

De l'humor: apunts des d'una experiència personal-professional

Joan Tharrats

Joan Tharrats és guionista en premsa, ràdio i televisió. Ha publicat a *El Jueves* i *Fluide Glacial*, entre d'altres revistes d'arreu del món. Ha estat guionista de *Persones humanes*, *La saga de los Clark*, *Pasta gansa*, *Dinamita* (amb El Tricicle). També ha col·laborat amb Dagoll Dagom (*Psico Express*), J. M. Bachs i Chicho Ibáñez Serrador. Té el títol honorífic de professor d'Humor per la Universidad de Alcalá de Henares, i és professor de Ficció Televisiva a la Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna-URL.

joantp@blanquerna.url.es

Humor is more than a register, a technique or a resource. It is a complete vision which can become a global perception of life. As such, there are many styles which do nothing but enhance it; however, the very styles of humor themselves mean that, whether a gag or sketch is well-constructed or not or not, it may not be viable to produce it. To this, one must add the possibility of transmitting humorous content in the different media, taking into account the fact one medium is no better than another and that each medium has some intrinsic characteristics to which humor must be adapted without changing the message. In this area, which is subjected to the competitive industry of broadcasting, the rhythm of production is fast, meaning that the professionals must constantly work in the world of ideas, immersed in an ironic take on daily life. Humor is created, but it is also experienced.

A MANERA D'INTRODUCCIÓ

El present article no intenta teoritzar, pretén partir de l'experiència com a predecessora de la pròpia teoria que es va formant a partir de les reflexions de la feina diària. El món audiovisual, al qual faig referència bàsicament, requereix una dinàmica accelerada, lluny d'aquella *theoria* dels grecs sorgida de la contemplació pausada, creadora i reflexiva dels fets i les coses. Aquest és el punt de partida a considerar: treballar des del registre humorístic durant anys sí que permet una reflexió teòrica, però d'una manera latent. El que impera és el treball ràpid i constant, per la qual cosa m'adhereixo a un concepte inicial: l'autèntic humor (en aquest cas em cenneixo a la ironia de base) és una manera permanent de veure —i viure— les coses, i, consegüentment, de reflexionar sobre la vida, que deriva en el fet que l'experiència professional formi part de l'experiència personal. Com apuntaria l'humorista gràfic Carles Romeu, la perspectiva humorística és com un sacerdoci, una immersió absoluta.

BREUS CONSIDERACIONS SOBRE L'HUMOR

Els celtes situaven l'Illa del Riure al Paradís: el Paradís és el món perdut de la igualtat-diversitat. L'humor i el riure es troben a totes les cultures; malgrat tot, definir l'humor es fa tan complicat com definir la vida. Per més acotacions que s'intentin elaborar sempre queda incompleta. Si no és possible encara una definició exhaustiva (tancada) del riure, menys èxit té l'humor. Recordo que a la Facultat de Biologia es va preguntar per la definició de vida. Qualsevol plantejament era inexacte per incomplet fins que al llarg del dia apareixien les definicions més desesperades: "És el que em vull treure intentant definir-la", "És un frenesí", "Un frenesí més l'IVA" —vaig afegir per completar sense èxit la proposta—, "Què he de fer per canviar de carrera?". La desesperació és igualment transpolable a la definició d'humor, i el més pertinent és no intentar-ho i basar-nos en la idea abstracta que tots en tenim, però que ens és difícil transmetre en paraules, potser perquè l'humor, tot i atribuir-se-li una gran dosi de racionalitat, no està exempt ni molt menys de càrrega emotiva.

En principi, la limitació del camp d'acció de l'humor infon respecte: només ens fan riure les persones i tot allò relacionat amb la condició humana (accions, produccions, reaccions...), especialment perquè en tota ficció el que estem fent és comparar-nos o recordar fets propers. No fa gràcia un pèsol mullat ni la Central Lechera Asturiana, tampoc provoca el somriure una cantimplora buida, ni un gos bevent aigua. Si el gos relisca aparatosament ens pot fer gràcia, però per la senzilla raó que els nostres mecanismes cognitius li atribueixen característiques humanes. Som així: tot i prendre'ns seriosament, en el fons ens fem gràcia (normalment els altres ens en fan). Som els únics animals que ens fem gràcia, possiblement a causa que ens trobem insignificants davant la consciència de la mort.

Per començar a entendre l'humor podem basar-nos en un concepte constant en tot el transcurs de la història humorística: no prendre'ns massa seriosament tot el que ens produeix temor (la mort, el futur incert, la hipoteca...); de fet, la definició porta implícita una constatació: si no ens ho prenem seriosament el que estem fent és acceptar un valor de mecanisme de defensa i, per tant, atorgar-li importància. Ens pot ajudar a entendre-ho la idea que per fer humor ens hem de distanciar. L'humor desemmascara, allibera i serveix d'arma i armadura. Freud contempla que l'acudit té una sortida imprevisible que ha de romandre oculta, en cas contrari no ens faria gràcia. És el conegut pensament: "¿Per què no se m'ha ocorregut a mi?".¹ És a dir, l'impacte de l'humor verbalitza alguna cosa que en el fons la part oculta del receptor (lector, oient, espectador) també coneix. Veiem el que volem veure i sentim el que volem sentir. Tots els grans humoristes (Billy Wilder, Groucho Marx, Woody Allen, etc.) fan referència a la fórmula bàsica per poder començar a ironitzar: drama + temps. La millor manera de ridiculitzar un fet dramàtic viscut serà amb el factor temps afegit, la distància temporal que no solament permet analitzar la situació sinó transgredir-la i exagerar-la amb recreació narrativa.

