tres actos. En estos los rasgos descritos para el Perfil I coinciden, pero, además, la estructura entonativa se iguala (véase Figura 16):

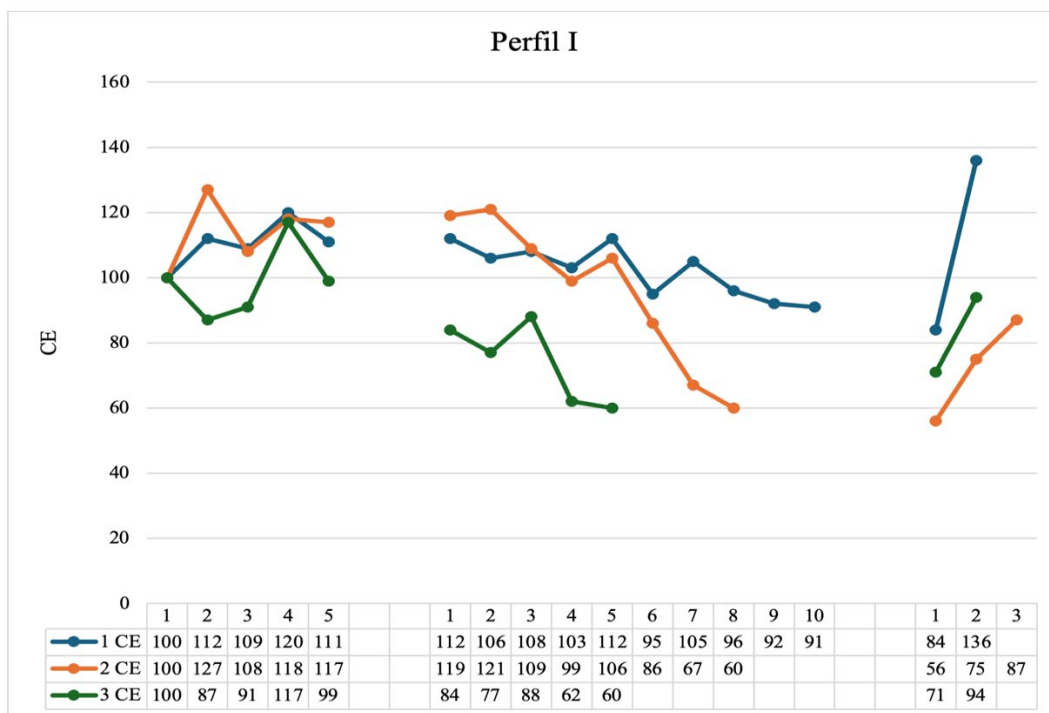


Figura 16. Curvas melódicas estilizadas de 3 actos de respuesta «sí» (Perfil I).

La primera curva (CE1), referente al ejemplo «Parece que va viento en popa la relación» (Figura 15), constituye un acto aseverativo, positivo>negativo y contradictorio, emitido por una mujer (30-55). La segunda curva (CE2), referente al ejemplo «La persona ideal para criar a un niño»

(Figura 14), constituye un acto aseverativo, positivo>negativo y contradictorio, emitido por un hombre (>55). Y la tercera curva (CE3) del ejemplo «Qué raro encontrarte en el bar» (Figura 9) constituye un acto exclamativo, positivo>negativo y contradictorio, emitido por una mujer (30-55).

La anacrusis de CE2 muestra el primer pico desplazado a la sílaba pretónica, a diferencia de lo que ocurre en CE1 y CE3, en las que se desplaza a la sílaba postónica. El cuerpo presenta una declinación descendente con inflexiones internas, para finalizar con una inflexión final simple ascendente.

4.2.2. Perfil II. Foco ancho + tonema circunflejo (D-A / A-D) / núcleo elevado

La línea melódica del Perfil II definido presenta un cuerpo con foco ancho que finaliza con un tonema circunflejo o uno de núcleo elevado. Los actos de respuesta «sí» agrupados para este perfil han sido un total de 6 y, en su mayoría, la inflexión final se coloca al nivel del primer pico, mediante una resituación al alza en la declinación.

El ejemplo de la Figura 1 muestra un ascenso hasta el primer pico, con un primer pico desplazado a la siguiente vocal átona («-ne»), un cuerpo donde la declinación se resitúa al alza para posibilitar que la inflexión final alcance el nivel del primer pico y una inflexión final ascendente-descendente que se sitúa al nivel del primer pico.

El ejemplo de la Figura 2 muestra un ascenso hasta el primer pico («sa-»), un cuerpo donde la declinación se resitúa al alza para posibilitar que la inflexión final («-cre-») alcance el nivel del primer pico y una inflexión final descendente-ascendente que se sitúa al nivel del primer pico. Cabe destacar en este punto el contorno de la Figura 12. Se observa una declinación plana (con algún énfasis de palabra) que finaliza con un tonema circunflejo (descendente-ascendente) que va desde la última sílaba tónica («a-») y recorre las dos vocales átonas contiguas («-ni-» y «-mo»). El contorno, pues, muestra una declinación plana con foco ancho, una inflexión final simple circunfleja (descendente-ascendente) y curva plana. Así, destaca que el primer pico («don») coincide con los valores tonales del último («á-»).

Un ejemplo similar se observa en el contorno de la Figura 17. A la melodía le acompañan, en el inicio del cuerpo, énfasis de palabra ascendentes para las sílabas «gra-» y «An-»; y un tonema final que se corresponde con una inflexión circunfleja (A-D) que presenta tres movimientos tonales para la última sílaba tónica («-ción»). El contorno, pues, muestra un ascenso hasta el primer pico, un cuerpo donde la declinación se resitúa al alza para posibilitar que la inflexión final supere el nivel del primer pico, con valores tonales de foco estrecho, y una inflexión final ascendente-descendente que se sitúa por encima del primer pico.

