

L'art de fer riure

Manual per escriure
comèdia avui



Mercè Sarrias

Pròleg de Teresa Vilardell

Assaig obert - 2

L'art de fer riure

© 2019 Mercè Sarrias

© 2019 Teresa Vilardell, pel pròleg

© Jonathan McHugh / Alamy,
per la imatge de portada

© 9 Grup Editorial, per l'edició
Angle Editorial
c. Mallorca, 314, 1r 2a B · 08037 Barcelona
T. 93 363 08 23
www.angleeditorial.com
angle@angleeditorial.com

© Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, per l'edició
Direcció general: Magda Puyo
Plaça de Margarida Xirgu, s/n
08004 Barcelona
www.institutdelteatre.cat

Direcció de la col·lecció Assaig obert: Carles Batlle,
com a director de la Comissió de Publicacions de l'Institut del Teatre
formada també per Jordi Fàbrega, Roberto Fratini, Albert Mestres,
Víctor Molina, Bibiana Puigdefàbregas, Bàrbara Raubert, Anna Solanilla,
Carlota Subirós, Victòria Szpunberg i Anna Valls.

Disseny de la col·lecció: J. Mauricio Restrepo
Primera edició: novembre de 2019
ISBN (Angle Editorial): 978-84-17214-94-4
ISBN (Diputació de Barcelona): 978-84-9803-903-0
DL B 18507-2019
Impress a Romanyà Valls, SA

Tots els drets reservats.

No és permesa la reproducció total o parcial d'aquest llibre,
ni la incorporació a un sistema informàtic, ni la transmissió
en cap forma ni per cap mitjà, sigui electrònic, mecànic, per fotocòpia, per gravació
o altres mètodes, sense el permís previ i per escrit dels titulars del copyright.

L'art de fer riure

Manual per escriure comèdia avui

Mercè Sarrias

Pròleg de
Teresa Vilardell

*Al Miguel Casamayor,
per fer d'espàrring incansable d'aquest llibre,
i de la vida en general*

I al Guillem i la Lena

Taula

Pròleg, per Teresa Vilardell	11
Introducció	17
Què és comèdia	19
De què riem	27
La comicitat des de la filosofia	29
Els límits de l'humor	39
Posem-nos a escriure	45
Els personatges de comèdia	51
Del personatge realista a l'estereotip, una gradació	54
Alguns elements estructurals en la construcció del personatge complex i un parell de contradiccions que ens generen comèdia	61
L'equilibri entre els personatges	63
La història	66
Estructures i mecanismes	66
Trucs per generar comèdia no aptes per a escriptors existencialistes	88
El format televisiu en clau de comèdia: la <i>sitcom</i>	89
El diàleg	94
Generar comèdia des del diàleg	97
La importància del silenci, la contrarèplica o la mirada en un diàleg de comèdia	107
Alguns consells pràctics per millorar l'oralitat del diàleg, no aptes per a lingüistes o estudiosos de cap mena	108

El gag i l'<i>slapstick</i>	111
El gag, l'acudit i altres elements de la comèdia a partir del diàleg i l'acció	111
El <i>running gag</i>	115
El gag físic o l'humor a partir de l' <i>slapstick</i>	117
Ironia, paròdia, sàtira	123
La ironia	123
La paròdia	125
La sàtira	127
Els gèneres	131
La comèdia blanca (o no tant) sobre la família i els amics	132
La comèdia costumista	139
La comèdia d'embolics o el vodevil	140
La comèdia des del protagonista neuròtic	141
La nova comèdia nord-americana	143
La comèdia amb un personatge negatiu o exageradament positiu	144
La comèdia absurda i surrealista	146
La comèdia i Almodóvar	150
La comèdia desbaratada	151
La comèdia negra	152
La fusió del gènere i la comèdia	156
El <i>mockumentary</i>	158
A propòsit del tabú i la comèdia	160
El «Zen of Python»	162
Bibliografia	163
Índex d'obres	165
Agraïments	173

Pròleg

El llibre que teniu davant de la vista va de comèdia, de l'art d'escriure comèdia, però que és una art? Sovint parlem de l'art de la pesca, de l'art de la jardineria, de l'art de viure, però... què és una art? Una art és un conjunt de sabers referits a una disciplina concreta, és un mode concret de fer i de saber, és l'aproximació a unes tècniques i nocions específiques, és l'adquisició d'unes habilitats. Això és una art. *L'art de fer riure* és un manual o una art pensada i escrita des d'una mirada on els límits i els topalls no són rígids, des d'un lloc sinuós i lliure, malgrat que la comèdia sigui sovint l'arquitectura fèrria de la imperfecció. I és precisament aquest fet, l'actitud amb què ha estat escrita, el que desborda positivament el seu propòsit de ser art i manual.

Quan parlem de comèdia sabem tots plegats de què parlem, però més en aquest cas, perquè a *L'art de fer riure* la comèdia s'aborda des del present, i per tant des de la transmedialitat, un lloc en el qual connectem vitalment com a creadors i com a consumidors, i on es passa indistintament del teatre al cinema i, especialment, a la serialització audiovisual, com també del gènere al format sense problema, sense friccions. A *L'art de fer riure* Mercè Sarrias desplega un univers de referències compartides que el fa especialment atractiu i proper, i que són fruit directe de la indagació necessària que ha dut a terme en les obres dels seus coetanis escriptors, dramaturgs i guionistes, així com en la seva pròpia i valuosa pràctica creativa i docent.

La comèdia, tal com es planteja de forma admirable i divulgativa a la novel·la *El nom de la rosa*, d'Umberto Eco, té un passat incert, negre. La comèdia, a l'inrevés del drama, no ha tingut un pare omnipresent com Aristòtil, al qual ha calgut comentar, matisar o matar. La comèdia, tal com fabula Eco partint d'indicis històrics esparsos, hauria tingut, com la tragèdia, la seva *Poètica* —el seu propi manual—, però la seva perillositat —la seva força crítica— hauria estat durant l'edat mitjana la causa de la seva destrucció, ja que els poders religiosos i polítics concebien que el riure alliberava el poble de la temença de Déu, i és clar, una vegada perduda la por, la revolta contra els opressors seria inevitable. A la novel·la d'Eco, la possessió i ocultació del suposat llibre segon de la *Poètica* d'Aristòtil, dedicat a la comèdia, fa trontollar la vida d'una gran abadia del nord d'Itàlia i posa al límit els investigadors —Guillem de Baskerville, interpretat per Sean Connery a l'adaptació cinematogràfica, i el seu pupil, Adso de Melk— que indaguen la causa dels assassinats que s'hi van produint. Finalment, el mòbil i l'autoria d'aquests crims queden resolts, però el llibre sobre l'art de la comèdia acaba desapareixent dins la boca del monjo vell i cec que el custodiava, i que per sostreure'l de mirades futures se l'empassa, després de mastegar-lo amb delectació. Així doncs, el riure com a eina per trobar veritat, tal com el postula Eco en el seu joc literari, podria haver acabat, després de ser processat per diversos lleixius estomacals, en una pudent latrina medieval.

Potser la comèdia mai ha tingut la seva *Poètica* seminal, però en tot cas, si l'ha tingut, s'ha esvanit. El fet és que la comèdia en el nostre univers cultural ja va començar ranquejant, i d'una manera predominant ha estat considerada com un assumpte menor. Per exemple, a Grècia, els concursos teatrals de comèdia van començar quaranta anys més tard que els de la tragèdia, i la transmissió de cànons, eines i consells per escriure'n ha estat sempre menys precisa i més clandestina, una inèrcia que avui dia encara es manté entre certes elits, quan en realitat —i d'això en poden donar fe tots els dramaturgs que hagin mirat d'escriure comèdia— la prova de foc d'un dramaturg, i també la d'un actor, és precisament aquest format. No és gens fàcil fer comèdia!

La comèdia es catapultà cap a la modernitat a través de la *Commedia dell'Arte*, que provenia de la comèdia atel·lana (etrusca), feta amb màscares blanques i personatges fixos (Pappus, Dossenus, Bucco...) i amb empelts d'alguns escriptors romans, com Plaute i Terenci. Molière, Shakespeare i el teatre barroc en general puen i beuen d'aquesta tradició, la renoven i la mesclen amb d'altres... Però el fil que arriba fins a nosaltres és sinuós, confús. I mentre que el mercat està ple de bibliografia que ens explica com escriure obres de teatre, pel·lícules i sèries basant-se d'una manera clara o inconfessa en plantejaments dramàtics de rel aristotèlica —alguns amb la consistència i l'autoritat que dona haver-hi pensat, haver-s'hi barallat creativament, i d'altres proposant fórmules resseques com una manera fàcil d'assolir l'èxit—, el gavadal bibliogràfic és molt més primet quan es tracta de la comèdia.

A vegades pensem que si un domina i coneix l'art i els fonaments de la dramàtica, ja en té prou per escriure una bona comèdia —alguns manuals força coneguts ho donen a entendre—, però tot i que l'articulació d'expectatives —Mercè Sarrias utilitza gràficament les paraules «sembrar i recollir»— és un mecanisme comú a molts tipus de relat (dramàtics, però també narratius, informatius, etc.), en realitat la cosa no és ben bé així: la comèdia, si bé en aquests darrers anys s'ha pogut dissoldre mínimament en la centrifugadora de gèneres que va propulsar la postmodernitat, continua tenint unes especificitats molt marcades i genuïnes; per exemple en general l'arc de transformació del personatge, un requisit quasi imprescindible pel que fa al cànon de l'escriptura fílmica i serialitzada, no té cabuda en l'univers de la comèdia, perquè, tal com ens explica Mercè Sarrias, aquí els personatges «es resisteixen a aprendre alguna cosa» i l'encadenament d'accions o conflictes viscuts no els transforma gens ni mica.

Per això mancaven llibres com aquest que heu començat a explorar, que parlin, des de la destil·lació de l'experiència, de com abordar de forma específica i exhaustiva l'escriptura de la comèdia i de com equilibrar un discurs que es nodreix de la imperfecció, i això tant pel que fa al disseny de personatges i les seves dinàmiques

de relació amb ells i amb el món com als mecanismes que la substancien, els seus múltiples gèneres i formats i també l'escriptura dels diàlegs, un fet que ens deslliura de l'orfanat habitual a la qual ens sotmeten la majoria de manuals d'escriptura quan es tracta d'abordar el diàleg, sigui o no de comèdia. Mercè Sarrias també substitueix, encertadament, el concepte «exageració» (per establir el lloc des del qual es pensa, s'elabora i s'escriu la comèdia) pels conceptes «distorsió» i «desubicació», i això té la seva importància, perquè ambdós reforcen i posen en un pla més destacat l'element crític o reflexiu que té la comèdia en relació amb els referents polítics, culturals i relacionals en els quals s'inscriu.

Però hi ha estones que aquest manual, aquesta art, deixa de ser art i manual per passar a plantejar quin significat o sentit té allò que es fa —la comèdia— i els perquè del seu com. És a dir, transcendeix els consells i les receptes, per situar la comèdia en el pla artístic, i això ho fa interpel·lant el creador («escriure és plantar-se davant del món i parlar-ne») o recordant-li el seu deure («qüestionar o posar en escena temes o problemes de la societat on viu»), una missió, d'altra banda, pròpia de l'artista, que és precisament en aquest punt on es desmarca de l'artesà, que repeteix amb més o menys excel·lència fórmules conegudes. Mercè Sarrias defensa amb passió que, per iniciar-se en la comèdia, primer cal elaborar i construir una mirada inconfusible i pròpia, i per fer-ho, recorre a un referent que és força conegut entre els actors: l'exploració que Jacques Lecoq proposa als intèrprets en relació amb el clown. «El clown —diu aquest— posa de manifest la personalitat de cadascú. És el territori dramàtic que més a prop situa l'actor en relació amb la seva persona. Conèixer-se és mostrar-se». Mercè Sarrias proposa com a punt de partida fèrtil per iniciar-se en la comèdia cercar el propi bufó, el bufó que cadascú té dins.

Un gènere és una promesa que té la missió de no defraudar el lector, el consumidor, el públic, el receptor, un anunci previ sobre allò que es trobarà o està a punt de trobar-se. El títol d'aquest llibre també ho és. Fixem-nos en el subtítol, *Manual per escriure comèdia avui*, concretament en la paraula de la cua, la paraula *avui*,

perquè és des de la mirada de l'ara i amb un to sorneguer, distant, irònic i a estones divertit, que l'autora ressegueix, per exemple, la comèdia des de la filosofia, o dissemina futur, plantejant aquí i allà elements que han cridat la meua atenció, com quan ens proposa explorar la temporalitat lineal de la comèdia («la comèdia sempre ha estat un terreny segur de la linealitat; potser és hora de desordenar-la, a veure què passa») o quan fa focus sobre els nous temps que se li obren («Amb l'aparició del cable i les plataformes, la *sit-com* ha evolucionat [...] ja no tenen intrínseca la idea del gran públic o del públic massiu, que inclou espectadors de totes les edats i gustos, per la qual cosa poden endinsar-se per camins més originals. La nova comèdia està plantejada d'una manera molt diferent, prescindint de l'acudit com a base del diàleg, buscant situacions que a vegades juguen entre la comèdia i el drama amb arguments oberts i gairebé filosòfics [...] El canvi ha suposat una renovació de la comèdia cap a camins que fan somriure més que riure, i que suposen un pas endavant en la qualitat dramàtica per la seva complexitat»). Heus aquí un present inspirador i reptador, un lloc viu des d'on pensar, crear i escriure futur.