A l'humor, com en tota ficció, es fa igualment indispensable la necessitat del conflicte per començar a actuar, i el conflicte ha de contrastar amb la càrrega irònica. De vegades això s'oblida i és llavors quan es converteix en humor *light*, el conegut humor blanc, o el senzill joc de paraules inofensiu ("—El pan está blando. —Pues

¹ Jaume Perich va crear una sèrie al setmanari *El Jueves*, que feia referència a aquesta frase: "Frases que merecerían ser mías", en clar homenatge als grans pensadors, dels quals Perich era un fervent seguidor.

dile que se calle"). En aquest sentit, s'ha evolucionat considerablement: als començaments del programa *Filiprim*,² els guionistes vàrem acoblar-nos a aquesta tendència *light* per raons d'audiència, però de seguida vam necessitar la dosi de transgressió, en definitiva, la intenció crítica fins a modificar —almenys en la nostra parcel·la— la tendència de la franja horària. Ve a ser com en el gènere de l'entrevista: una entrevista sense intenció és mera propaganda.

De tota manera, és millor no entrar en acotacions filosòfiques sobre l'humor, perquè la gran majoria dels filòsofs l'han intentat descriure amb més o menys èxit (de Plató a Bergson, passant per Bacon, Hobbes, Hegel, Freud, sense oblidar la tesi doctoral de Kierkegaard sobre la ironia). Segurament perquè la debilitat de la teoria estètica sol provenir de l'anàlisi de l'humor, no de les estètiques serioses, com el didactisme o el patetisme, que han estat relativament compreses. L'humor l'entenc com un sistema de vida perquè engloba una perspectiva vital. Arthur Köestler també encaminava les seves reflexions sobre aquesta qüestió: per a ell, les bases sobre les quals se sustenta l'activitat creadora són les mateixes per a l'humor que per al descobriment i l'art, un percentatge elevat de l'existència.

Una de les coses que s'han d'entendre en l'elaboració de l'humor, en qualsevol de les seves facetes (paròdia, sàtira, sarcasme, *slapstick*, ironia, pastitx, astracanada, gregueria...) és la necessitat d'una lògica interna, que sovint és la lògica de l'absurd: "Jo sempre em prenc un got d'aigua quan em llevo perquè sempre tinc set. Si mai no tingués set, prendria un got buit". Quan la lògica interna no existeix, l'humor, cas d'aconseguir-se no aportarà res d'interessant i serà susceptible de confondre's amb la mera anècdota.

Psicològicament, no podem oblidar que a més de la importància de no prendre'ns seriosament, ja advertida per Herman Hesse, i deixant de banda les teories de la psicologia cognitiva sobre els túnels cognitius,³ molt lligades a l'economia intel·lectual del gag, l'humor es descriu segons unes característiques que normalment, s'utilitzen al món professional:

² *Filiprim* era un concurs produït per TV3 farcit de gags de tres tipus: gags d'entrada (previ al concurs), gags d'interrupció (en el transcurs del programa i en diferents formats: *sketch*, reportatge, *slapstick*, diàlegs, etc.) i gags de sortida (per acomiadar el programa). S'emetia en franja horària de tarda i el públic no estava acostumat a l'estil d'humor de l'absurd, però amb la constància el programa va assolir un *share* important.

³ Els túnels cognitius influeixen en la percepció dels esdeveniments: tendim a seguir esquemes mentals constants. Jugar amb aquests mecanismes és una manera de crear situacions humorístiques. De fet, fer humor i, en definitiva, ficció té molt a veure amb la presdigiditació. Les *misdirections* dels mags vénen a ser les pistes falses de la narrativa de ficció.

—L'anomenada “incongruència” (descobriment que se sol atribuir a Francis Hutcheson, a pesar que Chuang Tzu ja l'havia descrita vint segles abans —es reafirma la idea que qualsevol cosa que podem pensar, ja l'ha dita un xinès fa 2.000 anys—), que associa dos conceptes que per separat poden resultar totalment lògics però que quan es relacionen produeixen una idea irònica: “Tinc ganes que neixi el nostre fill per saber com es diu” (Miguel Mihura), o un diàleg que vaig fer a la revista *El Jueves*:

—De què et conec?

—Som germans.

—No, no és d'això... és d'una altra cosa.

Dins la ironia i l'humor verbal se sol utilitzar la incongruència, perquè transgredeix i convida a la reflexió:

—Que dolent és aquí el menjar!

—Sí. I a més en serveixen tan poc!

Podem entendre que gran part de l'estructura interna de les variants humorístiques i especialment de la irònica és de caràcter bisociatiu (a partir del binomi fantàstic que ja va descriure Novalis i que conscient o inconscientment s'utilitza per generar idees entre els guionistes d'audiovisuals, a partir de les graelles d'associació). Es poden generar gags de l'estil: “Com que no van trobar el pintor, van penjar el quadre”. O també el pensament de Susanita, l'amiga de Mafalda: “Estimo la Humanitat, el que em rebenta és la gent”. O la frase de Woody Allen: “Si Déu no existeix, aquesta moqueta me l'han cobrada massa cara”.