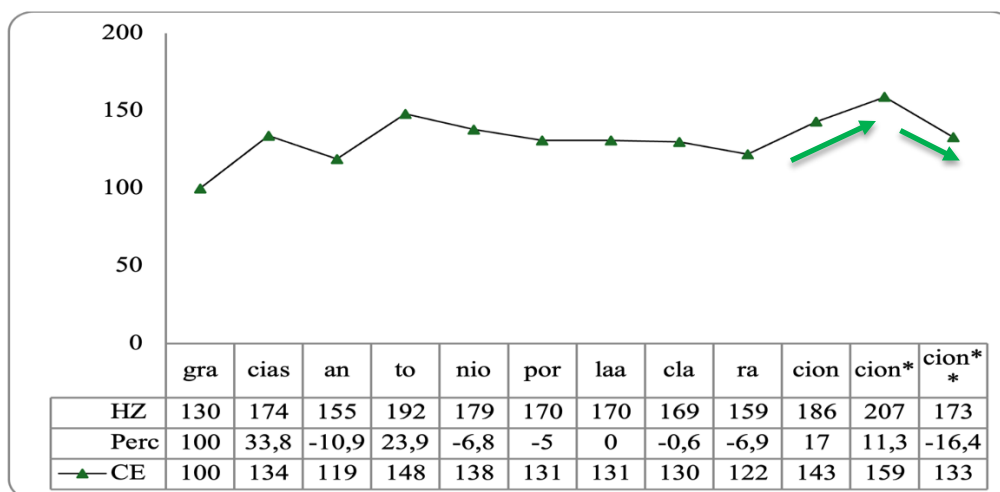


Figura 17. Curva melódica del acto «Gracias, Antonio, por la aclaración».

El énfasis también se puede manifestar en la inflexión final, cuando se da un ascenso en la vocal tónica o cuando presenta una inflexión final circunfleja o en varias alteraciones que se dan al mismo tiempo. En este caso, el pico se ha desplazado a una vocal átona posterior, rasgo muy habitual en este tipo de contornos.

La Figura 18 nos muestra un ascenso hasta el primer pico («muy»), un cuerpo donde la declinación se resitúa al alza para posibilitar que la inflexión final alcance el nivel del primer pico y una inflexión final descendente-ascendente, en la que los valores ascendentes de «-gos» se sitúan al nivel del primer pico. En este caso, la sílaba tónica de cada palabra presenta un ascenso, y en la inflexión final encontramos un énfasis en el ascenso que tiene lugar en la palabra «amigos» y que excede la altura del primer pico. El contorno, pues, muestra foco ancho y una inflexión final simple circunfleja (descendente-ascendente).

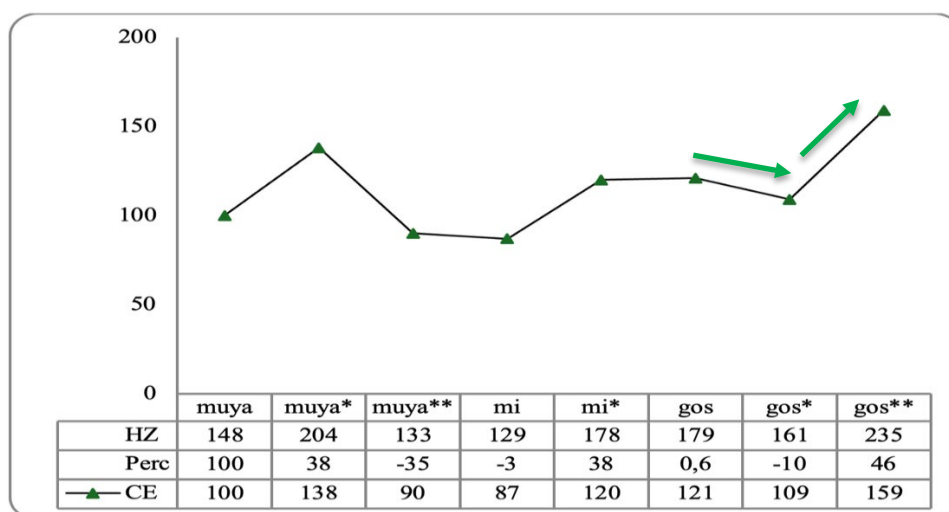


Figura 18. Curva melódica del acto «Muy amigos».

Cabe destacar en este punto el contorno de la Figura 13, con un primer pico desplazado a la siguiente vocal átona («de»), un cuerpo donde la declinación se resitúa al alza para posibilitar que la inflexión final alcance el nivel del primer pico, con valores tonales de foco ancho, y una inflexión final de núcleo elevado que se sitúa al nivel del primer pico.

La similitud formal que presentan los actos se observa, además, en el siguiente gráfico, en el que se han intercalado las curvas melódicas estilizadas de tres actos. En estos los rasgos descritos para el Perfil II coinciden, pero, además, la estructura entonativa comparte ciertas similitudes (véase Figura 19).

La primera curva, referente al ejemplo «Pues tiene que estar bonita» (Figura 1), constituye un acto aseverativo, positivo>negativo y contradictorio, emitido por un hombre (>55). La segunda curva, referente al ejemplo «Que te va de puta madre todo» (Figura 13) constituye un acto aseverativo, positivo>negativo e hiperbólico, emitido por una mujer (30-55). Y la tercera curva del ejemplo «Gracias, Antonio, por la aclaración» (Figura 17), constituye un acto aseverativo, positivo>negativo e hiperbólico, emitido por un hombre (>55).