L'art de fer riure. Manual per escriure comèdia avui és el testimoni del viatge personal de Mercè Sarrias per la comèdia, i de forma especial per les sèries i per la dramàtica. També per la pedagogia, que consisteix, en definitiva, a posar paraules i consciència a allò descobert i après, i a convertir determinats misteris —sovint castradors— en revelacions fèrtils que obrin vies d'accés al coneixement i a l'aprenentatge, sense garreperies.

Finalment, voldria saludar l'acció editorial dels Serveis Culturals de l'Institut del Teatre, involucrada a impulsar la publicació dels continguts que els professors i creadors generem en l'exercici de la pràctica pedagògica, amb l'objectiu de donar-los a conèixer en altres àmbits professionals, creatius i acadèmics.

TERESA VILARDELL

Introducció

«Si segueixes totes les normes, et perds
tota la diversió.»

KATHARINE HEPBURN

Aquest llibre no és ni un manual de reflexió sobre l'humor ni un llibre pràctic sobre com escriure comèdia, sinó, a estones, les dues coses, i cap d'elles d'una manera absoluta. El seu objectiu és plantejar d'una manera amena per on van els camins del que ens fa riure, per saber quina és la veu des d'on nosaltres, com a autors, ens podem expressar en clau de comèdia.

Escriure és un exercici d'inseguretat que requereix constantment que ens recordin els arbres per no perdre'ns al bosc. Per això moltes de les coses que s'expliquen a continuació són de sentit comú i algunes són realment bàsiques sobre el fet d'escriure, però crec que és important tenir-les a mà a l'hora de posar-nos-hi.

Només ens podem acostar a les claus de l'humor sent conscients que quan agafem un camí, en perdem molts d'altres que busquen la comicitat per una altra banda. Però mirem on mirem (to, estructura, personatges...) hi ha regles i mecanismes que es repeteixen i que ens poden servir per treure'n l'entrellat. Endinsant-nos en cadascuna de les branques o camins que es dibuixen en el mar de gèneres, possibilitats i sorpreses, aconseguirem dibuixar un mapa possible. Perquè es tracta d'això, de dibuixar un mapa de possibilitats i camins diversos, per on els aprenents d'escriptors i els curiosos de la vida en general es puguin endinsar i —per què no?— perdre's una estona.

Exclourem d'aquest llibre l'*stand-up*, o la comèdia de bar i l'esquetx humorístic que sovint veiem en programes d'actualitat. Hi

ha moltíssims llibres sobre el tema. Tot i així, ens acostarem a la construcció de l'acudit, quan parlem del diàleg entre els personatges de comèdia. I buscarem els creadors de *stand-up comedy* en els seus salts a la ficció (de Seinfeld a Louie C. K., passant per Miranda Hart, un viatge inoblidable).

Tot manual implica una proposta d'instruccions, suggeriments o apunts que ens poden ajudar, però també ens poden constrènyer a l'hora d'escriure. Cada vegada que establim una norma o fixem una estructura estem eliminant altres possibilitats que també poden ser vàlides, al mateix temps que donem eines per poder tirar endavant. Encasellar, limitar per avançar és vàlid, sempre que l'escriptor sigui capaç de llençar-ho tot per la finestra si té una intuïció clara sobre el que ha de fer.

El moment per llegir el llibre seria un any abans de posar-nos a escriure qualsevol text, perquè el nostre cervell pogués donar-hi voltes, assimilar idees per fer-les seves i així processar-les segons la seva veu com a autor. I després, començar.

Finalment, val a dir també que hi ha molts exemples, perquè en la pràctica és el que tots els alumnes em demanen per poder assimilar millor els abstractes i els mecanismes. Això sí, sempre estan posats a tall d'il·lustració d'una possibilitat, sense ànim de fer un catàleg de sèries, pel·lícules o textos teatrals.

Què és comèdia

«No hi ha res més bonic que el riure.»

FRIDA KAHLO

Ara, més que mai, la ficció busca camins nous saltant-se qualsevol classificació: vivim un temps fantàstic de barreja i fusió de gèneres. Espais perfectament delimitats s'han reconvertit, mostrant-nos que, com en la realitat mateixa, comèdia i drama es poden combinar en dosis diverses. Intentar fixar algunes de les «regles» del joc s'ha tornat una feina difícil, fins al punt que a vegades ens preguntem si la resposta més rigorosa a la pregunta «Què és comèdia?» no és «Tot el que no és drama».

Però no desistirem tan fàcilment, tot i que moltes de les propostes que ens semblen més interessants rebutgen alguns dels mecanismes que s'expliquen al llibre i aposten per derives més íntimes en les accions dels personatges per submergir la comèdia en situacions més subtils. Malgrat això, les formes que generen comicitat continuen apareixent, potser menys evidents i utilitzades d'una altra manera, però hi són. I no és tan sorprenent com sembla; hi ha coses que ens han fet riure des de sempre, perquè formen part de la nostra essència com a animals racionals.

Per què algunes comèdies són genials i altres només són mers mecanismes que ens distreuen una estona i després deixen de tenir interès? Segurament perquè les primeres tenen una veu pròpia i en canvi les altres s'agafen a uns quants mecanismes i els fan girar sense atrevir-se a anar-se'n per la tangent i aconseguir emocionar-nos, a més de divertir-nos.

Una de les claus per emocionar és fugir del tòpic: aferrar-s'hi

per arribar a una quantitat de públic molt més gran ens porta sovint a un resultat buit d'emoció. Amb una bona fusteria es pot fer una peça teatral o una ficció per a televisió per veure un diumenge a la tarda, però les obres trencadores, les que recordem durant anys, sempre porten segell d'autor, d'algú que ha construït una mirada inconfusible.

Una bona història en l'època contemporània, a més d'estar ben estructurada i tenir una veu pròpia al darrere, ha de sorprendre. Per alguna cosa som animals racionals criats en les aigües del món audiovisual, experts en ficció que han vist moltíssimes sèries, pel·lícules, llibres, obres de teatre, que entenem els codis narratius a la velocitat de la llum si ens comparem amb els nostres avis.

Qualsevol història pot ser explicada des de la comèdia. Des de la clàssica història romàntica al descontrol juvenil en la línia més convencional, passant per qualsevol tema de caire social o tràgic, com ara la mort d'un amic. Tot es pot convertir en font de comicitat si ho mirem amb els ulls distorsionadors, crítics i salvadors de l'humor. Al final, el que té la comèdia és que ens permet «descansar de la fatiga de viure», com diu el filòsof Henri Bergson.

Una bona comèdia conté cert grau de transgressió, crítica i provocació, qüestiona el seu temps, i per això hi està connectada.

Contemplació i tergiversació de la realitat

La contemplació de la realitat és la base de la narració en clau de comèdia: els ulls de la comèdia exploren fins al final el que ens dona una situació vital.

L'escriptor de comèdia es planta davant la realitat, la contempla i crea una narració que la desubica a través d'una mirada irònica, exagerada i distorsionadora. Quan ho fa, la posa en fals, la deixa en evidència i en descobreix les trampes, els defectes i les debilitats.

L'exageració és el tret més utilitzat històricament en la «distorsió» de la comèdia. Gairebé totes les comèdies en contenen en un determinat grau. Aquesta exageració pot ser en els trets del

caràcter d'un personatge, però també pot ser sobre un estil de vida o sobre les conseqüències d'una acció.

També ho és la mirada irònica, mitjançant la qual diem alguna cosa que ens indueix a entendre el contrari d'allò que aparentment hem dit. La ironia la podem aplicar sobre la concepció mateixa de la història, o sobre els personatges i les situacions. Apliquem una mirada irònica quan donem molta importància a un fet que no en té gens i en canvi es torna «vital» per als nostres personatges; per exemple quan Stoppard, a *Arcadia*, ens parla de la necessitat vital dels seus personatges de publicar en una revista de poesia més que minoritària un fet desconegut de la vida de Lord Byron. O som irònics des del diàleg quan un personatge assegura que li agrada molt una cosa que li està produint una aversió molt gran.

La comèdia contemporània més trencadora, més que exagerar, distorsiona i se submergeix en aigües més amargues i íntimes, que, sovint, més que a riure ens porten a sentir un nus a l'estómac. La comèdia més innovadora ens incomoda i descol·loca, i ens posa en un lloc que no ens agrada perquè ens mostra la mediocritat del món contemporani, tant pel que fa als seus actors com als mecanismes que el regeixen.

Sempre mirem amb lents d'augment per posar en evidència, encara que sigui d'una manera subtil.

Sempre des de la veritat

A l'hora de fer comèdia, busquem el que passa realment a la vida per tergiversar-ho. Només així trobarem les claus del que ens fa riure.

Ens riem del que és «veritat», de les reaccions possibles davant d'un fet: «Quan d'una causa es deriva un efecte còmic, aquest ens sembla més còmic com més natural jutgem la causa que el determina» (Henri Bergson, *El riure*).

A vegades, tendim a no fer l'exercici de reflexió que suposa pensar realment quines són les possibilitats de reacció dels nostres personatges davant d'un fet, i optem per una «suposada reacció» que ens ve ràpidament al cap i que sovint és falsa o postissa i ni fa riure ni conté la veritat del nostre personatge.

L'expressió «la realitat supera la ficció» és una gran veritat. Si ens endinsem fins al fons de les possibles reaccions davant de qualsevol situació que hàgim vist al nostre voltant i l'espremem fins a les últimes conseqüències des de la nostra mirada, trobarem la llavor d'una bona comèdia. La realitat és molt sorprenent, amics. Ens hi hem de plantar al davant i observar-la: només així aconseguirem la rialla veritable.

Procurem no emmirallar-nos en la ficció i copiar o reproduir mecanismes apresos que potser pertanyen a una societat que no és ben bé la nostra i que sovint són mecanismes gastats i poc sorprenents que hem vist mil vegades en altres ficcions. La freqüència amb què es repeteixen les mateixes reaccions davant d'un mateix fet en la ficció contemporània és preocupant. Deixem-nos endur per la nostra realitat immediata.

Versemblança

Creem unes normes i les fem servir fins al final. Nosaltres som els que tracem el camí de la nostra comèdia, i ens hem de mantenir fidels al to que hàgim marcat i als nostres personatges. No podem traïr les regles que hem escollit, tant pel que fa a l'estructura com als personatges.

Per això mateix, és important que siguem conscients de quin camí encetem a l'inici de la comèdia, perquè hem de mantenir-nos-hi durant molta estona. Si no ens agrada, o no respon al que volíem, haurem de tornar a començar.

Connexió amb la realitat

L'origen de la comèdia com a gènere popular que utilitza el riure per criticar el poder i dona veu a la gent del carrer, en oposició a la tragèdia, que es marca com a fita grans personatges i dilemes filosòfics i es dirigeix a les elits socials d'Atenes, ens porta avui a remarcar la connexió de la comèdia amb el moment històric.

Plantejar-se dilemes contemporanis, retratar personatges sorgits del nostre temps i donar la nostra «versió» del que està passant, encara que sigui des d'una perspectiva històrica, és un deu-

re de l'escriptor de comèdia. Encara que sigui quan parla d'amor, sempre hi ha noves maneres d'estimar o altres maneres de veure el món de la parella o la família que poden trencar esquemes i connectar amb un públic que desitja parlar o pensar sobre aquestes noves formes de relacionar-se.

L'escriptor de comèdia, sobretot si ho fa en un mitjà popular com la televisió, escriu sobre els dilemes del nostre temps, i en aquest fet, la connexió amb el públic, que veurà reflectits temes i situacions que s'estan plantejant en aquell moment, raurà una de les claus de l'èxit.

Una comèdia té situacions de comèdia

Sembla una obvietat, però una comèdia té situacions de comèdia. Podríem definir com a *situació de comèdia* un moment dramàtic en què hi ha algun element que es posa en fals i trenca la «normalitat» de la realitat.

Per això moltes situacions de comèdia tenen a veure amb les conseqüències d'una mentida, amb l'intent de fer-la o amb la distorsió de la lògica en una relació, com fan, per exemple, els Monty Python, a qui dedicarem un espai més endavant.

Si no tanques el llibre, llegiràs sobre les diferents situacions; per ara ens quedem amb aquesta idea de posar en fals, de distorsionar i desubicar, com a base d'una narració còmica.