En totes les frases humorístiques semblen, doncs, desencadenar-se unes emocions que per economia mental fan que el pensament canviï de rumb. Amb tot, no podem dir que la incongruència expliqui tot mecanisme humorístic.

—La superioritat també forma part d'un mecanisme humorístic que se sol utilitzar en humor de menor categoria, d'estil menys reflexiu. La gran majoria dels acudits ètnics utilitzen aquest sistema. També entre lluites geogràfiques (acudits de francesos contra belgues, acudits madrilenys contra catalans i viceversa, o igualment l'intercanvi de regals, no exempt de càrrega humorística entre tribus de Papua Nova Guinea, etc.). La superioritat és una derivació de la situació pròpia de la comèdia (en trets generals). Per dir-ho d'una altra manera i a nivell bàsic: mentre que la tragèdia

ens supera i el drama ens iguala per empatia amb els personatges, la comèdia ens atorga un grau de superioritat envers tot personatge. Però hem de separar personatge-receptor de personatge-personatge. En aquest últim cas, el contingut humorístic sol ser molt més exagerat que en la ironia: “El meu marit és tan inútil que creia que l’escombra anava amb piles”. Molt humor de *showmen* televisius es basa en la superioritat (o al contrari: inferioritat, que ve a ser el mateix donant-li la volta). En aquest sentit, es pot caure en el que s’anomena *idiot plot* o *idiot character*, on l’humor o els personatges basen la gràcia en la seva inutilitat. En produccions audiovisuals és el que s’intenta evitar sempre, perquè no deixa de ser el primer que ve al cap i el recurs fàcil. Amb tot, la superioritat també pot ser crítica. Així, Clifton Fadiman va dir referint-se a Gertrude Stein: “La seva autobiografia no està malament, si no fos pel mal gust en l’elecció del personatge”.

Entendria per tant, que en el cas de la superioritat es pot caure fàcilment en l’errada de confondre humor amb gamberrada. Habitualment els programes coneguts com “de càmera oculta” confonen aquests dos conceptes, basant-se en la superioritat del qui dissenya la trampa “humorística” envers la víctima innocent, que més d’un cop no rep amb gràcia la *novatada*.

De tota manera, la superioritat alternada amb d’altres recursos funciona: “Provenim del mico, però és que tu t’has passat, Paco”.

És evident que l’agressivitat i el recurs als sentiments de superioritat semblen estar presents en totes les mostres d’humor de moltes cultures.

—Un altre concepte que cal ressaltar quan parlem d’humor és la caricaturització de les característiques diferencials dels grups socials o ètnics. Va indiscutiblement lligat a la superioritat esmentada anteriorment i a la càrrega de paròdia que una exageració pot aportar. En tot cas, dependrà igualment de la perícia del guionista o de l’humorista per crear un estil amb més o menys qualitat. La caricatura, actuada o il·lustrada, sempre funciona per la càrrega de paròdia que comporta, que s’aconsegueix quan es trasllada l’expressió normal d’una idea o situació a un to diferent. Dins aquests tons hi ha diferents gradients, però s’agrupen en dos grans apartats: el to solemne i el familiar. Si traslladem la solemnitat al to familiar s’obté la paròdia (d’aquí que, per exemple, el rei Joan Carles I de Toni Albà, a *Set de nit*, TV3, es faci amable i proper). Si fem la inversa es produeix l’exageració. De totes maneres, el debat sobre la paròdia és un debat modern (hi han participat Kant, Schiller, Jean Paul, Goethe, Schopenhauer, entre d’altres). Però l’aspecte essencial de la paròdia

és precisament la seva dimensió estètica, un mètode que transgredeix rient-se de la serietat i la solemnitat a què ens hem referit.

Aquestes tres característiques que ubiquen el marc narratiu de l'humor són part de l'estructura que s'haurà de completar amb les idees que formaran els *sketchs*. En l'humor no hi ha regles miraculoses ni plantilles que serveixin de guia, perquè, en el fons, és preferible no pensar en aquestes característiques i intentar ser transgressors fins i tot en els mecanismes de l'humor. Si no s'adopta la postura de l'enginy davant de tot recurs es pot caure fàcilment en el gran enemic de la narrativa humorística: la repetició d'esquemes (o estructures).

El principal problema a l'hora de crear una sèrie, ja sigui en premsa, ràdio o televisió, és idear noves fórmules. Costen de trobar, i quan se n'aconsegueix una hi ha tendència a repetir-la compulsivament perquè funciona. No obstant, la repetició constant degrada l'enginy i s'ha de mesurar la insistència en la repetició d'esquemes. La gran base de l'humor és la sorpresa, si repetim esquemes o estructures narratives eliminarem tota opció de sorpresa i l'*sketch* es desestructurarà. És per aquest motiu que en el món audiovisual es reclamen novetats de guió, nous formats de narració i bones idees. No és fàcil.

69

L'humor fa segles que es manifesta en la cultura i les estructures; els esquemes i la manera de projectar-se s'han repetit i evolucionat. En la concepció antiga de l'àmbit literari hi havia la poesia —allò seriós— i l'*spudogeleo* —allò que era seriós-còmic—. L'oposició, però, va anar en augment i es va conformar la teoria dels tres estils: estil elevat (poesia, epopeia, tragèdia i gèneres lírics), l'estil mitjà (història i oratòria) i l'estil baix (comèdia, diàlegs socràtics, faules, menipea, etc.). Des d'un bon inici, l'humor ha estat degradat i aquesta degradació l'ha portat a especialitzar-se a buscar noves fórmules i estructures. Podem considerar la magnitud de l'humor a partir d'un *continuum* entre allò còmic i humorístic. Però, quina és la diferència entre ambdós conceptes?