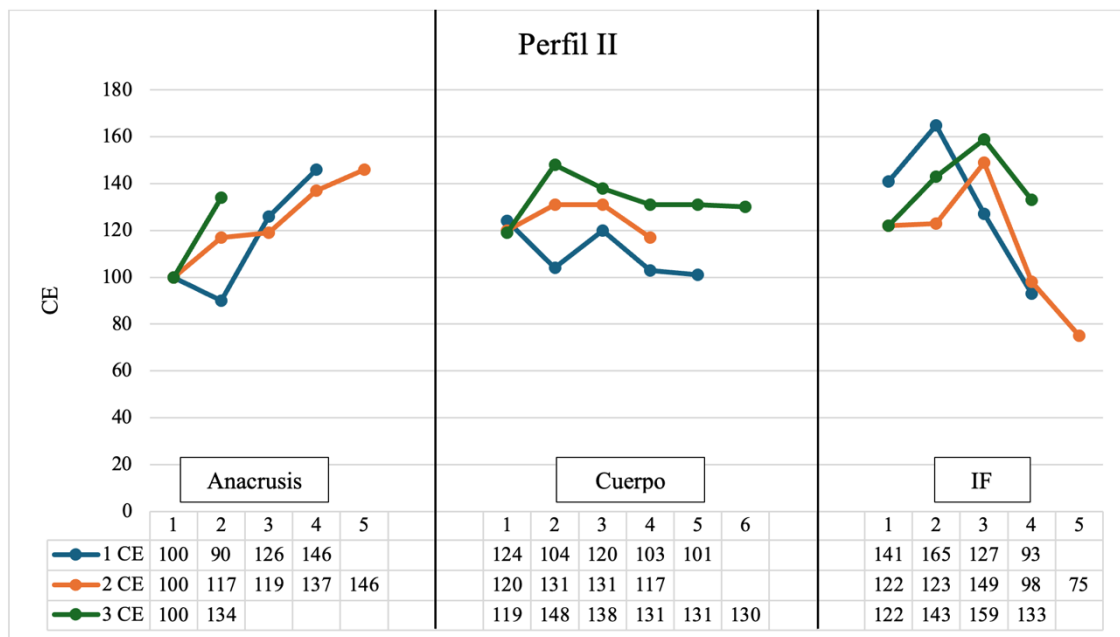


Figura 19. Curvas melódicas estilizadas de 3 actos de respuesta «sí» (Perfil II).

Las tres curvas presentan un primer pico desplazado a la siguiente vocal átona, que coincide con el punto más elevado de la anacrusis en la Figura 19. El cuerpo muestra una declinación con foco ancho, para finalizar con una inflexión final circunfleja (A-D) (C1 y C3) y simple descendente de núcleo elevado (C2). En los ejemplos presentados, el pico más alto de la inflexión final se resitúa a la altura de la anacrusis.

4.2.3. Perfil III. Contorno plano

La línea melódica del Perfil III definido presenta un contorno plano, tanto en el cuerpo como en la inflexión final. Los actos de respuesta «sí» agrupados para este perfil han sido un total de 4. Aunque no contenga rasgos propiamente enfáticos, el Perfil III se define por la presencia de una melodía plana en anacrusis, cuerpo e inflexión final. En la Figura 20 el contorno muestra una declinación plana y una inflexión final suspendida (10 %).

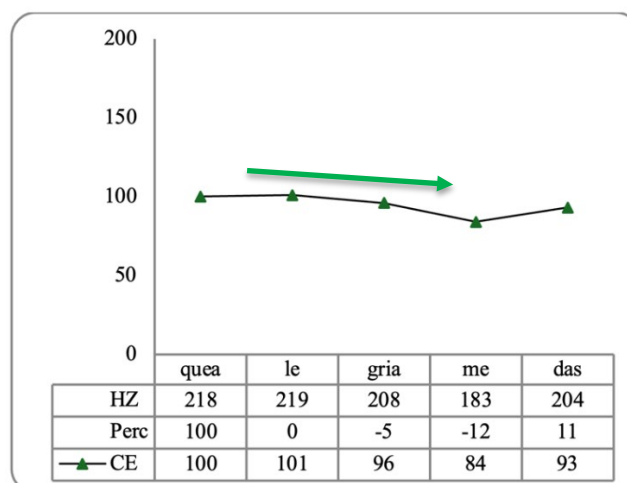


Figura 20. Curva melódica del acto «¿Qué alegría me das?».

En la Figura 21 el contorno muestra una declinación plana y una inflexión final descendente (10 %).

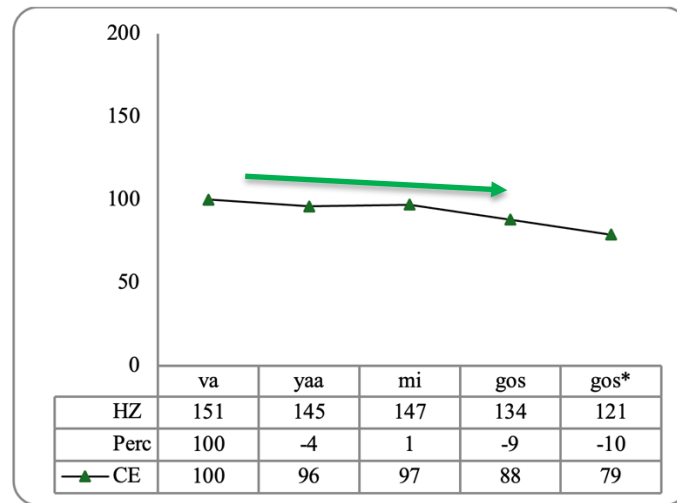


Figura 21. Curva melódica del acto «Vaya amigos».