El deure de l'originalitat

Com a escriptors de ficció contemporanis, abans que res és l'originalitat. Fer l'exercici de no explicar històries ja escrites o previsibles hauria de ser condició obligatòria en una època en què ja hem vist tanta ficció, que ha entrat a formar part de la nostra vida. Tenim tan integrat l'esdevenir de les històries que, la majoria de les vegades, sabem què farà el protagonista i fins i tot què farà per fer el «contrari» del que faria tradicionalment en qualsevol ficció (respireu fondo per llegir aquesta última frase i entendre-la).

Hem entrat en l'era de la superficció de la mà d'un vendaval tecnològic, en tots els formats de pantalles possibles. Som públic

expert, que ja ha vist moltes coses, tant pel que fa a la temàtica i a les històries com als jocs d'estructura, i hem assimilat l'el·lipsi temporal i espacial fins a límits que ni Hitchcock ni els nostres avis s'haurien imaginat mai.

Com a autors ens hem de fer càrrec de tot això.

Al mateix temps, després d'uns anys de viure aquesta entrada massiva de ficció a través de les grans plataformes, ens atreviríem a dir que hi ha una repetició en la manera d'explicar les històries i els conflictes vitals. Hi ha moltíssimes sèries, però sovint ens «sonen» al mateix. Potser no en la forma, ni exactament en els personatges, però sí en una certa olor als mateixos conflictes, maneres similars d'encarar les relacions i els problemes que comporten, objectius vitals massa iguals de tots els protagonistes, cosa que conforma un món molt menys variat i divers del que és en realitat, no tant pel que fa als personatges com als seus objectius vitals.

És interessant plantejar-se el deure de *sorprendre* i que res del que proposem soni al nostre públic a reacció coneguda o a alguna cosa que ja hagin vist, i fer-ho des de la veritat i l'observació de la realitat.

Encara que ja sabem, o precisament perquè ja sabem, que totes les històries ja estan explicades, està bé que la nostra ho faci d'una manera una mica diferent.

Una veu pròpia

Igual que tot actor té el seu «pallaso», que és la seva «versió» com a actor en clau de comèdia, també l'escriptor ha de trobar la seva pròpia veu com a creador de comèdia, allò que el distingeix dels altres i el caracteritza.

Aquesta veu prové de la seva herència cultural (no és el mateix un autor hongarès que un de català), de la seva experiència particular («Com és la seva família?», «Qui són els seus amics i on es va criar?») i de la ficció («Quines sèries el/la van marcar?», «Amb quines novel·les va connectar?», «Què ha vist al llarg de tota la seva vida?»).

Potser és una «veu» que es decanta per un humor més groller, o potser és més surrealista del que ella o ell fins i tot haurien pensat,

o el que li surt al principi no és el que li agrada com a espectador, però sempre ha de buscar endinsar-s'hi al màxim i caracteritzar-la tant com pugui perquè qualsevol lector, quan agafi un text seu, el pugui reconèixer. En aquest reconeixement i aquesta personificació rauen sovint l'èxit i la qualitat de qualsevol proposta (dos aspectes que no sempre van junts, com ja sabem).

Traspassar la rialla

Distreure i fer feliç amb la rialla terapèutica és un gran objectiu per a un escriptor contemporani, però com a creador també té el deure de qüestionar o posar en escena temes o problemes de la societat on viu.

D'aquesta manera, la comèdia surt del seu camí i salta a competir amb el drama, històricament més valorat, i es converteix en una creació de primer ordre.

Pot semblar una afirmació una mica taxativa, però si fem una llista de les que es consideren les obres més importants de l'última dècada, ens adonarem que molt poques són comèdies i que són molt pocs els escriptors de comèdies valorats com a creadors imprescindibles per definir un mapa de l'autoria contemporània.

De què riem (Pausa)

«Quan naixem tots sabem plorar,
però hem d'aprendre a riure.»

ANÒNIM

Ens riem de la debilitat de l'altre, de les caigudes, de les coses que fan mal físicament. Riem quan l'altre no se'n surt parlant davant d'un públic atent, o quan el públic, desatent, l'abandona i el deixa sol parlant. Riem aristotèlicament quan els altres no aconseguixen l'èxit social amb els amics, amb l'amor o amb la feina, perquè en la versió més baixa de nosaltres ens alegrem de sentir-nos superiors als altres.

Riem per empatia davant la dificultat de l'altre per relacionar-se amb la societat i aleshores riem amb ell, perquè ens identifiquem amb els seus problemes. Passem de la mà d'un jueu insegur i neuròtic i aprenem a riure'ns de nosaltres mateixos i les nostres dificultats. Som C.C. Baxter (Jack Lemmon) a *The Apartment* (*L'apartament*, 1960) i somriem amb la seva ceguesa i la seva manera maldestra d'anar per la vida, però també patim amb ell.

Riem per esclatar, perquè el que s'està dient és políticament incorrecte, perquè no toca. Podem riure amb un acudit racista, justament perquè el fet que sabem que és políticament incorrecte i no ho hauríem de fer, ens fa gràcia. Riem quan el que es diu està prohibit o no és políticament correcte, com si fóssim nens a punt de saltar-se una hora de classe.

Riem quan algú provoca amb un comentari, una burla o una portada en una revista qualsevol tipus de poder polític, econòmic o religiós, perquè ens estem enfrontant a qui mana, i ens fa por perquè en temem les conseqüències (i aquestes, ho sabem, poden

ser terribles). Riem com a forma de revolta contra el poder establert i lluitem contra les causes injustes criticant-les amb l'humor. Ens riem, en un acte poc digne, dels pobres i dels desgraciats, menyspreant qui té menys poder perquè és inferior, i això ens fa menys persones.

Ens riem de la violència i de la mort perquè riure'ns-en ens fa més forts i així superem la por i ens revoltam contra el dolor de l'existència i l'absurditat de la vida. Però quan ens riem de la violència contra algú en concret, convertim el riure en escarni i fem mal als altres.

Riem perquè els altres riuen, el riure és contagiós i social. És difícil riure sol, i això col·loca el fet de riure en una categoria superior, la d'acció que ens acosta als altres.

Riem senzillament perquè ens sorprèn alguna cosa. Una poma enmig d'un camp de futbol, una sabata al cap o un discurs polític en una església ens fan riure i ens és difícil explicar per què, però la incongruència de qualsevol cosa inesperada ens fa riure.

La comicitat des de la filosofia

«Comèdia és tragèdia més temps.»

CAROL BURNETT

(frase també atribuïda a Woody Allen,
Tig Notaro, Lenny Bruce, Bob Newhart...)

La comicitat o l'origen i les causes del riure no ha estat un dels temes preferits dels filòsofs. Un bon nombre han considerat l'humor una part menyspreable de l'ésser humà i li han dedicat només breus consideracions.

Tot i així, les diferents teories que s'han establert al llarg dels segles ens poden ajudar a entendre els mecanismes de la comèdia. Anar a «l'essència» de per què ens riem d'algunes coses i no d'altres, i què és el que ens fa riure (i ja avisem que no hi ha veritats absolutes), ens pot servir per pensar en com i per què busquem i trobem la comèdia en alguns llocs i en altres no i, per tant, per buscar-la nosaltres mateixos.

A l'antiga Grècia, la comèdia era l'entreteniment per al poble, el gènere de les companyies populars, i es representava al carrer. En les comèdies, el poble satiritzava el poder i es reia dels defectes humans. Les protagonitzaven grups que actuaven en «comando» o personatges arquetípics que representaven una manera de fer i, per tant, eren reflex d'un grup o d'un estil de vida. En canvi, la tragèdia era l'entreteniment de les classes altes, es dirigia a l'intel·lecte —i no a la panxa— i es feia en teatres com Déu mana. En les tragèdies es filosofava sobre la raó de l'existència, en obres amb pocs personatges però amb grans dilemes vitals. La complexitat del caràcter i la dependència vital eren el seu patrimoni.

Plató, un dels primers filòsofs que tenim constància que parla de comèdia, ja ens adverteix de la «perillositat» d'aquest gènere,

que ell considerava menor. En el seu Estat Ideal diu que la comèdia s'ha de «deixar que sigui només representada per esclaus o estrangers, i que ningú la tingui en compte». «Cap persona lliure, sigui home o dona, n'ha d'aprendre res.» «Cap escriptor de comèdia, de vers líric o iambe, podrà fer riure cap ciutadà, amb la paraula o amb el gest, amb la passió o amb qualsevol altra cosa.» (*Lleis*, 7: 816e, 11: 935e). Amb aquest desig de prohibició, Plató ens adverteix del poder revolucionari de la comèdia i ens connecta directament amb la contemporaneïtat i les ànsies de control dels règims totalitaris (i no tan totalitaris, per què ens hem d'enganyar).

La comèdia ha estat sempre una eina de lluita subversiva contra el poder en les dictadures i també en les democràcies poc sòlides. Hi ha un riure que ens connecta amb la revolta contra el poder i que sovint obre pas a millores en una societat a través de l'humor, o com a mínim, ens fa riure en moments històrics poc donats a les alegries de l'ànima.

Teoria de la superioritat

La primera teoria sobre l'humor, batejada com a tal molt més tard, entrat el segle XX, és la teoria de la superioritat, i el seu ideòleg és Aristòtil.

Aristòtil estableix els principis de la comicitat com a reflex de la part més barroera de les persones. L'humor apel·la als instints més baixos, és la part més visceral de l'home i la que el distingeix menys dels animals. Riem per sentir-nos millor que l'altre: quan l'altre cau, ensopega o fa el ridícul ens refocillem en la seva desgràcia, perquè sentir-nos superiors ens dona plaer. Aristòtil ens remet al que avui anomenem *slapstick* en la seva part més elegant i al «programa escombraria» quan a la tele veiem una successió de gent caient i fent el ridícul o quan ens riem de les debilitats i els dilemes de persones que considerem que són menys que nosaltres.

És una veritat incontestable que tots ens hem trobat alguna vegada rient-nos de les desgràcies de l'altre: ens fa gràcia veure com a algú se li esquinça la faldilla enmig d'una festa i se li veuen les calces, o algú que ensopega amb el pal d'un fanal enmig del carrer.

Potser és el desconcert, potser la inseguretats de creure que tu podries ser aquella persona, però també és possible que sigui la sensació de sentir-te superior, de saber que la teva faldilla està sencera i la teva intimitat salvada o que continuaràs caminant sense topar amb res durant la resta de la teva vida. I és aquest riure visceral el que va establir Aristòtil com a base de la comèdia.

La idea del riure a partir del ridícul de l'altre es manté al llarg dels segles, i és recollida segles més tard per Hobbes i Descartes. A *Leviathan* (1651), Hobbes, continuant la idea del riure com a aspecte negatiu de les persones, descriu la naturalesa humana com a competitiva i individualista, sempre atenta a la possibilitat de guanyar o perdre. Guanyar ens dona plaer, perdre ens fa sentir malament. Percebre que d'alguna manera «hem guanyat», aquesta glòria sobtada, és el que ens empeny a emetre aquests sons que en diem riure. Per tant, riem quan hem «guanyat» a l'altre.

Segons Hobbes, el riure pot ser causat tant per un esdeveniment sobtat que succeeix davant nostre i ens sorprèn, com per la presa de consciència d'algun fet defectuós provocat per un altre. La comparació entre aquest «altre» i la nostra habilitat, que és més gran, ens provoca el riure, que en aquest cas és aplaudir-nos a nosaltres mateixos, perquè ens sentim superiors. Per a Hobbes riure's dels altres és un símbol de pusil·lanimitat i de baixesa humana. Les grans ments ajuden els altres a deslliurar-se de l'escarni, i només es comparen amb els que són millors que ells.

A *Les passions de l'ànima* (1649), Descartes considera el riure només com a expressió de la burla i el ridícul i l'associa a tres de les sis emocions bàsiques.

Els dos filòsofs aporten dues idees noves sobre l'humor: pot ser un esdeveniment sobtat o fruit d'una observació, i està lligat a les emocions bàsiques de les persones.

Aquesta idea de l'humor com a expressió de les baixeses de l'home ha impregnat la comèdia durant molts segles i l'ha mantingut com un gènere menor en tots els seus vessants, tant els més populars com els més trencadors.

Teoria de l'alleujament

Una altra de les teories sobre el fenomen de la comicitat és la de l'alleujament, i ens remet directament a la biologia. Estableix que el riure el provoca el sistema nerviós quan allibera les tensions, amb un sistema similar al d'una vàlvula de pressió en una màquina de vapor.

En aquell moment, els científics ja sabien que el sistema nerviós connecta el cervell amb els sentits i la musculatura, però encara creien que els nervis acollien «esperits animals» gasosos i líquids, com l'aire i la sang. Per a Shaftesbury el riure expulsa els esperits animals que estan pressionant dins dels nervis cap a l'exterior.

En aquesta versió visceral i biològica de les raons del riure, els esperits naturals lliures de les persones enginyoses, trobaran camins per alliberar-se i ho faran a través de la burla o l'escarni, per venjar-se del seu constrenyiment. Aquesta explicació, que sona una mica esotèrica en els temps que corren, recull, però, una veritat: el riure té alguna cosa de visceral i incontrolable.