Si definir l'humor ja hem vist que és difícil, descriure les diferències entre "còmic" i "humorístic" suposa igualment un problema. De tota manera, a l'hora de dissenyar un producte audiovisual, se sol prendre el concepte còmic com allò que per reacció immediata fa gràcia (anotem l'*slapstick* de, per exemple, Buster Keaton) mentre que l'humorístic afegiria una connotació reflexiva: un *sketch* fa riure i pensar, o bé pensar i, consegüentment, riure. Aquest segon cas faria més referència a la ironia (que generalment es defineix com dir el contrari del que es vol dir, a pesar que no sem-

pre és així), però en la narrativa humorística, de càrrega visual i sonora, és constantment factible —i sovint necessari— barrejar comicitat i humorisme, de la mateixa manera que en cinema i en algunes *sitcoms* resulta més impactant l'alternança d'humor i drama perquè ambdós es potencien, o bé la codependència entre paròdia i ironia, ja utilitzades des de fa segles per Aristòfanes i Llucià.

Se sol dir que la comèdia és una situació en què uns personatges enganyen i d'altres són enganyats. El grau d'humor dependrà de l'estil. És igualment humor la *sitcom* *Friends*, el "quadre de costums" de mentiders que figura a *l'Inferno* de la *Commedia* de Dante o *Los Morancos* (*The Morancos Chou*, TVE-1).⁴ En el món audiovisual, les produccions humorístiques no estan exemptes d'interessos segons modes i pressupostos, la qual cosa obliga a adaptar-se i, en massa ocasions, que l'humorista-guionista perdi l'autoria, la seva pròpia manera de fer i el seu punt de vista. A vegades l'experiència personal humorística no té per què estar en consonància amb l'experiència professional. L'humor té aquest espectre immens que el consolida com alguna cosa més que un simple registre. I per aquest motiu es fa tan difícil definir-lo, tot i que alguns s'han atrevit, almenys, a definir la comèdia. Lope de Vega ho va fer per boca del duc de Ferrara a *El castigo sin venganza*:

Que es la comedia un espejo
en que el necio, el sabio, el viejo,
el mozo, el fuerte, el gallardo,
el rey, el gobernador,
la doncella, la casada,
siendo el ejemplo la escuchada,
de la vida y el honor,
retrata nuestras costumbres,
o livianas severas,
mezclando burlas y veras,
donaires y pesadumbres.

O bé, es pot definir d'altres maneres, segons teories, conceptes o tendències ideològiques. Definitivament, ens podem quedar amb un concepte de Charles Chaplin: "En el fons tot és un acudit". És la pròpia visió de l'experiència personal la que porta l'humorista a veure les coses des del prisma humorístic.

⁴ És important entendre que el to, el criteri, el ritme i l'estructura configuren els diversos estils.

BREUS CONSIDERACIONS SOBRE HUMOR ALS MITJANS DE COMUNICACIÓ

Apunts sobre televisió

Un dels avantatges de la televisió sobre la ràdio és que disposa de la possibilitat de treballar la imatge visual. En tot cas, tot gag o *sketch* que es plantegi per a qualsevol mitjà o gènere, és preferible crear-lo des de la perspectiva visual. "L'home és l'únic animal que pot ser racional" (Jaume Perich) és un gag poc visual, de concepte, com també: "S'ha de treballar vuit hores i dormir-ne vuit Però, si és possible, que no siguin les mateixes". Un gag de caire visual però sense imatges visuals seria: "Alguna cosa va fallar quan em van implantar el marcapassos. Cada cop que el meu marit em fa un petó s'obre la porta del garatge". O bé: "Si em fas un petó em convertiré en príncep". "No gràcies, prefereixo tenir una granota que parla". És a dir, cal facilitar la imaginació del receptor del gag. Aquests tipus de gags són indispensables en *sitcoms*, on els continguts es basen en els diàlegs, i també en ràdio, on la imaginació és una manera important d'interactuar de l'oient.

Però quan disposem d'imatges visuals hem de jugar-hi. A *Efectes secundaris*⁵ vam crear una sèrie d'*sketchs* sobre l'actualitat que es basaven en la lògica de la incongruència. A una imatge del Telenotícies hi afegíem un final propi, de gravació pròpia. Així, mentre Iñaki Urdangarin movia els llavis mirant el sostre, vam afegir-hi una imatge, gravada amb actors, d'unes mans en pla detall amb una "xuleta" on posava: "Sí, quiero". El resultat és contundent, semblava que Urdangarin estigués practicant la frase, la qual cosa no deixa de ser una estructura de gag resolutorià. L'interessant és saber fins quan utilitzar-la i no abusar-ne. Per això ens basem en el sentit comú (experiència d'altres esquemes) o en la intuïció (risc mínimament controlat). Els nord-americans fins i tot recorren a enquestes, anomenades *short lists* per saber quan és oportú deixar d'utilitzar un esquema. No és l'únic moment en què quan es crea humor s'ha de tenir en compte la intuïció i el sentit comú. És indispensable referir-s'hi per diagnosticar i acotar el *tempo* d'un *sketch*, seqüència humorística (que abarqui el paradigma ternari aristotèlic de presentació-nus-desenllaç) o de tot el ritme de la

⁵ *Efectes secundaris* era un *late show* de TV3 produït per El Dubte, S. L., i presentat per Toni Clapés. Tractava l'actualitat relativa pròpia d'un programa setmanal.

comèdia. El *tempo* és la part principal d'un *sketch* (per tractar-se a més de l'estructura dramàtica mínima, no pas el gag) perquè implica la sincronia de guió, realització, producció i direcció artística. En gran mesura, el domini del *tempo*, serà l'èxit de tot *sketch*, per molt que el basem en els diàlegs.