Ninguno de estos contornos se asocia con rasgos exclamativos o enfáticos propiamente. El informante ha asociado el rasgo +irónico a una entonación definida como plana, pues se diferencia de la que utilizaríamos para este tipo de actos en situaciones neutras o literales («Qué alegría» / «Vaya amigos»).

La similitud formal que presentan los actos se observa, además, en el siguiente gráfico, en el que se han superpuesto las curvas melódicas estilizadas de los cuatro actos descritos para el Perfil III. Su estructura entonativa, como podemos observar en la Figura 22, se iguala:

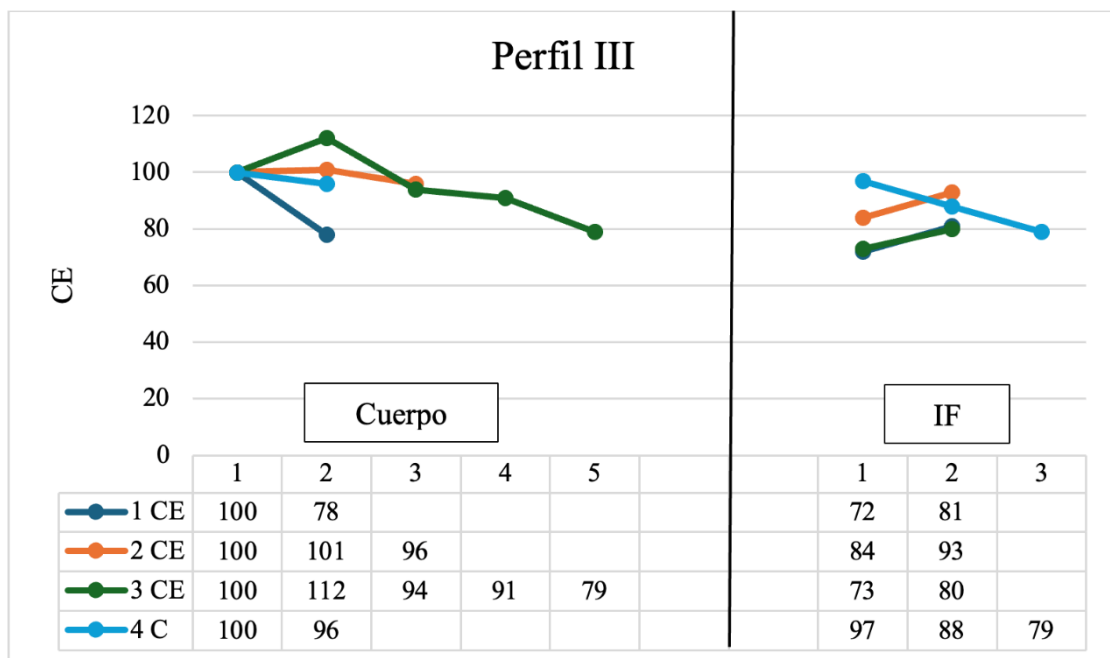


Figura 22. Curvas melódicas estilizadas de 4 actos de respuesta «sí» (Perfil III).

La primera curva, referente al ejemplo «Qué bien», constituye un acto exclamativo, positivo>negativo y contradictorio, emitido por un hombre (>55). La segunda curva, referente al ejemplo «Qué alegría me das» (Figura 20), constituye un acto exclamativo, positivo>negativo y contradictorio, emitido por un hombre (>55). La tercera curva del ejemplo «De puta madre, Amador» constituye un acto exclamativo, positivo>negativo e hiperbólico, emitido por un hombre (30-55). Y la cuarta curva del ejemplo «Vaya amigos» (Figura 21) constituye un acto exclamativo, negativo e hiperbólico, emitido por un hombre (30-55).

5. Discusión de resultados

Los datos obtenidos en las pruebas perceptivas realizadas muestran que existe dificultad a la hora de identificar la ironía únicamente por medio de la entonación, ya que los actos irónicos que han sido marcados con la respuesta «sí» por más de un 70 % de los jueces constituye el 20 % del total del corpus (35 de 171 actos). La falta de información contextual, además, ha derivado en que en el 16 % del corpus, es decir, más del 70 % de los encuestados haya optado por la respuesta «no». De los resultados obtenidos, podemos concluir, además, que los informantes han considerado la entonación y el contexto como factores complementarios al elaborar el significado irónico, ya que el 63 % de los actos han sido evaluados por alguna de las tres respuestas propuestas, pero ninguna de ellas superó el porcentaje de aciertos exigido (70 %). Probablemente, esto nos permita concluir que, al menos en el corpus empleado, son varios los componentes que funcionan conjuntamente (de manera jerarquizada o no) en la reconstrucción del significado de los actos irónicos. En este sentido, la prosodia irónica es un elemento dependiente de la información contextual en un porcentaje alto de actos irónicos (Becerra, 2012; Mier, 2016), pero también un apoyo sustancial, como lo pueden ser las señales de tipo cinésico, para el reconocimiento de burlas o críticas irónicas.

La entonación no queda en un segundo plano, sino que existen actos irónicos que tienen como «marca principal» algún rasgo fónico característico, tal y como se observa en las validaciones perceptivas de ironía espontánea realizadas (resultados similares se presentan en los trabajos de Rockwell, 2000 o Bryant y Fox Tree, 2005). En los actos considerados como irónicos (en los que se ha optado por la respuesta «sí»), probablemente, el contexto, en un segundo plano, podría ayudar a comprender la ironía más rápidamente para asegurar la eficacia comunicativa del enunciado, teniendo en cuenta las situaciones extralingüísticas que favorecen los procesos de inferencia. Cualquier código lingüístico, analizado pragmáticamente, se comprende e interpreta desde la inferencia, esto es, desde un marco metacomunicativo que clasifica la situación de habla y el papel de los participantes (Reyes, 1995). En cualquier caso, los resultados presentados nos permiten discurrir en marcas entonativas propias de una actitud irónica, que no funcionarían como marcas supletorias del contexto tácito o explícito, de las situaciones externas y extralingüísticas, sino como categorías similares.