A mesura que el sistema nerviós és més conegut, altres filòsofs, com Spencer i Sigmund Freud, aprofundeixen en la idea de l'alliberament nerviós i de les emocions del riure. Les teories de Freud han quedat molt desfasades, però de Spencer recuperarem la idea que els moviments musculars del riure són més primaris que els que tenim quan ens posem en posició de lluita o de fugida, perquè no tenen altre objectiu que el d'alliberar energia.

En una altra aproximació des de la neurologia, i ja en l'època actual, podem dir que «l'humor i el seu símptoma més habitual —el riure— són productes derivats de tenir un cervell que es basa en el conflicte. En manegar constantment la confusió o l'ambigüitat, la nostra ment s'avança als esdeveniments, comet errors, i, generalment, s'encalla en la seva pròpia complexitat. Però això no és dolent. Al contrari, ens proporciona adaptabilitat i un motiu constant per riure» (Scott Weems, *Ha! The Science of When We Laugh and Why*, 2015).

Una teoria tan «biològica» sobre el riure ens fa palesa una cosa que tenim molt present: hi ha una part del riure que és mecà-

nica, està connectada al sistema nerviós, i a vegades no sabem d'on sorgeix ni exactament què la provoca. I és encomanadissa: molt sovint només riem perquè riuen els altres, i no podem explicar de manera racional per què ho estem fent.

Teoria de la incongruència

La teoria de la incongruència ens connecta amb la comicitat més contemporània. Un dels seus filòsofs més representatius és Kant (1724-1804), que parla del riure provocat per la percepció d'alguna cosa contradictòria. La comicitat sorgeix de la contradicció entre el món real i les nostres expectatives. Més concretament, el riure és el resultat de la reacció davant d'aquesta incongruència, la transformació d'una expectativa tensa en un no res.

Dos exemples amb els quals Kant il·lustrava aquesta teoria són «Un home ric volia fer un funeral molt ostentós per la seva dona, però com més diners donava a les ploraneres perquè semblessin tristes, més contentes semblaven!» i «Un mercader tornava de l'Índia a Europa amb tota la seva fortuna en mercaderies, va ser forçat a llençar-les per la borda enmig de la tempesta i es lamentava que els cabells se li havien tornat grisos aquella nit». L'estructura de les dues històries és exactament l'estructura d'un gag: un plantejament que provoca una expectativa i que es transforma en una sorpresa.

Per a Kant, una broma ens diverteix i ens serveix per desennuviar els pensaments i distreure'ns, però no ens proporciona cap aprenentatge. Malgrat que el joc amb les idees ens produeix un plaer en els òrgans interns i ens ho passem bé amb l'estimulació física que ens provoca el riure, la raó no troba res de valor en la comicitat.

En la línia de Kant, Hegel (1770-1831) estableix unes quantes contradiccions que ens provoquen el riure:

- Entre l'esforç i el resultat: ens fa riure algú que intenta construir una taula i li surt un nyap o algú que intenta fer un discurs polític i el seu públic l'entén del revés, per posar-ne dos exemples senzills.

- Entre l'ambició i les capacitats: algú vol ser president i resulta que és tartamut i té dificultats per socialitzar-se perquè és molt tímid.
- Entre els objectius i els accidents externs. Buster Keaton seria un bon exemple d'aquesta contradicció, però també tots els arguments basats en l'atzar que van contra el protagonista i fan impossibles els seus somnis.

Una mica més tard, Schopenhauer (1788-1860) teoritza sobre la comicitat en parlar de la nostra percepció de les coses i el xoc amb el nostre pensament racional abstracte sobre elles.

La nostra percepció atrapa les coses i les seves propietats, les categoritza en conceptes abstractes i posa el focus només en una o en molt poques propietats de tot el que hem percebut. Per exemple, un gos pastor i un *beagle* s'agrupen sota el concepte «gos».

La comicitat sorgeix quan aquest concepte més gran contradiu l'essència del particular. Per exemple, tenim el concepte «és un plaer compartir afeccions comunes». Un home diu a un altre: «A mi m'agrada caminar sol», i l'altre li respon: «A mi també m'agrada caminar sol; si vols, anem a caminar junts». El valor «compartir afeccions» xoca frontalment amb una afecció que per produir plaer s'ha de practicar en solitari. Aquesta incongruència ens fa riure.

Continuant amb aquesta idea de «fissura» o «incongruència» entre la realitat i les nostres expectatives, o la nostra idea d'aquesta mateixa realitat, Kierkegaard (1813-1855) troba l'essència de l'humor en la distància entre el que s'espera i el que es viu, entre l'expectativa i l'experiència, i l'anomena *contradicció* en comptes d'*incongruència*. Ens explica, molt senzillament, que els errors, en si mateixos, acostumen a generar comèdia.

Per a Kierkegaard la tragèdia i la comèdia són el mateix, perquè totes dues estan basades en una contradicció. En la tragèdia es «pateix» la contradicció, en canvi la comèdia és la contradicció indolora: «La comèdia ens mostra la contradicció i el seu camí per sortir-ne, mentre que la tragèdia mostra la contradicció i desfà l'esperança de sortir-se'n».

Henri Bergson

Aquestes són algunes mostres del que fins a finals del segle XIX s'havia escrit o pensat sobre l'humor, però és Henri Bergson, amb *El riure* (1899), el primer que li dedica un tractat sencer, un llibre molt amè de llegir, per si algú s'anima. Al contrari que Aristòtil, que la considerava la part «més baixa» de l'ésser humà, Bergson eleva la comicitat a una de les coses que distingeix els humans dels animals, ja que és un fenomen estrictament humà (descartem les hienes i alguns simis, que sembla que riguin, però que en realitat està científicament provat que no saben de què, com a mínim les primeres), i com a tal, sempre dirigit a la raó, lluny de la visceralitat que li atribuïa Aristòtil.

Bergson introdueix la idea de la suspensió de les emocions, «una espècie d'anestèsia momentània del cor. L'humor s'adreça purament a la intel·ligència», i apunta que en el moment en què ens riem d'alguna cosa deixem de banda la compassió, l'amor o l'odi, per abstraure'ns de tot i només riure'ns del fet que tenim al davant. Si posem en marxa l'empatia, per exemple, ens serà difícil riure'ns de la caiguda d'algú, que és el que passa, per exemple, quan veiem un nen petit que cau i es fa mal o un amic que ensopega davant nostre d'una manera ridícula. Quan som conscients del dolor de l'altre, el riure (en la majoria dels casos) desapareix.

L'humor té també un caràcter social. Sempre implica un element de complicitat amb el grup, no solament perquè riem més en companyia que sols, sinó també perquè el riure ens connecta amb la realitat del nostre temps, ens fa éssers socials. Riure en companyia és molt més fàcil que riure sol. El riure és contagiós i volàtil, només cal preguntar-ho a qualsevol actor que hagi interpretat una comèdia en un teatre. Hi ha funcions on la gent riu molt, altres en què no se senten gairebé riures a platea i altres en què la gent riu en moments on ningú havia rigut anteriorment. Això no impedeix, però, que riguem també quan estem sols, o si més no, en aquesta època tan procliu a veure ficció en solitari, que somriguem davant les aventures i desventures dels protagonistes de les ficcions que ens agraden, i a les quals possiblement els nostres amics també

estiguin connectats en aquell mateix moment a través d'algun dispositiu electrònic.

Un altre dels elements a tenir en compte és que el riure està relacionat amb el moment històric i amb el lloc on es troba la persona que riu. És a dir, no es reien del mateix els habitants de l'edat mitjana que els del segle XXI, com no es riuen del mateix els noruecs que els grecs.

Malgrat això, podríem aventurar que sí que hi ha algunes coses que feien riure a l'edat mitjana i continuen fent-nos riure ara, encara que és de difícil comprovació, i que els noruecs i els grecs tenen molts punts en comú a l'hora de riure, malgrat provenir de tradicions culturals totalment diferents. És a dir, que hi ha un element cultural en les coses que ens fan riure, que té a veure amb tot el que hem vist, els nostres costums, la literatura, la televisió i el cinema, i amb el que ens ha mostrat la nostra família i els nostres amics, però també hi ha un humor universal, que és el que aconseguix posar en comú moltes sensibilitats i el que els programadors de televisió generalista persegueixen com bojos a l'hora d'emetre qualsevol comèdia.

Bergson parteix del concepte de «rigidesa» o «mecanicitat» per explicar els mecanismes de la comèdia i l'aplica en tres vessants:

- La rigidesa física, que genera l'humor que ara anomenaríem *slapstick*, les caigudes i altres ensopegades relacionades amb el nostre cos i la seva convivència amb el món material.
- La rigidesa dels personatges, que provoca la inadaptació a la vida social, en la línia de la «incongruència» kantiana.
- La rigidesa del caràcter, que provoca excentricitat mental o bogeria.

De les nostres dificultats o «rigideses», o potser del senzill fet de no voler-nos adaptar, neix la comicitat.

A partir d'aquestes tres rigideses, el filòsof francès analitza la comèdia contemporània del seu temps, principalment la del seu

país, i n'extreu els mecanismes. Els seus exemples se centren en autors com Molière o Labiche, amb la qual cosa la visió queda limitada a un tipus de comèdia molt determinada. Tot i així, la reflexió de Bergson sobre què genera la comicitat és una de les més interessants que s'han fet mai, de manera que el seu assaig és encara una de les fonts principals en qualsevol bibliografia sobre la comèdia. Ens l'anirem trobant en els diferents punts d'aquest llibre.

Bergson remarca que la societat considera que per poder viure en comú és necessària l'adaptació total i constant de l'individu, que ha de fer un esforç d'integració permanent. La rigidesa (altrament dita *incongruència* per Kant), en els tres vessants, contradiu el desig d'equilibri i adaptació a la societat que s'espera de qualsevol individu, i per tant genera una reacció de protecció i rebuig per part de la societat en forma de riulla. La societat voldria eliminar qualsevol rigidesa perquè els seus membres tinguessin una elasticitat més gran i la més gran sociabilitat possible. Aquesta rigidesa constitueix allò que és còmic i el riure, el seu càstig.

«Tota rigidesa de caràcter, tota rigidesa d'esperit, i fins i tot del cos, serà sospitosa per a la societat, perquè és un indicatiu d'una activitat que s'adorm, i d'una activitat que s'aïlla, apartant-se del centre comú, al voltant del qual gravita la societat sencera. I malgrat això, la societat no pot reprimir-la amb una repressió material, perquè no és objecte d'una agressió material. Es troba davant d'una cosa que la inquieta, però només a títol de símptoma, sense ni arribar a ser una amenaça, és només un gest. I a aquest gest respon amb un altre gest, que és el riure, una mena de gest social.»

Però el que també ens diu Bergson és que el que ningú ha aconseguit aclarir, ni en el segle XVIII ni ara, és per què la incongruència, la desharmonia i la desubicació provoquen el riure a la concurrència, quan davant de tantes altres propietats bones o dolentes de les persones l'espectador queda impassible, sense que se li mogui un múscul de la cara.

Falta, doncs, esbrinar quina és la «causa especial» que provoca el riure en la desharmonia, i per què la societat es veu obligada a intervenir amb el riure per aturar-la. «Allò que és còmic» té

alguna cosa subversiva en la seva essència, perquè la societat respon aturant-t'ho, perquè li fa por.

Finalment, Peter Berger, en el seu llibre *La riulla que salva*, un altre interessant tractat sobre la naturalesa del riure, aquesta vegada del segle xx, fa un resum de les reflexions sobre l'humor al llarg de tota la història de la filosofia dient que «el que provoca comicitat és la incongruència, entre l'ordre i el desordre, entre les persones, sempre a la cerca de l'ordre, i les realitats desordenades del món empíric. La percepció d'aquesta incongruència revela una veritat bàsica de la condició humana: l'home viu en un estat de discrepància còmica en relació amb l'ordre de l'Univers»; si no que ho expliquin al Quixot, que va fer del restabliment de l'ordre (el seu ordre just amb les persones) la seva quimera.

Els límits de l'humor

«La veritable finalitat de la comèdia és amagar el dolor.»

WENDY WASSERSTEIN

¿Té límits l'humor més enllà de la hac i la erra? Quins són els límits de l'humor? Segons el *Diccionari Fabra*, l'humor és «temperament, caràcter» i «disposició de l'ànim, habitual o passatgera, que es manifesta més o menys a l'exterior». Què vol dir Pompeu Fabra amb «més o menys»? Més endavant, assegura que és també la facultat de descobrir i expressar elements còmics o absurdament incongruents en idees, situacions, esdeveniments, actes. Res de límits. I una mica antic, perquè avui en dia pots anar a la presó per riure't de les idees d'un catòlic, per posar-ne un exemple.