En televisió, però, el handicap o el repte, és el format propi de programa. En sèries d'humor com *Psico-Express*⁶ el *tempo* dels *sketchs* i del guió en general el podíem acotar amb les reescriptures. A *Dinamita*⁷ la mesura del ritme intern dels *sketchs* i els gags la vam considerar per la confecció d'escaletes, però en altres programes, dits de no ficció (en el cas que la no ficció existeixi), com és l'exemple de *Persones humanes*, *Solvència contrastada* o *Efectes secundaris*, pot variar segons l'impacte de la situació de comèdia que es tracti. Un dels casos amb més repercussió la vam patir a *Persones humanes*, al programa 42, amb un vídeo de la infanta Helena plorant mentre el príncep Felip desfilava als Jocs Olímpics de Barcelona 92. És evident que el *tempo* estava acotat en l'edició del vídeo, però la repetició constant (*running gag*: no més de 3-4 repeticions), que és un recurs exitós, va convertir la ironia en paròdia de la situació (un exemple de com a vegades es considera que la paròdia és una exageració de la ironia). La reacció del públic rient obertament va fer que tots els estaments (Generalitat, Govern Civil, Casa Reial) protestessin enèrgicament pel tractament discursiu, amb la consegüent dosi de censura-autocensura posterior en tot l'equip del programa. És necessari no oblidar la importància del guió en la sala d'edició: la manera d'editar un *sketch* pot potenciar o desmillorar el missatge. En aquest cas el va potenciar, tot i les conseqüències negatives (en l'equip de guionistes hi havia la màxima humorística: "Si per culpa de fer un bon gag pots perdre un amic, que un amic no et faci perdre un bon gag").

És un fet que per molt que es treballi el discurs humorístic, les reaccions poden ser variades i/o incontrolables. En teatre d'humor sol passar. Fent *Què de què* (una obra de teatre sobre l'actualitat) els guionistes ho hem notat i, segons com, s'ha de retocar l'obra potenciant alguns *sketchs* i rebaixant-ne d'altres. Els *speech (stand up comedy)*, o monòlegs) es creen per aquest motiu d'una manera arte-

⁶ *Psico-Express* era una sèrie de Dagoll Dagom, de 26 capítols d'humor, emès per TV3. La base de la sèrie eren els casos clínics de psicopatologies dels personatges.

⁷ *Dinamita* és una sèrie d'El Tricicle, que intenta no ser un seguit d'*sketchs* i gags sinó trobar-ne un amb lligams diversos: de personatges, de guió, de localitzacions.

sanal, escollint els punts d'inflexió, els girs o les anticipacions, així com la proximitat entesa en els petits detalls magnificats, en la quotidianitat insignificant convertida en important ("No sé què té el pa d'avui dia que al cap de dues hores ja està dur. Li deuen posar Viagra").⁸ El *tempo*, difícil de controlar (però necessari) ve, doncs, a partir de cada una de les parts del discurs humorístic. Des dels diàlegs fins a l'*slapstick* o l'actuació (acció-reacció) de l'actor quan interpreta el personatge. El *tempo* és tan difícil de definir en l'acotació del diàleg en una sèrie com *Frasier* com a la mobilitat actoral de Rowan Atkinson a *Mr. Bean*. Aquí rau la perícia de l'humorista.

A totes aquestes característiques haurem d'afegir-hi les de la pròpia definició de format. En el cas de les *sitcoms* haurem de tenir present que el joc de paraules és artificial. En una *sitcom* els personatges, quan en fan un, saben perfectament que l'estan fent, en canvi quan parlen humorísticament no es fan gràcia entre ells. Quan un personatge de *sitcom* explica un acudit, els altres riuen l'acudit, però si en un diàleg el que diu el personatge és divertit, no riuen perquè estan en el seu discurs humorístic de Sitcomlàndia. És a dir, el diàleg:

- Els nens ja han sortit cap a l'escola?
 —Sí, ja són fora...
 —Doncs és el moment de canviar el pany.

O:

- I tu, quan vas començar a sortir amb nois?
 —Uf... molt tard. Després de casada.

Els diàlegs no fan gràcia als personatges, només als espectadors, que són observadors d'uns personatges que resolen o pateixen els conflictes externs i/o interns amb humor.

La televisió és doncs un dels mitjans amb més possibilitats (tipus de formats) en la narrativa humorística, i cadascuna disposa de característiques pròpies que també es podrien transgredir, tot i que els intents de modificar el format de, per exemple la *sitcom*, no s'han traduït en resultats més òptims.

No obstant, en qualsevol de les opcions en què treballem, sovint ens trobarem amb una o altra projecció de l'autor.

⁸ Frase (*punch*) d'un monòleg aparegut a *El club de la comedia*, al Canal+.