Hemos tratado de sistematizar ciertas alteraciones melódicas de la ironía. Se ha comprobado que estos rasgos pueden darse únicamente en una de las partes del contorno (anacrusis, primer pico, cuerpo e inflexión final) o simultáneamente en más de una. Para los actos analizados, los datos apuntan a un mayor número de ejemplos con cuerpo con énfasis de palabra o movimientos de foco ancho pronunciados (superando un porcentaje del 30 %). Además, la inflexión final se reparte entre la ascendente y la circunfleja, ya sea de movimiento de núcleo elevado, ascendente-descendente o descendente-ascendente. Así, el Perfil II definido se asocia a una declinación con foco ancho seguido de una inflexión final de núcleo elevado o circunfleja (ascendente-descendente o descendente-ascendente), que se coloca al nivel del primer pico mediante una resituación al alza en la declinación. El hecho de que exista mayor énfasis en este grupo podría estar asociado con que los actores exageran los marcadores irónicos para transmitir el mensaje a la audiencia. Los actos irónicos, por tanto, parecen estar marcados por el énfasis de palabras concretas y patrones de entonación especiales (Gibbs, 2000 o Attardo et al., 2003). En nuestro

análisis, además, no todos los actos irónicos de respuesta «sí» están marcados por énfasis de palabra, sino que existen unos pocos contornos planos o de entonación monótona (Perfil III).

Hay que advertir, no obstante, que el propósito de agrupar curvas similares en su forma no implica necesariamente la correspondencia precisa en cuanto a los significados semántico-pragmáticos estudiados (irónicos): de acuerdo con los datos recogidos en la Tabla 4, la mayoría de actos analizados para los perfiles definidos poseen sentido positivo>negativo (distinción funcional), y forma contradictoria (distinción formal), así, las modalidades exclamativa y aseverativa se reparten equitativamente entre los perfiles analizados.

Del análisis melódico realizado podemos concluir que: los contornos del Perfil I suelen asociarse con la distinción formal contradictoria, los contornos del Perfil II con la distinción formal hiperbólica, y los contornos del Perfil III con la modalidad exclamativa. Por tanto, el Perfil I, marcado por una inflexión final simple ascendente pronunciada para los actos contradictorios, y el Perfil II, con foco ancho y tonema de núcleo elevado o circunflejo para los actos hiperbólicos, tendrían su equivalente literal en un enunciado aseverativo y, por tanto, conformado por una línea melódica plana y una inflexión final descendente. Para el caso del Perfil III, marcado por un contorno plano, su equivalente literal se correspondería con un acto exclamativo propiamente, que suele comprender rasgos melódicos focalizados.

El análisis interactivo, así, arroja luz sobre los valores paralingüísticos emocionales de los actos agrupados en un perfil concreto:

- El Perfil I se asocia con un valor pragmático de desaprobación en «La persona ideal para criar a un niño», con una entonación diferente a la esperada, que sería de confianza, sinceridad o comprensión. El perfil presenta una entonación marcada con una inflexión final simple ascendente pronunciada, acompañada, en algunos casos, por un descenso de la F0 a lo largo del cuerpo; los actos agrupados en este perfil se corresponden con el sentido o expresión de «tedio/aversión/odio». Sin embargo, deberían presentar entonaciones más cercanas a un sentido de «aprobación» o de «sorpresa positiva» («Parece que va viento en popa la relación», «una emoción», «La persona ideal para criar un niño», etc.). El acto «La persona ideal para criar a un niño» (que en sentido literal sería un acto de aprobación) no se esperaría en un contexto literal tal como se percibe (entonación de «enfado» y de «desaprobación»), que se traduce en el descenso pronunciado de la F0, en una inflexión final simple ascendente pronunciada o en el alargamiento silábico, en algunos casos.
- Al Perfil II se le asigna un valor pragmático de enfado en «Gracias, Antonio, por la aclaración», con una entonación diferente a la esperada, que sería de elogio o agradecimiento.
- El Perfil III se asocia con un valor pragmático de decepción o desinterés en «Qué alegría me das» con una entonación diferente a la esperada, que sería de alegría o interés. La entonación de desinterés (marcada por la ausencia de rasgos entonativos) contrasta con la entonación de alegría que deberían expresar los actos agrupados para este perfil.

Los perfiles descritos, pues, contienen una entonación que no se corresponde con el contenido formal expresado. Así, el hecho de que los informantes hayan juzgado como «no irónica» una expresión irónica como «Muchas gracias» (acto irónico de respuesta «no»), se explica por tratarse de una estructura enfática que puede funcionar en el habla coloquial como un acto literal. Sin embargo, una expresión como «Qué alegría me das» (acto de respuesta «sí» en nuestro corpus) presenta disociación entre sus marcas entonativas y el valor pragmático efectivo (entonación plana o monótona cercana a la expresión de desinterés), lo que justifica el valor irónico del acto a través de una entonación de sentido alegre o positivo. Existe, pues, la posibilidad de una entrega «inexpresiva» de ironía, que consiste precisamente en emitir sentido irónico sin ningún marcador manifiesto de intención irónica (Attardo et al., 2003). En este sentido, el empleo de contornos planos (sin ascenso ni descenso) con sentido irónico ha sido considerado en algunos trabajos sobre

el tema (Fónagy 1976; Myers 1978; Shapely 1987; Barbe 1995; Haiman 1998; Attardo, 2000; Pihler, 2017).