En canvi, si llegim el que diuen els especialistes com Paul Reboux, l'humor consisteix senzillament a no donar importància a les coses greus i donar-ne massa a les coses banals. Bé, ja parla una mica més de límits, però no gaire. I si fem cas als professionals ens adonarem que, en general, no posen límits a l'humor. Buster Keaton, quan li van preguntar què era l'humor, va contestar que no ho sabia i va afegir: «En realitat, qualsevol cosa graciosa, per exemple una tragèdia. Tant és». Amic de Beckett i gran lector de Nietzsche, Keaton també creia que l'home havia patit tant al llarg de la història que havia necessitat inventar el riure per suportar el dolor.

Sigui com sigui, al llarg dels segles, l'humor, fins i tot quan ha estat prohibit i perseguit, no ha deixat de ser una constant a les nostres vides, fins a fer-se tan necessari per a la nostra dieta que som capaços de pagar perquè algú ens faci riure. I la pregunta és: sigui pagant o gratuïtament, ens podem riure de qualsevol tema?

Ens podem riure de qualsevol cosa? Com tots sabem, riure's de tot és d'imbècils, però no riure's de res és d'estúpids.

Larry Charles, guionista de *Seinfeld* (1989) i de *Curb Your Enthusiasm* (2000), i director de *Borat* (2006) i *Bruno* (2009), el 2019 va estrenar una sèrie anomenada *Larry Charles' Dangerous World of Comedy* (*El perillós món de la comèdia de Larry Charles*). El primer capítol de la sèrie passa a Libèria, on l'autor ens assegura que la crisi de l'Ebola va suposar el ressorgir de la comèdia. Ebola? Comèdia? En el segon capítol, Larry Charles entrevista excombatents que han convertit en material de comèdia les doloroses experiències de les seves guerres i se sorprèn que un ex-marine dels Estats Units rigui pels mateixos motius que un exterrorista d'Al-Xabab (o que Plató o Sòcrates) quan li parlen de veure explotar l'enemic o d'arrossegar-lo pel carrer. Diu un soldat: «El més perillós de la vida és la mort, i qui s'enfronta tots els dies a la mort, en fa broma». Què hi ha més enllà de l'humor negre? En un altre capítol Charles aterra a Nigèria i comprova que a Lagos encara fan acudits de violacions, com als Estats Units o Espanya als anys setanta. Curiosament, no hi ha cap episodi dedicat a Espanya.

Però a algú li fan gràcia? Els hem de prohibir? La teoria ens porta sempre als mateixos temes.

Els límits de l'humor són els de la llibertat d'expressió, tal com recull l'article 19 de la *Declaració Universal dels Drets Humans*. Fins i tot la nostra constitució la reconeix i la protegeix. Tenim dret a expressar i difondre lliurement els pensaments, idees i opinions mitjançant la paraula, l'escrit o qualsevol altre mitjà de reproducció. I la Constitució afegeix: l'exercici d'aquest dret no pot restringir-se mitjançant cap tipus de censura prèvia.

El propòsit de l'acudit, i podríem afegir que de l'humor en general, és reforçar l'harmonia i la cohesió del grup que comparteix tant l'acudit com els seus sobreentesos, tal com apunta l'estudiós Derek Brewer. L'acudit tendeix a reafirmar els prejudicis populars; els acudits ètnics, els misògins o aquells que es riuen de les discapacitats físiques o mentals en són una bona prova i en podem trobar a tot el món. És un humor opressiu. Les majories es cohesio-

nen rient-se de les minories i dels que consideren els elements més dèbils del seu mateix grup, i arriba un moment que primer la societat i després l'Estat, mitjançant el poder legislatiu, crea l'article 510 del codi penal, per posar-ne un exemple ben fàcil. Una llei feta per protegir les persones contra atacs racistes o d'identitat sexual o de gènere, per malaltia o discapacitat, però on es van colar les religions i les ideologies. ¿No s'ha dit sempre que hem de respectar les persones, però no les idees? ¿Com poden ser a la mateixa llei la religió i els LGTBI quan la religió els ha condemnat sempre? Al final, aquestes lleis serveixen per ficar a la presó algú que ha fet un acudit o a la policia per fer un judici a *El Jueves*.

Però una cosa és certa *in saecula saeculorum*: el poder té por del riure, i està convençut del mal que pot fer un bon acudit. Tot-hom sap que qualsevol dibuix d'El Roto influeix més que el millor editorial d'*El País*. Potser és per això que Sòcrates i Plató menyspreaven l'humor. Ells coneixien la força de les paraules i ensenyaven a construir discursos i arengues per guanyar fama i poder a l'àgora, com també retòrica i la resta de coneixements per construir la mare de tots els parlaments. Tot i així, estaven farts de veure com la idea més lògica i perfectament articulada queia a terra per la broma més burra, i potser no ho trobaven ni lògic ni raonable. Llavors les comèdies havien de passar per la censura i estava prohibit fer acudits sobre els morts, els sacerdots i els aristòcrates. I a partir del 440 a. C. es va prohibir parodiar qualsevol ciutadà.

La llista de bufons, caricaturistes i còmics assassinats pel poder al llarg de la història és massa llarga per relatar-la aquí, però ens deixa una idea clara: la mort és un dels límits de l'humor. I és que ja ho diu el sant pare Francesc: «Si insulten la meva mare, poden esperar un cop de puny, és normal». Què ha passat amb l'Església catòlica? On queda allò de parar l'altra galta?

I tot i que els grecs eren així, els romans, en canvi, eren iguals. Ciceró deia: «Hi ha dues classes de bromes, una incivil, petulant i malèvola, i obscena, i una altra elegant, cortesa, enginyosa i jo-vial». I tenia raó: no és el mateix fer l'humor disparant cap a dalt que disparant cap a baix. Com ens explica l'escriptora i activista

Brigitte Vasallo, «hi ha una diferència clara entre la sàtira i l'humor opressiu. La sàtira, per ser-ho, ha d'apuntar cap a dalt o apuntar cap a dins. Això d'apuntar cap a baix, el típic acudit de la tia violada, o sobre un negre: això és humor opressiu. Fa gràcia a qui està en el privilegi, a les altres no ens fa gràcia. Perquè les altres som les que, a partir d'aquests acudits, sortim al carrer amb por a ser violades».

I aquest és un altre límit de l'humor, perquè la llibertat, així deixada a l'aire com una paraula més, és un concepte una mica imbècil. Ens serveixen, com a exemple per demostrar-ho, aquestes caixes d'ous que veiem al supermercat on posa «Ous de gallines en llibertat». El concepte pel que hem de lluitar és la igualtat.

A Espanya hi ha un cas històric ben curiós d'humor opressiu, perquè en aquest cas anava dirigit a un ministre. Quan Fernando Morán, ministre d'Afers Estrangers del govern socialista, es va posicionar en contra de l'entrada d'Espanya a l'OTAN, va rebre de valent. De sobte van començar a córrer acudits sobre ell i la seva estupidesa: «Senyor Morán, pugui a l'última planta. I el ministre es va enfilar al ficus». Com era possible? D'on sortien? Diuen que el mateix Morán va arribar a preguntar a l'ambaixador dels Estats Units si els acudits sortien de casa seva. En desconeixem la resposta, però l'humorista Forges va dir a Luis del Olmo en un programa de ràdio que no tenia cap dubte que es tractava d'una campanya d'una multinacional de la imatge per desprestigiar el ministre. ¿La dreta o els Estats Units, qui va contractar la multinacional? Doncs encara que sembli una broma, a Morán no li feia cap gràcia. Va declarar que aquells acudits creaven desconcert entre els seus subordinats i danyaven la política exterior espanyola. Sigui com sigui, els acudits el van liquidar. Humor opressiu.

Un altre exemple d'humor no alliberador és el de la monologista de Tasmània Hannah Gadsby. En el seu últim espectacle, *Nanette* (2017), reflexiona sobre la seva experiència com a monologista i lesbiana, o viceversa. Ella volia mostrar sobre l'escenari la seva realitat amb humor, amb la intenció de ser acceptada. Després de molts anys es va adonar de dues coses: que el seu humor potser

alliberava el públic, però no a ella, i que el seu humor era doblement dolorós per a les persones com ella, perquè donava veu a tots aquells que les insultaven i les menyspreaven. I, per tant, va decidir renunciar a la comèdia.

Tot i que Orwell deia que la llibertat d'expressió és la llibertat de dir a la gent el que no vol sentir (però signava amb pseudònim, perquè en realitat es deia Eric Arthur Blair), el que històricament ens queda clar és que l'humor té límits i que aquests són els de la censura i de l'autocensura, allò que en diem políticament correcte i altres banalitats. Tot sabem que l'autocensura és la pitjor de les censures. La que apliques perquè has incorporat les demandes dels altres. La censura és tan poc treballadora i vol ser tan invisible, que ens obliga a fer la seva feina.

Per últim, voldria apuntar que, encara que l'humor sempre té límits (els personals, els dels poders polítics i econòmics, els de l'ètica, els de la societat...), el riure, com el plor, és un acte involuntari, excepte per als actors, i a més, és contagiós. El riure ens fa formar part d'un grup, però també a vegades ens n'exclou. I per tant és fàcil, mitjançant l'educació o la força, posar límits a l'humor, però és impossible posar límits al riure. Tots podem riure de qualsevol cosa en qualsevol lloc i moment i això, a més, allibera endorfines i disminueix el colesterol.

Posem-nos a escriure

«Benvinguts els que són capaços de riure's d'ells mateixos, perquè mai s'avorriran.»

SHIRLEY McLAINE

Escriure és un exercici d'inseguretat que requereix constantment tornar al principi, a redescobrir per on volíem començar, què preteníem i a on volíem arribar. Entremig, moltes vegades només hi ha un buit, per on caminem perduts buscant no sabem què, que fa uns mesos teníem molt clar i ara ens sembla confús, fins que al final acabem, i després... tornem a començar un altre projecte.

Escriure és col·locar-se davant del món i parlar-ne. L'autor de comèdia distorsiona i interpreta la realitat d'una manera que ens provoca el riure, però també ens fa «reflexionar» sobre ella, perquè en presentar-la deformada, exagerada, distorsionada, la veiem des d'una altra perspectiva i potser en descobrim alguna veritat que abans no ens havíem plantejat.

El punt de partida des d'on un escriptor inicia el camí de qualsevol obra no és únic, poden ser molts: una història, un tema, un personatge, potser només una imatge o un paisatge. Qualsevol història pot ser explicada des de la comèdia, no cal que hagi estat plantejada com a tal, ni tan sols que sigui especialment «lleugera»: la comèdia es riu de la mort, ataca el poder i es planteja les incerteses de l'existència tant com critica la família o se'n fot de l'amistat.

Quan comencem a escriure ens haurem de posar els seus binocles carregats dels seus trets diferenciadors: la desubicació i la creació de situacions de comèdia que ens mostrin la realitat provocant-nos el riure (o el somriure amarg, o no, o només un lleu

alleugeriment de l'ànima). Si a més hi afegim la connexió amb la nostra contemporaneïtat i ho fem des de la versemblança, amb un punt de vista nou, tindrem tots els ingredients per fer una comèdia que passi a la història.

Tenim moltes cartes a la mà abans de posar-nos-hi. És molt difícil ser plenament conscient de les conseqüències d'escollir una carta o una altra; la majoria de les vegades ens posem a escriure senzillament el que ens surt i sovint el resultat és d'una gran coherència. Però el nostre joc determinarà el to del que estem fent, configurarà la partitura final.

Fer una reflexió sobre el que signifiquen aquestes decisions ens pot ajudar a controlar el començament de l'aventura, perquè un cop en marxa no serà tan fàcil sortir del camí que hàgim agafat. Perquè hi ha un moment en què, marcat el camí, les coses prenen forma i ja no es poden desfer, si no és llençant-t'ho tot a la paperera (actitud altament recomanable en alguns moments; no és tan difícil i t'estalvies disgustos).

Escriure és reescriure i és un procés lent en el noranta-cinc per cent dels casos. Reflexionar sobre el que estem escrivint ens pot estalviar molta feina i ens pot ajudar que el resultat final s'acosti molt més al que volíem o al que intuïem que volíem fer.

No descartarem mai la possibilitat del desordre i el caos com a punt de partida i estat vital d'escriptura, però intentarem oferir algunes guies per reflexionar sobre el procés.

El to

El to són les claus per mitjà de les quals ens endinsarem a explicar la nostra història i altres coses més intangibles, les que van fer possible un creador com Buster Keaton o que les pel·lícules del tàndem Wilder/Diamond continuïn vigents quan a tantes altres els ha caigut el temps al damunt com una llosa.

El to té un aire de cosa difícil de teoritzar, gairebé musical, però en el fons és essencial per definir què estem fent i quina és la nostra manera d'expressar-nos artísticament. És el que ens mostra com a escriptors, la nostra veu, el que uneix la part creativa del

nostre cervell amb el que apareixerà a la pantalla de l'ordinador quan ens posem a escriure.