Apunts sobre ràdio

Un dels avantatges de la ràdio sobre la televisió és que no disposa de la possibilitat de treballar la imatge visual, en tot cas, la seva representació mental. És, doncs, un gran avantatge perquè fa que l'oient interactuï des de la seva creativitat a partir d'uns estímuls que se li ofereixen per antena. Podem crear *sketchs* situacionals, amb diàlegs i efectes sonors, però la representació final de la situació correspondrà a l'oient, que es convertirà en certa mesura en coautor, no ja de la gestació però sí de la direcció artística. És important tenir aquest concepte clar, i quan es creen programes humorístics per a ràdio s'ha d'evitar considerar el concepte obsolet de: "Això és ràdio i per tant només s'ha de parlar", entès com un seguit de diàlegs més o menys brillants, sense cap més alternativa (ni tan sols els silencis). A *Crònica d'un robot del Tercer Món*⁹ vaig considerar la variable "representació mental de la situació humorística" com a eix argumental intentant la barreja del discurs humorístic (basat principalment en la ironia) amb el situacional (basat en l'*slapstick*). D'alguna manera es tradueix en la barreja de l'humorisme i la comicitat, de manera que recau en el primer la càrrega del subtext, indispensable en la ironia, i en el segon, l'humor d'acció i efectes sonors. Precisament, el subtext és la vessant que s'ha de potenciar a la ràdio (el fet que sense dir una cosa es diu soterradament: la transgressió crítica subliminal). L'*sketch* o un dramàtic d'humor ple d'*sketchs* ha de presentar una de les principals característiques del conte curt: un conte no s'acaba al final, un bon conte és el que comença (fa pensar) quan s'acaba d'explicar.

De tota manera, la ràdio, com la televisió, la premsa, el cine, el teatre o la literatura, permet diferents estils d'humor i no tots busquen el subtext o la narrativa de l'efecte sonor com un diàleg més. No sempre es prioritza la ironia. Es pot utilitzar, de fet es fa sovint, de manera fins i tot rutinària la paròdia: cada cop més, els magazines afegeixen paròdies de personatges que provoquen proximitat a l'oient. D'aquesta manera l'humor, que es crea des de la perspectiva del distanciament, provoca proximitat en l'oient per l'exageració de fets que coneix, com personatges populars o esdeveniments de l'actualitat puntual.

La ràdio permet la reiteració de les idees més que la televisió

⁹ *Crònica d'un robot del Tercer Món* va ser emès per Catalunya Cultura i el tema de base era la immigració.

o el cinema. Un acudit contundent (la contundència és el gran objectiu humorístic) provoca un punt d'inflexió en el programa, que no cal repetir, però a vegades la reiteració el converteix en *running gag* que ens porta a considerar-lo d'acudit indispensable. Generalment riem en descobrir ràpidament la lògica d'una situació absurda, i és en aquest tipus de situacions quan es produeix la contundència. Al magazine *Versió original*¹⁰ vaig intentar sempre la contundència de l'actualitat en una secció de titulars partint de la lògica interna de l'absurd: "El Govern espanyol decidit a enviar tropes a Bòsnia, però a causa de l'escàs pressupost del Ministeri de Defensa, només arribaran fins a Mònaco".

La reiteració humorística, per tant, és possible i recomanable en el discurs radiofònic, perquè recorda una bona idea, reafirma el guió i unifica el conjunt del programa (fa de lligam). Són pocs els programes (o parts de programes, com entrevistes, *sketchs*, reportatges...) que no l'utilitzen, perquè seria eliminar una bona opció discursiva. La reiteració es contempla com a "extintor" pel perill de dispersió de l'oient: si una idea irònica és interessant, s'ha de repetir per si s'ha donat el cas que a l'oient li ha passat per alt. La càrrega irònica afavorirà l'expectativa i el temps d'atenció. Potser és en la ràdio on es veu si l'estructura del guió és òptima: tendim a completar estructures (com afirma la *Gestalt*) i un bon guió serà el que, escoltat a fragments, s'entén en la seva totalitat. Els programes radiofònics no dramàtics utilitzen sovint el guió per ítems, amb una escaleta de conceptes i amb la improvisació com a recurs. En els diversos programes on he fet guions no dramàtics el millor ha estat elaborar el guió per conceptes i representar un personatge, encara que el personatge sigui un mateix.

Apunts sobre cinema

Quan treballem l'humor en un llargmetratge és pertinent pensar precisament en la durada de la pel·lícula a l'hora de decidir la inclusió de gags en l'argument. Sóc partidari de les seqüències de descans (les que aporten informació per fer avançar la pel·lícula però amb menys càrrega emocional i de conflicte, o, en el cas de l'humor, bàsicament racional) i de la barreja drama-humor perquè una pel·lícula es retroalimenta i perquè s'ajusti més a l'experiència

¹⁰ *Versió original* és un programa-magazine que barreja l'actualitat i l'humor, presentat per Toni Clapés i el senyor Marcel·lí, a Catalunya Ràdio.

vital. L'humor de certs llargmetratges paròdics (*Aterriza como puedas*, *Vivancos III*, etc.) pot arribar a desencadenar la saturació mental de l'espectador. Precisament *Vivancos III*, on vaig participar en la confecció de gags i la reestructuració de seqüències, provoca aquest tipus de saturació intrínseca a la paròdia portada al límit: els gags no deixen veure la pel·lícula. Si en una seqüència s'inclouen gags de diàleg tipus *set up-punch* (plantejament + gir), informació de la trama principal i gags visuals de segon terme, el relat disposa d'excessiva càrrega d'*imputs*. El plantejament, doncs, d'una pel·lícula paròdica de "gènere" suposa espremer al màxim la incongruència còmica, amb el que això comporta. El que s'ha d'intentar és partir d'un bon argument de base, amb conflicte ben definit i ajustat al tema que es parodia a fi que permeti l'afegit de gags (la feina que en els EUA realitzen els *gagmen*). De tota manera, no és estrany que en *sketchs* amb intenció irònica i interpretació *slapstick* part del públic es quedi en la superficialitat de l'*slapstick*, i és així com es fa comprensible que les productores desviïn els continguts cap al major nombre de gags d'acció.