6. Conclusiones

De acuerdo con los resultados extraídos, podemos afirmar que los jueces no expertos en la prueba perceptiva han sido capaces de reconocer tales disociaciones (incongruencias) prosódicas respecto de la información enunciativo-expresiva, lo que ha sido suficiente para identificar un acto como irónico (actos de respuesta «sí»). No obstante, de los porcentajes relativos a la prueba perceptiva se desprende que el tono es un marcador contrastivo dependiente del contexto.

A partir de las curvas melódicas estudiadas, se deduce la existencia de posibles incongruencias entonativas que facilitan el proceso interpretativo de la ironía, si bien, no queda clara la existencia de entonaciones o rasgos melódicos específicos de este fenómeno pragmático para la totalidad de enunciados mostrados. Por ello, es razonable hablar de una variedad de estrategias prosódicas (primer pico desplazado a las sílabas pretónica y postónica, cuerpo plano, foco estrecho, foco ancho, movimientos zigzag o dientes de sierra, inflexiones finales ascendentes y circunflejas) que generan diversidad de sentidos interactivos y emocionales asociados a un mismo enunciado irónico. En este sentido, se ha establecido una posible correlación entre los diferentes condicionantes sociopragmáticos y las marcas fonopragmáticas que empujan hacia la óptima comprensión de juicios e intenciones irónicas y que constituyen, posiblemente, una forma de desambiguar el mensaje irónico en el ámbito del discurso prefabricado. Dicha correlación se ha llevado a cabo a partir de la descripción de tres patrones melódicos:

- Perfil I. Patrón melódico definido con movimientos de foco ancho y estrecho, e inflexión final ascendente pronunciada con distinción formal hiperbólica y con un valor pragmático de desaprobación.
- Perfil II. Patrón melódico definido por el énfasis que se establece mediante el juego del primer pico y la inflexión final: resituación al alza del primer pico, movimientos de foco ancho y tonema de núcleo elevado o circunflejo (ascendente-descendente o descendente-ascendente) con distinción formal contradictoria y con un valor pragmático de enfado.
- Perfil III. Patrón melódico definido en función de su declinación: contorno plano con distinción formal exclamativa y con un valor pragmático de decepción o desinterés.

Se hace necesario, pues, a partir de aquí, ampliar el corpus; realizar un estudio comparativo incluyendo estímulos cuya entonación busca ser neutra (sin ningún énfasis especial) y su interpretación sea a partir del significado directo o literal; comparar los resultados con corpus de habla genuinamente espontánea, para determinar qué diferencias se perciben entre ambos; o proponer un análisis tipológico exhaustivo, tratando un corpus con mayor variabilidad semántico-pragmática, para una posible correlación función-prosodia. Este último aspecto nos permitiría ilustrar algunos problemas importantes en la comprensión de la relación forma-función entre las señales prosódicas y la ironía verbal, o mostrar la capacidad desambiguadora de las características melódicas en el plano semántico de la ironía.

Agradecimientos

Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto *Análisis Prosódico del Habla* (APH) con referencia PID2021-125046NB-I00, financiado por MCIN / AEI /10.13039/501100011033/ y por FEDER Una manera de hacer Europa.

Referencias bibliográficas

- Ackerman, B. (1983). Form and function in children's understanding of ironic utterances. *Journal of Experimental Child Psychology*, 35, 487-508. [https://doi.org/10.1016/0022-0965\(83\)90023-1](https://doi.org/10.1016/0022-0965(83)90023-1)
- Adachi, T. (1996). Sarcasm in Japanese. *Studies in Language*, 20(1), 1-36. <https://doi.org/10.1075/sl.20.1.02ada>
- Agost Canós, R. (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Ariel.
- Anolli, L., Ciceri, R., e Infantino, M. G. (2000). Irony as a game of implicitness: acoustic profiles of ironic communication. *Journal of Psycholinguistic research*, 29(3), 275-311. <https://doi.org/10.1023/A:1005100221723>
- Anolli, L., Ciceri, R., e Infantino, M. G. (2002). *You're a Real Genius!:* Irony as a Miscommunication Design. En L. Anolli, R. Ciceri, y M. G. Infantino (Eds.). *Say not to Say: New perspectives on miscommunication* (pp. 142-163). IOS Press.
- Anolli, L., Ciceri, R., e Infantino, M. G. (2010). From “blame by praise” to “praise by blame”: Analysis of vocal patterns in ironic communication. *International journal of Psychology*, 37, 266-276. <https://doi.org/10.1080/00207590244000106>
- Attardo, S. (2000). Irony as relevant inappropriateness. *Journal of Pragmatics*, 32, 793-826. [https://doi.org/10.1016/S0378-2166\(99\)00070-3](https://doi.org/10.1016/S0378-2166(99)00070-3)
- Attardo, S., Eisterhold, J., Hay, J., y Poggi, E. (2003). Multimodal markers of irony and sarcasm. *Humor*, 16(2), 243-260. <https://doi.org/10.1515/humr.2003.012>
- Ballesteros Panizo, M. P. (2013). Sentido y alcance del análisis acústico de la entonación. Una muestra del trabajo que está en curso. *Phonica*, 9-10, 56-63.
- Baños Piñero, R. (2009). Estudio descriptivo-contrastivo del discurso oral prefabricado en un corpus audiovisual comparable en español: oralidad prefabricada de producción propia y de producción ajena. En P. Cantos Gómez y A. Sánchez Pérez (Eds.). *Panorama de investigaciones basadas en corpus* (pp. 399-413). Asociación Española de Lingüística del Corpus.
- Barbe, K. (1995). *Irony in context*. John Benjamins.
- Becerra Valderrama, M. I. (2012). Rasgos prosódicos en la producción de dos formas de ironía en español. *Lingüística*, 28, 191-205.
- Boersma, P. y Weenink, D. (2024). *Praat: doing phonetics by computer* [Computer program]. Version 6.4.10 [22/04/2024]. <https://www.fon.hum.uva.nl/praat/>
- Bolinger, D. (1964). Around the Edge of Language: Intonation. *Harvard Educational Review*, 34(2), 282-296. <https://doi.org/10.17763/haer.34.2.4474051q78442216>
- Bolinger, D. (1985). *Intonation and its parts: melody in spoken English*. Edward Arnold.
- Bolinger, D. (1989). *Intonation and Its Uses: Melody in Grammar and Discourse*. Stanford University Press.
- Bryant, G. A. (2011). Verbal irony in the wild. *Pragmatics and Cognition*, 19(2), 291-309. <https://doi.org/10.1075/bct.55.06bry>
- Bryant, G. A., y Fox Tree, J. E. (2002). Recognizing Verbal Irony in Spontaneous Speech. *Metaphor and Symbol*, 17(2), 99-109. https://doi.org/10.1207/S15327868MS1702_2
- Bryant, G. A., y Fox Tree, J. E. (2005). Is there an Ironic Tone of Voice? *Language and Speech*, 48(3), 257-277. <https://doi.org/10.1177/00238309050480030101>
- Cabedo Nebot, A. (2011). Hacia un modelo predictivo para la segmentación prosódica del discurso oral coloquial: MESTEL (Modelo Estadístico para la Selección de Términos Entonativos Ligados). *Oralia*, 14, 85-104. <https://doi.org/10.25115/oralia.v14i.8077>