El grau de distorsió

Una manera senzilla de trobar el nostre to és projectar el resultat final del que volem veure i descobrir per quins camins de la distorsió s'endinsa. ¿Volem transitar pel realisme, entenent per aquest un reflex de la realitat que ens envolta, o volem escriure una paròdia sobre la nostra realitat política? ¿Preferim una comèdia d'acció trepidant o volem endinsar-nos en els personatges?

Un dels elements importants a decidir és el grau de distorsió respecte a la realitat, un dels eixos que ens definirà el *to* de la nostra història. Com més distorsió, més bogeria i més distanciament.

Si fem històries molt passades de voltes, o personatges amb un caràcter extrem o en situacions surrealistes, col·loquem l'espectador en una diversió distanciada. És un espectador que riu perquè analitza en la distància el que li estem explicant i se'n fa còmplice d'una manera racional. No esperem que un espectador s'identifiqui amb el pilot d'*Airplane!* (*Aterrizo como puedas*, 1980), escrita pels germans Zucker i Jim Abrahams, o amb el protagonista de qualsevol de les seves pel·lícules.

Si ens passem encara més i fem una astracanada bèstia o algun acudit políticament incorrecte, riurem per un efecte antirepressiu, per haver transgredit alguna norma moral, o potser política, en un efecte molt saludable en els temps que corren. Serà un riure explosiu, sovint molt col·lectiu, que tindrà alguna cosa de primari i altament beneficiós. En canvi, si ens acostem de manera íntima a la història, busquem els ressorts emocionals dels personatges i arguments més propers al realisme, el resultat deixarà una petjada emocional en el nostre espectador.

Un treball sobre els personatges o un sobre l'argument

Un altre dels elements importants a l'hora de conformar un resultat és la tensió entre argument i personatges. Si treballem des dels personatges obtindrem una comèdia més complexa, que es

mou en un terreny a vegades proper al drama o a la comèdia de somriure. Si ho fem des de l'argument, el resultat, per a alguns, és molt més superficial, però altres ho trobaran molt més refrescant.

La manera de construir els personatges ens condueix a un tipus de comèdia o a una altra. És a dir, si fem servir personatges arquetípics, representants d'allò que és comú en una societat o en una cultura, o amb elements provinents del tòpic o només amb un tret de caràcter molt destacat, no obtindrem el mateix resultat que si construïm personatges des de la complexitat o la contradicció de l'individu, o fins i tot si ho fem des de l'estranyesa vital.

Tampoc serà el mateix el resultat si construïm des d'una estructura sòlida i clàssica, basada en la relació causa-efecte, fet que suposa actualment més d'un noranta per cent de la ficció que veiem, que si ho fem des d'una estructura més lliure, terreny on el teatre ho té molt més fàcil, i construïm la nostra història des d'altres camins narratius.

Un altre element que determinarà el to és el temps intern de l'obra que estem escrivint. No és el mateix que passin molts anys i vegem els canvis en una família al llarg de dècades, que no que passi una hora i visquem intensament el que succeeix a cada minut. Cada història té un temps adequat per explicar-se i podem explicar el que vulguem, però hem d'escollir bé la nostra opció (i sempre queda el recurs de tornar a començar).

El mateix element quantitatiu es pot aplicar als personatges. Si tenim un sol protagonista la complexitat del que li passi serà molt més gran que si en tenim sis, per això bona part de la ficció contemporània que ha apostat pel grup és més superficial quant a les contradiccions dels personatges. Tot i que, al mateix temps, en explicar-nos moltes històries, a vegades l'autor aconsegueix donar-nos una visió completa d'un temps i d'un moment històric. Moltes de les obres que ens presenten grups d'amics o famílies com a protagonistes tenen l'ànim de fer un retrat generacional o una fotografia del moment en què es troben per així aconseguir parlar-ne o posar sobre la taula les seves contradiccions.

Un cop intuït quin grau de distorsió volem, escollits el joc que establim entre els personatges i l'argument o la història que volem explicar, decidit quants personatges volem, on passarà la nostra història i quin temps intern tindrà, haurem definit el to, tindrem la «música» que presidirà l'obra que anem a escriure.

A partir d'aquí haurem de ser versemblants, fidels a les nostres pròpies regles. *Attack of the Killer Tomatoes!* (1978), escrita per Costa Dillon, Stephen Peace i John DeBello, i dirigida per aquest últim, considerada una de les pitjors pel·lícules i comèdies de la història del cinema, i per tant convertida en pel·lícula de culte de sèrie B, partia d'aquesta premissa: la Terra patia un atac de tomàquets assassins i cada cop que un tomàquet et tocava, et mories. Els autors, fidels a la seva premissa, no se saltaven aquesta norma en tota la pel·lícula i provocaven una gran carnisseria vegana. Malgrat altres mancances argumentals que ara no venen al cas, complia amb la seva versemblança. Aquesta és una de les condicions imprescindibles per aconseguir escriure un bon text, i només ho aconseguirem sent fidels al to que ens hem marcat al començament, siguin tomàquets assassins o conflictes interns dels nostres personatges.

És important, doncs, que abans de començar a escriure decidim quin és el to que volem fer servir, quines són les nostres cartes.

Pensem uns minuts o un parell de mesos a contestar la pregunta «De què va?»

El primer pas per escriure una història és ser conscient de què vols parlar. Per saber-ho n'hi ha prou amb contestar-se a un mateix el que demanem sovint quan algú surt del cine i ens diu que li ha agradat la pel·lícula: «De què va?». La resposta té a veure amb l'argument i el tema de l'obra que acabem de veure.

A continuació posem tres exemples de comèdies, i en destaquem la història i el tema:

- Uns amics que havien tingut un grup de teatre en la seva joventut es reuneixen al cap dels anys a casa d'un d'ells que els convoca per explicar-los una cosa (aquí ens abstenim d'especificar què per no fer un espòiler, encara que hagin passat més de trenta anys

des de l'estrena de la pel·lícula). De què va? El tema és l'amistat i el pas del temps, qui érem i en què ens hem convertit. La pel·lícula és *Peter's Friends* (*Els amics de Peter*, 1992), amb guió de Rita Rudner i Martin Bergman i direcció de Kenneth Branagh.

- Una família de pallassos es reuneix després d'alguns anys per intentar fer un espectacle, el seu últim espectacle, ja que el pare està greument malalt. El fill, que ha estat fora estudiant, no en sap res i els altres no troben la manera d'explicar-l'hi. De què va? El tema és com enfrontar-se a la pèrdua de les persones estimades. L'espectacle és *Travy*, amb dramaturgia d'Oriol Pla i Pau Matas i direcció del primer, estrenat al Teatre Lliure el 2018.

- El dia que s'aboleix la pena de mort a Anglaterra, dos dels seus botxins més celebrats destapen les seves «vergonyes» del passat en una competició per veure qui era el millor, en un thriller-comèdia al millor estil de Martin McDonagh. De què va? El tema és la vanitat, que fa tan mediocres les persones. *Hangmen* (*Els botxins*) es va estrenar al Royal Court Theatre el 2015.

Quan escrivim, si ens preguntem sovint «de què anava» el que estem fent, tindrem menys possibilitats de perdre el timó del resultat final.

Podem haver començat pensant en un to, o potser en un parell de personatges, o fins i tot en un paisatge, però en un moment donat haurem de pensar exactament de què anava allò que vam començar.

Durant els següents apartats posarem el focus en diferents elements del procés de creació d'una obra, començant per la creació de personatges de comèdia, les estructures que ens generen comèdia i el diàleg. El viatge el continuarem dedicant un capítol al gag i a la creació d'acudits i un altre a l'humor a través de l'*slapstick*, i farem un repàs dels gèneres i dels diferents «resultats» dins la comèdia contemporània, per centrar-nos en cada cas d'una manera més detallada.

Els personatges de comèdia

Qui protagonitza la nostra obra?

Hem d'escollir els personatges de la nostra història. Qui són aquests protagonistes que ens empenyen cap endavant l'argument, capaços de liderar el que passa, encara que sigui encongint-se davant del que s'esdevé, divagant entre cançons o formant part d'alguna altra opció de narració que serveixi millor al que volem dir?

¿Volem fer els personatges des de la complexitat o des d'una idea de personatge, o potser volem que representi un tipus o que sigui un narrador neutre del que està passant damunt l'escenari? Volem un sol personatge o en volem molts?

Quants personatges?

La quantitat de personatges i la quantitat d'històries que volem explicar determinen el temps que podrem dedicar a cadascuna, de manera que hem de ser conscients que si fem una història amb molts personatges, segurament seran menys complexos que si en fem una amb un de sol, tot i que si la fem amb un grup de protagonistes podem donar una visió global d'una generació (un grup d'amics), d'una família o d'una classe social, per posar-ne alguns exemples, que fins i tot han donat com a resultat el naixement de gèneres dins la comèdia.

Han de ser motor

Els nostres personatges poden ser narradors d'una història, poden ser personatges complexos i plens d'arestes o tipus representants d'una manera de viure, però han de ser capaços de ser motor i accionar el riu que és el nostre espectacle o la nostra pel·lícula. I han de ser ells, en qualsevol de les seves formes, els indicats per explicar-la.

Passa sovint en espectacles fallits que les històries estan explicades des del punt de vista de personatges que no són els protagonistes reals. Algunes vegades és per raons molt tècniques, com

per exemple per estalviar actors en escena, per no fer pujar nens a l'escenari... Però són els nostres personatges els que han d'accionar dramàticament la nostra història i ho han de fer en les escenes que escrivim. I si el que volem fer és que hi hagi adults que expliquin una història protagonitzada per nens, fem que trenquin la quarta paret o convertim els actors adults en nens, o gravem les intervencions dels nens i busquem un llenguatge més interdisciplinari per fer-ho, però mai fent veure que passen coses entre personatges quan el que passa està fora de l'escena.

La forma dramàtica s'ha d'adequar al que volem explicar, i a vegades, també a la nostra capacitat de producció, tant si ho fem en teatre com si ho fem en format audiovisual. No cal que ens esquinçem les vestidures per això, ha passat tota la vida, i en èpoques de precarietat econòmica encara passa més. Intentar convertir una producció que té uns diners en una altra que en necessita molts més ens pot conduir al desastre. Situem-nos i juguem amb el que tenim, i si no tenim diners, sempre ens queda el consol del «menys és més».

Començar un text des dels personatges

Com a creadors, hem d'establir un diàleg entre la creació dels personatges i el desenvolupament de la història i jugar amb la nostra intuïció per aconseguir un relat original que ens diverteixi a nosaltres mateixos.

Pensar els personatges abans que la història és perillós si volem explicar una història potent, però també és un plaer enorme d'investigació sobre el que passarà. Començar un guió o un text pensant la història i després fer un dibuix dels personatges ens pot donar com a resultat un espectacle previsible i pla, amb molt poques sorpreses, i hem establert la sorpresa com un element imprescindible de la creació contemporània, com a mínim com a hipòtesi de treball.

L'ànima dels personatges de comèdia

Bergson, a *El riure*, fa una definició dels personatges de comèdia que se'ns ha quedat antiga, però que volem fer constar perquè ens agrada: «Són somiadors cànids, corredors que van rere d'un ideal i ensopeguen amb la realitat maligna de la vida. Tenen la seva pròpia lògica, que lluita contra la lògica inexorable de la realitat mediocre de la vida, i ens van amplificant el riure a mesura que el seu desastre també s'amplifica».

Hi ha trets comuns dels personatges de comèdia que es repeteixen una vegada i una altra al llarg de la història. Podem dir que en general, i abastant totes les possibilitats i llenguatges, els personatges de comèdia estan carregats de defectes, s'equivoquen i són extremadament vulnerables, malgrat que a vegades no ho siguin en aparença, i sobretot són molt poc hàbils socialment. Reflecteixen la nostra cara més humana, tant quan ho fan en la seva millor versió com en la pitjor. Les persones amb èxit, guanyadores, i altres personatges íntegres hi van ser expulsats des del principi dels temps. La perfecció i la fortalesa, si no és per riure-se'n, no formen part del món imperfecte de la comèdia. Tampoc ho són els poderosos si no és perquè s'equivoquen, ni els depredadors si no acaben sent devorats per ells mateixos. Benvinguts al món imperfecte, sovint entranyablement humà, de la desubicació kantiana.

Els nostres protagonistes estan disposats a avançar a través de la història d'hòstia en hòstia fins a la desgràcia final. La voluntat d'avançar d'error en error els converteix en impulsors masoquistes de la trama que estan vivint. Són víctimes constants dels seus defectes.

A vegades ens guanyen per la seva tendresa i perquè ens és fàcil identificar-nos-hi, d'altres ens irriuen fins a l'infinit amb la seva falta de perspectiva i el seu egoisme patètic. És clar que, en aquest fracàs aparent, s'amaguen alguns triomfs sobre la mediocritat del món dels poderosos o sobre la manera de viure de la majoria. Els queda un trosset de triomf moral per intentar viure d'una altra manera o per sobreviure en la seva cerca de la felicitat.