En qualsevol cas, l'experiència cinematogràfica d'humor ens sol portar al fet que, malgrat que l'escaleta del guió és una de les condicions perquè s'aguantí el film, els personatges seran els que atorgaran la principal qualitat a la comèdia. Actualment es presta més atenció (igualment en televisió) a la psicologia dels personatges i als diàlegs ben construïts, per mantenir l'interès; en aquest punt de definició, cinema i *sitcom* coexisteixen en la recerca de grans personatges i diàlegs consistents del tipus: "Arribes d'hora... Tot just acabo de posar el pollastre al forn... està cru. Un bon veterinari encara el podria salvar". O també, el de Jim Carrey y Karen Duffy a *Dos tontos muy tontos*:

—Quina possibilitat tenim d'acabar junts?

—Una entre un milió.

—M'estàs dient que tinc una possibilitat?

El cinema sembla agafar més entitat que, per exemple, els programes de televisió. Quan creem comèdia solem pensar que, si a la televisió es pot plantejar un programa d'*sketchs* en el qual alguns gags poden ser de menor intenció respecte als de més intenció irònica, i, per tant, programem l'escaleta perquè l'alternança dels uns i els altres sigui possible, en cine s'ha de reduir aquesta possibilitat: si en programes com *Dinamita* s'intenta, dins un estil, abarcar un elenc d'audiència el més gran possible, per la qual cosa es compaginen

gags de diferents tipus, al cinema és preferible (no obligatori) mantenir la coherència de l'atmosfera humorística sense grans canvis.

D'altra banda, en cinema es pot treballar amb diferents trames i un nombre important de personatges secundaris (habitualment els que fan més gràcia i dimensionen). A diferència de les *sit-coms* tradicionals (que és l'economia narrativa en essència: la trama enfocada cap al gag i l'*sketch*), on ens basarem en dos actes, el cine permet la possibilitat d'un esponjament del ritme, la inclusió de les esmentades seqüències de descans.

Possiblement, a l'hora de confeccionar *sketchs* i gags per al cinema es tingui més present la possibilitat que els personatges poden ser simpàtics, empàtics i antipàtics, però en cap cas avorrits. Especialment per una qüestió de durada del film.

Apunts sobre premsa

La premsa escrita dedicada exclusivament a l'humor ha estat un factor important en l'evolució de la cultura popular. Les revistes d'humor, darrerament en competència amb les webs humorístiques o amb les pròpies webs generades a partir de les revistes (autocompetència), han introduït el punt crític d'anàlisi polític-social (revistes com *El Papus*, *Por Favor*, *Botifarra*, *Fluide Glacial*, *Le Canard Enchaîné*, *El Jueves*...). El principal factor a considerar a l'hora de fer humor setmanal (o mensual, temporal en definitiva) en una publicació d'aquest tipus és la de suposar el bagatge informatiu del lector. Aquest és el principal aspecte que sempre he hagut de considerar en tot acudit: què sap el lector de la notícia sobre la qual ironitzaré i, a partir d'aquí, saber l'orientació del gag (més superficial, més explícit) o bé decidir tocar el tema més endavant quan el bagatge, a còpia de repetir-se, s'incrementi en la cultura informativa del lector. Per aquest motiu, molts cops és complicat fer humor de notícies curioses que emergeixen del teletip. Alguns fets són tan insòlits que semblen el mateix acudit. S'ha de buscar la complicitat de qui ens llegeix i saber si som capaços de sintonitzar-hi.

Un altre factor a considerar en l'humor d'actualitat és saber anticipar-se: fa anys dirigia el suplement de la revista *El Jueves* anomenat *El Viernes*;¹¹ per qüestions de dinàmica editorial s'havia de tancar

¹¹ Es pretenia que *El Viernes* fos un apartat alhora integrat a *El Jueves*. Consistia en vuit pàgines sobre l'actualitat setmanal, deixant de banda el tema principal de la setmana al qual feia referència *El Jueves* en la portada.

el número uns dies abans i, consegüentment, apostar per una possible resolució d'un fet social o polític. Les estratègies per no fallar eren múltiples (ironitzar ambigüament, redactar en doble sentit, etc.).

En aquest sentit, de temàtica, ens trobem amb dos aspectes problemàtics a l'hora de fer humor:

- a) Quan el tema és molt dramàtic (terrorisme, desastres, etc.).
- b) Quan la realitat humorística supera la ficció.

En el primer cas (a), l'humor sol convertir-se en idea poètica, en idea crítica de la situació (humoristes com Máximo, El Roto, Plantu o Cesc, en són exemples de gran qualitat informativ-reflexiva). És en aquests casos quan els autors intentem arribar amb més empatia als lectors, perquè no busquem la comicitat sinó l'alternativa transgressora del fet dramàtic. La reflexió, en definitiva.