- Cantero Serena, F. J. (2002). *Teoría y análisis de la entonación*. Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Cantero Serena, F. J., Alfonso Lozano, R., Bartolí Rigol, M., Corrales, A., y Vidal, M. (2005). Rasgos melódicos de énfasis en español. *Phonica*, 1, 1-40.
- Cantero Serena, F. J., y Font-Rotchés, D. (2007). Entonación del español peninsular en habla espontánea: patrones melódicos y márgenes de dispersión. *Moenia: Revista lucense de lingüística y literatura*, 13, 69-92.
- Cantero Serena, F. J., y Font-Rotchés, D. (2009). Protocolo para en análisis melódico del habla. *Estudios de fonética experimental*, 18, 17-32.
- Cantero, F. J., y Font-Rotchés, D. (2020). Melodic Analysis of Speech (MAS). Phonetics of Intonation. En J. Abasolo, I. de Pablo, y A. Ensunza (Eds.), *Contributions on education* (pp. 20-47). Universidad del País Vasco.
- Cantero Serena, F. J. y, Mateo Ruiz, M. (2011). Análisis melódico del habla: complejidad y entonación en el discurso. *Oralia*, 14, 105-128. <https://doi.org/10.25115/oralia.v14i.8078>
- Capelli, C. A., Nakagawa, N., y Madden, C. M. (1990). How Children Understand Sarcasm: The Role of Context and Intonation. *Child Development*, 61, 1824-1841.
- Chaume, F. (2001). La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción. En R. Agost, y F. Chaume (Eds.). *La traducción en los medios audiovisuales* (pp. 77-88). Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Fernández Rei, E. (Coord.), Agüete Cajiao, A., Osorio Peláez, C., y Cutrín Garabal, J. A. (2021). *FOLERPA: Ferramenta On-Line para ExpeRimentación PerceptivA*. Instituto da Lingua Galega. <https://ilg.usc.gal/foleerpa/>
- Fónagy, I. (1976). Spoken language: dynamic and changing. *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, 73 (3-4), 273-304.
- Font-Rotchés, D., y Mateo Ruiz, M. (2011). Absolute interrogatives in Spanish, a new pattern. *Anais do VII Congresso Internacional da ABRALIN*. Curitiba (Brasil): Associação Brasileira de Lingüística, 1111-1125.
- Gibbs, R. W. (1994). *The Poetics of Mind-Figurative Thought, Language, and Understanding*. Cambridge University Press.
- Gibbs, R. W. (2000). Irony in Talk among Friends. *Metaphor and Symbol*, 15(1-2), 5-27. <https://doi.org/10.1080/10926488.2000.9678862>
- Gibbs, R. W., y O'brien, J. E. (1991). Psychological aspects of irony understanding. *Journal of Pragmatics*, 16(6), 523-530. [https://doi.org/10.1016/0378-2166\(91\)90101-3](https://doi.org/10.1016/0378-2166(91)90101-3)
- Giora, R. (1995). On irony and negation. *Discourse Processes*, 19, 239-264. <https://doi.org/10.1080/01638539509544916>
- Gómez Capuz, J. (2001). La interferencia pragmática del inglés sobre el español en doblajes, telecomedias y lenguaje coloquial: una aportación al estudio del cambio lingüístico en curso. *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 2.
- González Berrio, S., y Martín Leralta, S. (2015). La comprensión auditiva de la entonación irónica en alumnos de ELE brasileños con un nivel C1. *Pragmalingüística*, 23, 79-101. <https://doi.org/10.25267/Pragmalinguistica.2017.i25>
- Grice, P. (1989). *Studies in the Way of Words*. Harvard University Press.
- Grupo Val.Es.Co. (2014). Las unidades del discurso oral: La propuesta Val.Es.Co. de segmentación de la conversación (coloquial). *Estudios de Lingüística del Español*, 35(1), 1-71.