Del personatge realista a l'estereotip, una gradació

Depenent de quina mena de comèdia estiguem fent optarem per un treball de personatge o un altre. Del personatge complex, el neuròtic ple d'arestes protagonista d'una ficció que filosofa sobre la vida, fins a l'estereotip sobre el qual treballen algunes de les ficcions amb una audiència més gran en les televisions en obert hi ha un ventall gran de possibilitats, que es van ampliant i modificant a mesura que els creadors van obrint camí amb noves propostes.

El personatge complex i el personatge excèntric

Si ens decantem per una comèdia realista o volem per protagonistes personatges excèntrics, els hem de conèixer en profunditat, per tenir clares les reaccions possibles i perquè ells mateixos, en un moment determinat, ens puguin sorprendre. La connexió amb el públic vindrà donada per la capacitat d'aquests personatges, o més aviat la incapacitat, de moure's pel món i per les històries on es veuran submergits. Ens enganxaran les seves opinions sobre el que passa i la seva manera de veure les coses, perquè endevinem en ells trets recognoscibles del nostre caràcter o ens identificarem amb les seves reaccions, però no ens semblarà que vivim les seves vides, perquè són vides molt particulars. Especialment en el cas dels excèntrics, que potser ens faran somiar amb viure una vida diferent, més lliure, o ens obligaran a pensar en temes d'higiene personal. Els petits anarquismes quotidians tenen una estranya connexió amb la brutícia i el desordre.

Els personatges complexos són la pàtria de bona part de la comèdia contemporània més innovadora, tant en el seu vessant més realista com en el més estrofolari. La fusió de gèneres ha unit el drama i la comèdia i els ha donat llibertat, a més d'obrir la comèdia cap a altres temes que van més enllà de la convivència familiar o amb els amics.

El personatge des del tòpic

Bona part de la comèdia que veiem, però, utilitza el tòpic com a punt de connexió entre la ficció i la realitat, un dels elements fonamentals en la comèdia. El tòpic el trobem en molts tipus de comèdia, a vegades fins i tot des d'una construcció «irònica» del personatge, i també en molts graus.

En la comèdia familiar o d'amics que regna en la ficció televisiva de públic ampli i en una part important de la cartellera cinematogràfica, encara que sigui en una versió juvenil, els personatges acostumen a ser representatius d'una classe social o d'una manera de veure la vida. Tenen trets comuns que els acosten als que ens trobem cada dia pel carrer, i així els fan recognoscibles, per poder-nos-hi reconèixer també nosaltres.

Els trets de caràcter dels protagonistes i els seus rols es repeteixen al llarg del temps una vegada i una altra, de manera que podríem fer un gran mapa de personatges que hem vist al llarg dels anys, amb petites transformacions, per adaptar-se als (petits) canvis socials que hem viscut. Són una versió contemporània de personatges tipus, que representen certs models que es repeteixen constantment.

Per citar alguns dels trets de caràcter que es repeteixen, trobem molts personatges que ens parlen de l'amor a l'ordre o al desordre, de la capacitat de treball, de l'egoisme, la frivolitat i l'amor als esports, i de la ingenuïtat. El cinisme i la hipocresia, com tots els defectes, també són importants a l'hora de provocar el riure, encara que la comèdia blanca tradicional en prescindeix sovint i se centra en els trets que fan més humans els personatges.

Si féssim un esquema mundial dels rols dels homes i les dones en les sèries familiars i d'amics constataríem que hi ha una gran quantitat de dones controladores i fortes, que tiren endavant la família i que són unes obsesses de l'ordre i la neteja, i una gran quantitat d'homes, més aviat curts, que no pinten gaire i encara fan menys, sobretot en el terreny de la casa, espai on es desenvolupen la majoria de sèries. Els fills acostumen a ser dos o tres, amb un (generalment el petit) superdotat, que ningú valora, un altre una mica curt, que pot ser masculí en versió esportiva o femení

en versió frívola, i un altre entremig que busca la seva identitat en consonància amb els altres dos.

Si ampliem el ventall de la família trobem també sogres castradors, tant en la versió masculina com en la femenina, i mares que es fiquen on no toca (però gairebé mai pares). Això no impedeix que d'aquesta premissa tan habitual surtin comèdies divertidíssimes com *Father of the Bride* (*El pare de la núvia*, 1950), amb guió d'Albert Hackett i Frances Goodrich i dirigida per Vincente Minnelli, amb una nova versió del 1990, una idea que es reproduceix en la també divertidíssima sèrie britànica *The Worst Week of my Life* (*La pitjor setmana de la meua vida*, 2004), creada per Mark Bussell i Justin Sbresni, on la dicotomia entre un gendre apocat i urbanita i un sogre estricte i intransigent, que veu que se li'n va la seva adorada filla amb el que ell considera un poca-solta tou, genera un desastre en cadena fins al desastre final. Al final, però, triomfa l'amor i l'acceptació del gendre per part del pare (no es parla gens de l'acceptació del pare per part del gendre, per cert).

Els personatges de la comèdia familiar tradicional no es mouen en grans trames ni en històries potents, i per tant s'ha de filar prim i optar per la precisió a l'hora de ser originals en els plantejaments, tot i que la seva relació respecte al seu entorn es repeteix bastant: protegir els fills (la parella), reclamar l'atenció de la família (la dona), estar superat per les obligacions familiars (l'home). És una comèdia molt marcada pel fet de voler o necessitar (en el cas de la televisió més generalista o del teatre de bulevard) agradar a un públic molt ampli, i per això fuig de les arestes, de les excentricitats i dels missatges decebedors i punyents.

¿Funcionen així en general les famílies tradicionals i les que no ho són tant?

Després de tants anys de ficció i d'hores de televisió mostrant-nos aquests equilibris familiars, hauríem d'estudiar fins a quin punt aquesta visió ens ha influït a nosaltres en les nostres relacions, i potser ens trobaríem amb un resultat sorprenent i bastant decebedor.

Responen a aquest esquema els personatges de sèries com *Malcolm in the Middle* (2000), creada per Linwood Boomer, i *Modern Family* (2009), creada per Christopher Lloyd i Steven Levitan, pensades amb una distància de temps molt gran per al gran públic, però també ho fan els de *Years and Years* i *Better Things*, per posar-ne dos exemples amb objectius dramàtics més complexos.

A tall d'anècdota, *Malcolm in the Middle* té una de les millors seqüències d'entrada d'una sèrie sobre públic familiar i una autèntica declaració de principis i presentació de personatges:

El pare és assegut en calçotets enmig de la cuina on està esmorçant tota la família, llegint el diari (no és el «New York Times»). La mare l'afaita perquè és molt pelut i té pèl per tot el cos; ell no s'immuta (és un ritual que es repeteix sovint) i continua llegint el diari i fent veure que escolta el que diu la mare sobre temes d'intendència familiar, mentre, al voltant, els fills es barallen quotidianament mentre esmorzen.

Tots els tòpics contenen una part de veritat, encara que en alguns casos sigui minúscula i sovint antiquada, però també contenen una gran mentida, que és la de pensar que tothom és igual. Hem de ser conscients, quan creem uns personatges des del tòpic, que com a escriptors ens col·loquem davant de les persones buscant no el que tenen d'exceptionals, sinó el que tenen de comú amb els altres. És a dir, partir de la idea «és una dona amb parella i una feina fixa» és diferent que plantejar «Marta, té una parella de fa deu anys, treballa a Correus». La primera frase ens deixa una mica en suspensió a l'univers; la segona, que és des del concret, ens porta a pensar coses com «li agrada robar les postals que arriben» o «coneix com ningú la geografia de la ciutat», per posar-ne dos exemples a l'atzar. Malgrat voler buscar trets comuns, sempre podem optar per baixar al concret, encara que sigui per oblidar-ho a continuació i no explicar mai a ningú on treballa la nostra protagonista o els costums que té a la feina. Però nosaltres, que haurem fet prèviament la feina, ja sabrem perfectament qui és.

L'ús del tòpic pot donar com a resultat una ficció molt plana, però també pot donar-ne una que ens connecti amb la nostra realitat d'una manera directa i carregada d'emoció. És a les nostres mans aconseguir-ho. És també un personatge tòpic el del jueu neuròtic, lleument intel·lectual, habitant de Manhattan, protagonista de les pel·lícules de Woody Allen. Podríem dir, paradoxalment, que ell mateix, amb el seu èxit, ha ajudat a crear i a establir aquest personatge tòpic i entranyable i l'ha convertit en referència de ficció.

En el terreny teatral, una interessant utilització des del tòpic és la que fa Tom Stoppard a *Arcadia* en dibuixar uns personatges caricatura dels intel·lectuals esnobs britànics que matarien per publicar el seu estudi sobre un poeta mort en una revista que té una tirada mínima, però que llegeixen tots els experts en poesia. O en el seu retrat poc benèvol de l'aristocràcia del segle passat, pel que fa a marits i mullers que s'enganyen i es preocupen només per les aparences i la caça de la perdiu. Tot i així, en aquesta fantàstica comèdia que conté un drama infinit, Stoppard només utilitza el tòpic (i ho fa d'una manera irònica) en els seus personatges secundaris, mentre que es reserva tot el seu amor pels protagonistes i la seva relació de professor-pupila, retratats des de la complexitat. A més, ens ofereix un debat filosòfic i científic sobre la concepció del món i les tendències artístiques, amb un joc temporal i una estructura de thriller que ens va descobrint a poc a poc què va passar realment en el passat dels protagonistes i que va convertir *Arcadia* en una de les seves millors obres.

El personatge tipus

El personatge tòpic portat una mica més enllà en la simplificació de les seves característiques ens duu al personatge tipus, «els més aptes per integrar-se en la intriga i per servir com a objecte lúdic de demostració en la mesura que es caracteritzen per una idea fixa que els posa en conflicte amb els altres personatges i els fa fàcilment identificables» (Patrice Pavis, *Diccionari del teatre*).

En televisió un dels treballs sobre personatges tipus més entranyables que hem pogut veure és *The Young Ones* (*Els joves*,

1982), creada per Rik Mayall, Lise Mayer i Ben Elton, una comèdia que ens mostrava la convivència d'un grup de joves, cadascun pertanyent a una «tribu» urbana diferent, i que va obrir la televisió britànica (i el món) a una comèdia anàrquica, surrealista i destructiva, altament oxigenant, que incloïa elements de metallenguatge com ara actuacions d'un grup musical en directe enmig de la ficció del capítol. També, per situar-nos en sèries de la mateixa època, *Allo Allo!*, escrita per David Croft, Jeremy Lloyd i Paul Adam i estrenada el mateix any que *Els joves*, que passava en plena invasió hitleriana a França i feia broma sobre la resistència francesa, amb personatges com el propietari del bar, rodó, tou i *ligón*, les cambreres frívoles, els espies anglesos que bevien te dins dels armaris i els nazis sadomasoquistes. Dues joies de la televisió dels vuitanta, amb un treball sobre el tòpic en els personatges.

Igualment podem esmentar Berlanga, sovint en companyia de Rafael Azcona, en el seu retrat sense misericòrdia i alhora benèvol (perquè molts dels personatges es fan estimar) de l'Espanya provinciana, pobra i tancada de la dictadura, que espera amb delit els diners de l'amic americà. Els seus personatges representaven, lleument caricaturitzats, un món amb unes regles marcades i posaven en evidència les seves mancances. A Berlanga treballar sobre el tòpic li permet parlar d'una societat sencera ironitzant-hi i mostrant-ne els defectes d'una manera divertida.

També utilitza personatges tipus la comèdia desbaratada, quan un argument, tan descerebrat i passat de voltes com sigui possible, ens descriu les aventures dels protagonistes. Un sol tret de caràcter (el llest, el reprimat, el burro, el problemàtic...) en simplifica la personalitat, el fa fàcilment identificable i en guia el comportament, per deixar pas a una trama que regna per damunt del caràcter dels personatges. És així a *Hangover (Resacón en Las Vegas)*, 2009). La pel·lícula, escrita per Jon Lucas i Scott Moore, és una de les comèdies més vistes de la història del cinema i va provocar dues seqüeles i altres pel·lícules de tall similar, empeses per l'èxit de recaptació, amb un humor groller, misogin i masculista, que recolza en la cultura de la violació i glorifica una «manada»

d'imbècils disposats a trencar-ho tot per passar-s'ho bé (punt final a aquest paràgraf).

L'arquetip

Relacionat amb el treball sobre el tòpic «tot allò que tenim en comú» trobem l'arquetip, i a l'altra banda de la moneda, l'estereotip.

L'arquetip, concepte establert per Plató, és un personatge que condensa l'essència d'un caràcter, model perfecte, patró exemplar del qual deriven la resta de personatges. Els personatges arquetips ens porten al nucli del que som i ens representen com a humans i en el nostre paper en la societat. Jung, segles més tard que Plató, va afegir a aquesta definició que els arquetips formen part de l'inconscient col·lectiu. Són patrons de comportament, les formes en què la consciència humana experimenta el món i es percep a ella mateixa.