En el segon cas (b) s'ha d'intentar superar l'humor de la notícia amb un registre més potent (un és el registre burlesc envers el personatge generador de la notícia; en definitiva, una tècnica que ja prové dels bufons de l'Edat Mitjana, de quan sant Joan Crisòstom es plantejava si l'humor era o no pecat). Un exemple de notícia humorística és quan G. Bush va anunciar que tenia la solució per evitar incendis als boscos nord-americans: cremar-los. Fins i tot Dario Fo va declarar-se superat per la realitat. Un altre exemple seria el comentari de Pío Cabanillas: "Ya no sé si soy de los nuestros". Immillorable.

La importància de l'acudit en premsa periòdica és la capacitat d'economia narrativa. Els acudits dels diaris es corresponen amb les redaccions de les columnes editorials però en un esquema contundent, la màxima concentració de la notícia passada pel sedàs de l'humor.

Molts cops les revistes humorístiques com *El Jueves* utilitzen el binomi fantàstic (bisociació) per formar la portada: la portada ha de ser contundent i la bisociació sempre és eficaç. L'associació de dos conceptes també s'utilitza habitualment en els acudits diaris, però hi ha altres recursos, com el doble sentit, la inversió, el contrast o la ironia. També existeix la possibilitat de fer humor a partir de l'*oxymoron* (expressió formada per dues paraules que es contradueixen entre si). A la revista *Angelitos Negros* vaig utilitzar-lo per algunes definicions d'un diccionari: "*Top less talibán*: Fenómeno paranormal".

De fet, Millán Astray, fundador de la Legión, va ser un gran "oxymoronista" en crear la incongruència: "Viva la muerte".

A partir de la instauració de la democràcia al nostre país, la llibertat d'expressió ha aconseguit que el material humorístic sigui més prolífic (i també més explícit). En l'època franquista la censura era demolidora. La frase de Coluche: "M'agradaria recordar als polítics que creuen que sóc un pallaso que no vaig ser jo qui va començar", hauria estat més que impossible. Fins i tot la revista *TBO* havia de passar per la censura (una censura, tot s'ha de dir, impresentable —afortunadament—, ja que al censor se'l podia enganyar fàcilment: una revista va publicar la foto d'una noia que es despullava. Quan el censor la va censurar, l'editor va fer-li notar que la noia no es despullava, que s'estava vestint. En qüestió de minuts va passar de ser una foto perversa i irreverent a potenciar la moral dels lectors).

L'acudit diari, no tant l'article humorístic, es pot considerar la cèl·lula de l'humor, la síntesi que exemplifica la contundència del discurs humorístic. I com sol ser habitual en la creació d'humor, l'acudit acaba sent un reflex de la idiosincràsia de l'autor, perquè obra i autor van intrínsecament units.

Els dibuixos adjunts són mostres aparegudes a la revista *El Jueves* que basen la matèria primera en l'actualitat.







81



YO PREFIERO DECIR QUE SOY
CIUDADANO DEL MUNDO. ASÍ
IGUAL COBRÓ EL PARO DE TODOS
LOS PAÍSES



82

INTERNET ES
GLOBALIZACIÓN:
ME HAN PASADO
EL MISMO VIRUS
QUE A TODO EL
MUNDO.!!



A MANERA D'EPÍLEG

El sentit de l'humor es pot tenir i es pot generar. Crec que s'hauria d'investigar en el camp de la genètica si prové de l'herència (últimament es descobreixen gens de tot tipus: el de la timidesa, el de l'agressivitat... possiblement hi ha una part cromosòmica amb càrrega irònica, o possiblement aquesta es deu als "memes". El cas és que l'humorista neix i es fa, o bé, en un altre cas, pot adquirir una tècnica per tenir una visió més irònica de la vida. En el primer cas, s'entén la vida des de l'àmbit humorístic, però seria un error pensar que qui entén l'experiència vital amb humor no es pren res seriosament. De fet, la ironia és un tret transgressor i crític en la recerca constant d'alternatives. La perspectiva irònica de la vida no és anar fent de bufó o de clown les vint-i-quatre hores del dia, sinó la de buscar els punts febles de la lògica i la lògica de l'absurd. Un acudit d'El Roto a *El País* demostra la visió irònica de la vida quan un cotxe, davant la incertesa de la política internacional, circula per una carretera amb un indicador que adverteix: "Sinsentido obligatorio".

L'humor crític és intentar anar més enllà, des de la distància de l'anàlisi, però amb la proximitat emotiva. Reprenc Chaplin: "En el fons tot és un acudit".

83

BIBLIOGRAFIA

CAMPOS, Juan. *Humor y sátira en el cine*. València: La Máscara, 1997.

D'ANGELI, C.; PADUANO, G. *Lo cómico*. Madrid: A. Machado Libros, 2001.

FERNÁNDEZ, J. W.; TAYLOR HUBER, M. *Irony In Action*. Chicago: The University Of Chicago Press, 2001.

FREUD, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza, 1985.

PIATTELLI PALMARINI, Massimo. *Los túneles de la mente*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1995.

PIDDINGTON, Ralph. *The Psychology of Laughter*. New York: Ganut Press., Inc.

RODARI, Gianni. *Gramàtica de la fantasia*. Barcelona: Columna, 1998.

TEMPRANO, Emilio. *El arte de la risa*. Barcelona: Seix Barral, 1999.