- Haiman, J. (1998). *Talk is cheap: Sarcasm, alienation, and the evolution of language*. Oxford University Press.
- Hartung, M. (1998). *Ironie in der Alltagssprache. Eine gesprächsanalytische Untersuchung*. Verlag für Gesprächsforschung.
- Jakobson, R. (1990). *On Language*. Harvard University Press.
- Jorgensen, J. (1996). The functions of sarcastic irony in speech. *Journal of Pragmatics*, 26(5), 613-634. [https://doi.org/10.1016/0378-2166\(95\)00067-4](https://doi.org/10.1016/0378-2166(95)00067-4)
- Keenan, T. R., y Quigley, K. (1999). Do young children use echoic information in their comprehension of sarcastic speech? A test of echoic mention theory. *British Journal of Developmental Psychology*, 17(1), 83-96. <https://doi.org/10.1348/026151099165168>
- Kocman, A. (2011). *La ironía como semejanza incongruente*. [Tesis doctoral, Universidad de Salamanca].
- Kotthoff, H. (2003). Responding to irony in different contexts: on cognition in conversation. *Journal of Pragmatics*, 35, 1387-1411. [https://doi.org/10.1016/S0378-2166\(02\)00182-0](https://doi.org/10.1016/S0378-2166(02)00182-0)
- Kreuz, R. J. (1996). The use of verbal irony: cues and constraints. En M. Jeffery Scott, y A. N. Katz (Eds.). *Metaphor: Implications and applications* (pp. 23-38). Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates.
- Kreuz, R. J., y Link, K. E. (2002). Asymmetries in the use of verbal irony. *Journal of Language and Social Psychology*, 21(2), 127-143. <https://doi.org/10.1177/02627X0202100200>
- Kumon-Nakamura, S., Glucksberg, S., y Brown, M. (1995). How about another piece of pie: The allusional pretense theory of verbal irony. *Journal of Experimental Psychology*, 124, 3-21.
- Leggitt, J. S., y Gibbs, R. (2000). Emotional Reactions to Verbal Irony. *Discourse Processes*, 29(1), 1-24. https://doi.org/10.1207/S15326950dp2901_1
- Malmberg, B. (1962). La notion de force et les changements phonétiques. *Studia Linguistica, A journal of general linguistics*, 16(1-2), 38-44. <https://doi.org/10.1515/9783111350202-027>
- Martinet, A. (1974 [1960]). *Elementos de lingüística general*. Gredos.
- Martínez Hernández, D. (2019). *La expresión de la ironía en la conversación. Estudio fonopragmático en un corpus de habla semiespontánea*. [Tesis doctoral, Universitat de València]. <https://roderic.uv.es/items/de881a5d-7cb9-46cc-a862-dbd0ce671b7f>
- Martínez Hernández, D. (2021). Algunos indicadores acústicos de ironía verbal en contextos semiespontáneos. *Loquens. Revista española de ciencias del habla*, 8(1-2), 1-14.
- Mateo Ruiz, M. (2010). Protocolo para la extracción de datos tonales y curva estándar en Análisis Melódico del Habla (AMH). *Phonica*, 5, 49-90.
- Mier Logato, F. A. (2016). El papel del contexto en la comprensión de la ironía verbal. Análisis pragmático de una muestra. *Enunciación*, 22(1), 28-42.
- Milosky, L. M., y Ford, J. A. (1997). The role of prosody in children's inferences of ironic intent. *Discourse Processes*, 23(1), 47-61. <https://doi.org/10.1080/01638539709544981>
- Muecke, D. C. (1978). Irony markers. *Poetics*, 7, 363-375. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(78\)90011-6](https://doi.org/10.1016/0304-422X(78)90011-6)
- Myers Roy, A. (1977). Towards a definition of irony. En W. Fasold, y R. Shuy (Eds.). *Studies in language variation* (pp. 171-183). Georgetown University Press.
- Myers Roy, A. (1978). *Irony in Conversation*. University of Michigan.

- Padilla García, X. (2009). Marcas acústico-melódicas: el tono irónico. En L. Ruiz Gurillo, y X. Padilla García (Coord.). *Dime cómo ironizas y te diré quién eres: una aproximación pragmática a la ironía* (pp. 135-166). Peter Lang.
- Pihler Ciglič, B. (2017). El papel de la prosodia en la expresión de la ironía en español. *Linguística*, 57(1), 255-278. <https://doi.org/10.4312/linguistica.57.1.255-278>
- Reyes, G. (1995). *El abecé de la pragmática*. Arco Libros.
- Rockwell, P. (2000). Lower, Slower, Louder: Vocal Cues of Sarcasm. *Journal of Psycholinguistic Research*, 29, 483-495. <https://link.springer.com/article/10.1023/A:1005120109296>
- Rockwell, P. (2005). Sarcasm on Television Talk Shows: Determining Speaker Intent Through Verbal and Nonverbal Cues. En V. Clark. *Psychology of moods* (pp. 109-122). Nova Science Publishers.
- Ruiz Gurillo, L. (2008). Las metarrepresentaciones en español hablado. *Spanish in Context*, 5(1), 40-63. <https://doi.org/10.1075/sic.5.1.04ruiz>
- Schaffer, R. (1982). *Vocal Cues for Irony in English* [Tesis doctoral, Ohio State University].
- Searle, J. (1979). *Expression and meaning: Studies in the theory of speech acts*. Cambridge University.
- Shapely, M. (1987). Prosodic variation and audience response. *IPrA: Papers in Pragmatics*, 1(2), 66-79.
- Sperber, D., y Wilson, D. (1981). Irony and the use-mention distinction. En P. Cole (Ed.). *Radical Pragmatics* (pp. 295-318). Academic Press.
- Sperber, D., y Wilson, D. (1986). *Relevance: Communication and Cognition*. Harvard University Press.
- Torres Sánchez, M. A. (1999). *Estudio pragmático del humor verbal*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Uhmann, S. (1996). On rhythm in everyday German conversation: Beat clashes in assessment utterances. En E. Couper-Kuhlen, y M. Selting (Eds.). *Prosody in Conversation: Interactional Studies* (pp. 303-365). Cambridge University Press.