La tradició dramàtica revela, segons explica Pavis, que determinades figures de la història del drama procedeixen d'una visió intuïtiva i mítica de les persones i ens remetent a comportaments universals i complexos. Segons aquesta definició, podríem dir que Faust, Fedra o Èdip són personatges arquetípics, models arcaics tradicionals que desborden el marc estret de les situacions particulars per convertir-se en representants de dilemes universals.

També ho són els conceptes de pare i mare, del nen que no vol créixer, de l'heroi i el guerrer o, per a alguns (i ho expliquem a tall de curiositat), els personatges que surten a les cartes del tarot. Més d'un escriptor utilitza el joc de llençar-les per crear possibles trames de ficció i per obrir la ment a jocs narratius diferents.

Tot i així, la paraula *arquetip* es fa servir sovint d'una manera més àmplia, en aplicar-se a un ampli ventall de personatges que al llarg de la història s'han fet un lloc en el nostre imaginari, com el Quixot, Hamlet o la Ventafoes.

L'estereotip

Aquesta idea «essencialista» en el caràcter de l'arquetip és la moneda oposada de l'estereotip, definit, un cop més per Pavis, com

a «concepció cristal·litzada i banal d'un personatge». L'estereotip retrata els trets més superficials de les persones. La creació a partir de l'estereotip utilitza com a base els «llocs comuns», segons un esquema conegut prèviament i extremadament repetitiu. Aquest esquema recull el coneixement popular establert sobre com són les persones, sovint basat en el prejudici cultural o en trets de caràcter que han quedat obsolets pel pas del temps o que senzillament no ens hem detingut mai a pensar si són certs o no.

El treball sobre els estereotips busca trets recognoscibles sobre els quals una suposada majoria està d'acord: «les mestresses de casa són xafarderes», «les noies joves són superficials i burres, i sovint, rosses», «els homes tenen pànic a sentir-se dèbils», «els catalans són garrepes», «la gent de poble no és gens cosmopolita», «tots els gais tenen “ploma”», etc. Pavis apunta que són personatges que no tenen cap llibertat individual d'acció, només són instruments rudimentaris de l'autor dramàtic. La seva acció és mecànica, són considerats un retrat robot dels models que representen i es mouen amb idees heretades i suposades evidències.

El resultat del treball amb estereotips en la majoria dels casos és una comèdia de gran públic, gruixuda i sovint molt poc intel·ligent que serveix per expulsar els dimonis d'una manera fàcil, efectiva i molt poc reflexiva. És una ficció que, en general, instaura i reproduceix valors conservadors i d'immobilitat social, condemnada a reproduir una vegada i una altra comportaments sovint obsolets i consolidant la idea del no-canvi. La trobem sovint a la televisió en programes de gran audiència.

Alguns elements estructurals en la construcció del personatge complex i un parell de contradiccions que ens generen comèdia

El personatge de comèdia va ser des del començament l'antiheroi que tota la ficció ha acabat reconeixent com el seu protagonista principal. Els herois del drama van passar a ser antiherois molt

després que els protagonistes de comèdia estiguessin ja resignats còmodament a formar part del bàndol dels perdedors.

Tampoc es va acomodar gaire al paper d'haver d'aconseguir fer un «arc de personatge», és a dir, es resisteix a aprendre alguna cosa al llarg de la ficció que està protagonitzant. Portador d'uns quants defectes humans que el fan dèbil, avança a través de la història sense aprendre i arriba al final del problema, però no sap si realment l'ha resolt. Viu en el desconcert vital i ens mostra un dels trets bàsics dels humans: que ens costa molt aprendre coses i que ensopeguem una vegada i una altra amb la mateixa pedra.

Malgrat això, quan ens posem a pensar el personatge, si el volem fer complex li buscarem un objectiu extern, que el mogui cap endavant, i un d'intern, que respongui al «tema» de la ficció que estiguem escrivint. Què vol resoldre de la seva vida? I en quin merder s'ha fotut que l'empenyi a resoldre-ho? Quin és el seu arc, encara que no en tingui i sigui un arc de personatge fracassat?

Una de les maneres de descobrir com és el teu personatge és fer-li un tercer grau en forma d'interrogatori:

Sexe / Edat / Estat amorós / Cinc adjectius que el defineixin / On va néixer o d'on es considera / En cas de ser de ciutat, en quin barri viu? / Deixaria alguna cosa per amor? / Què és el pitjor que li podria passar en la vida? / És fidel als amics? / En té gaires? / Què enveja dels altres? / Què és el que el motiva més en la vida o per què ho deixaria tot? / Seria capaç de robar en un supermercat? / Diu mentides bé? / Li agraden els llocs nous o prefereix els de sempre? / És segur/a o insegur/a? / Es considera ben vist/a pels altres? / Etc., etc.

L'objectiu d'aquest exercici és treballar sobre concrets, que ens permeten visualitzar de què estem parlant. Un cop conegut i vist el personatge (és una bona idea buscar-ne una foto, si pot ser d'un desconegut que hàgim trobat per internet, o d'un actor famós que ens faria il·lusió que l'interpretés), ens podem oblidar de les preguntes, perquè ja tindrem la seva fotografia mental.

De tant en tant, però, està bé tornar a la llista i repassar si estem complint les nostres respostes, i si no ho estem fent, a part

de ser-ne conscients, intentar analitzar per què els hem hagut de canviar. Tot amb el propòsit de conservar el domini espiritual sobre el que estem explicant.

Algunes de les contradiccions en la construcció dels caràcters dels protagonistes de comèdia que ens poden ajudar a generar-los són les següents:

Desubicació en la pròpia personalitat. Conflictu entre com es veu i com és en realitat. Ens fa riure de bon principi un personatge que es veu esnob i elegant i en realitat no ho és gens, o que es veu superesportista però no és capaç de fer mai exercici, o potser molt intel·ligent quan en realitat no ho és gaire.

Desubicació entre els principis i la realitat. És un tipus de personatge que lluita contra ell mateix i els seus conflictes interns. En un nivell superficial, però molt contemporani, podria ser el que és nutricionista però el perden els pastissos, o la persona que és molt generosa però que no suporta que li toquin les coses.

L'equilibri entre els personatges

Quan construïm una ficció també haurem de pensar en un equilibri de personatges que ens permeti explicar-la. Han de ser ells, els escollits, els necessaris, els únics que puguin fer que aquella ficció tiri endavant i voli. És fàcil de detectar en una pel·lícula —on podem anar dibuixant personatges a mesura que la fem— que té un recorregut determinat amb una història que sabem o intuïm clarament des del principi. També ho és en el teatre, en qualsevol de les formes escollides, perquè una ficció que està entre l'hora i les dues hores es pot canviar constantment en l'anar i venir que és escriure, però quan ens plantegem fer una sèrie, que pot suposar més de dues-centes hores de ficció, ens juguem amb el nostre equip de personatges la viabilitat de fer-la possible. Si no funcionen entre ells ens quedarem al cap de dos dies sense històries per explicar.

L'univers de personatges ha de ser un motor potent, amb moltes possibilitats de desenvolupament d'històries que no s'estanqui en l'originalitat dels personatges, sense saber cap a on anar. ¿Són tots els que són o falta algú que ens aportaria alguna cosa? ¿Estan ben equilibrats per al que volem explicar? Què passaria si fossin diferents? Quins són els que de veritat ens ve de gust posar?

Hem vist sovint sèries en què un dels personatges anava desapareixent a poc a poc fins a fer-ho definitivament, perquè no era necessari per a la història principal, perquè no tenia prou «històries» per explicar i mai tenia trama pròpia o perquè l'actor no funcionava (aquest últim punt s'arregla amb un bon càsting, no ens enganyem).

Un dels elements importants és establir uns lligams que permetin als personatges relacionar-se amb facilitat. En les comèdies de situació més clàssiques totes les històries passen entre els protagonistes i algunes vegades hi intervé de manera puntual el món exterior. En les més modernes, el món exterior hi treu el cap, però només per explicar-nos la relació del nostre personatge amb ell. Són, per tant, mons molt tancats, que han de poder alimentar-se entre ells mateixos fins a l'infinit.

Moltes comèdies responen a un equilibri entre uns personatges més comuns com a protagonistes i altres de més estrafolaris com a secundaris. Els principals actuen per identificació sobre el públic, mentre que els secundaris aporten punts de vista més trencadors o surrealistes a la història principal.

En fa una combinació molt particular la sèrie d'advocats *The Good Wife* (2009), molt clàssica en els seus personatges principals però força extravagant en els secundaris, i el seu *spin off*,¹ *The Good Fight* (2017), que ja introdueix protagonista extravagant, amb més o menys sort, ambdues creades per la parella Michelle i Robert King, que, a tall de curiositat, entremig també van crear una raresa amb un plantejament humorístic de primer grau,

1. *Spin off*: sèrie amb un protagonista provinent d'una altra sèrie prèvia, que en la majoria dels casos ha tingut molt d'èxit.

Brain Dead (2016), on les persones es transformaven en ultraconservadores a causa d'una mosca que s'introduïa per l'orella fins al cervell i se'l menjava (només en van fer una temporada, malauradament).

Aquest equilibri entre personatges principals i secundaris extrems també és molt clar en les comèdies de situació: com més ens allunyem del nucli principal, més embogits són els secundaris, que acostumen a sortir esporàdicament per detonar una història o perquè el protagonista mogui fitxa, i que són fàcilment identificables. Alguns d'ells impacten tant en el públic que acaben quedant-se més estona de la que estava prevista, com va ser el personatge de Janice «Oh, My God», la nòvia de Chandler a *Friends* (1994), creada per Marta Kauffman i David Crane.

Però com tot evoluciona i tot canvia, en els grans èxits dels últims temps hi ha també sèries que tenen com a personatges centrals els friquis que eren secundaris en les anteriors, com *The Big Bang Theory* (2007), creada per Chuck Lorre i Bill Prady, o, en la categoria de grups que són famílies, o «estranyes famílies»; *Mom* (2013), també de la factoria Lorre, creada per Eddie Gorodetsky i Gemma Baker, amb un grup de dones que es coneixen d'Alcohòlics Anònims i que a vegades ens recorden *The Golden Girls*, la mítica sèrie de les àvies que compartien pis; o *Glow* (2017), creada per Liz Flahive i Carly Mensch, que té com a protagonistes un grup de lluitadores de *wrestling*, una modalitat de lluita-espectacle, i les seves vicissituds personals. Aquestes dues últimes, retrats de dos mons imperfectes protagonitzats per dones que tenen una llarga i complicada vida al darrere, són una molt bona raó per continuar creient en la comèdia com a mitjà de connexió amb el nostre temps.

La història

Estructures i mecanismes

«És clar que ho entenc, fins i tot un nen de cinc anys ho podria entendre. Que em portin un nen de cinc anys!»

GROUCHO MARX

La comèdia està oberta a qualsevol tema: des de la quotidianitat i la convivència fins als moments vitals més extrems, com la mort (l'últim moment de la vida) o el dol, i especialment les emocions més negatives de l'ésser humà (la crueltat, les ganes de riure's de l'altre i el plaer del poder i el domini sobre els altres), tot ho podem tractar des de l'humor. Quant als continguts, com a creadors hem decidit lluitar sempre contra la frase «la realitat supera la ficció», i intentarem que les ficcions siguin tan diverses com es pugui i reflecteixin les mil i una reaccions i històries que ens ofereix cada dia la realitat, un món de contradiccions i reaccions sorprenents.

La nostra història, com que és una comèdia, tindrà distorsió i utilitzarà la desubicació en alguna de les seves variants: des del personatge o des de l'argument, d'una manera global, que marqui tota la narració, o només en moments determinats, o fins i tot només buscarà desconcertar-nos, però com a mínim ens haurà de despertar un lleu somriure en algun moment. Escollirem si la pensem a partir dels nostres personatges o bé des de l'argument, però sempre haurem de tenir en compte alguns elements clau de l'estructura de qualsevol història.

També hi haurà un conflicte, que ens marcarà un principi o que planejarà durant tota la narració, perquè sense conflicte la història no avança. I totes les històries tenen un esdevenir que les porta d'un començament al final. Qualsevol espectacle o pel·lícula que funciona té intrínseca aquesta idea de riu que va des

d'un naixement a una desembocadura, sense que això impliqui ni una estructura clàssica ni una necessitat de girs i sorpreses constants.

El que podríem denominar «bon avançar» té a veure amb l'esdevenir emocional de la història, dels personatges, de la idea d'anar de menys a més en el que estem explicant.

El «què passarà», la capacitat de crear expectativa, marca el ritme de qualsevol història o espectacle i és el que ens manté amb l'atenció posada damunt l'escenari. Aquest «què passarà» ha de ser entès d'una manera molt àmplia i assumit des de la idea d'esdevenir i no des de la idea de fer passar coses al protagonista perquè al final no li passi res (experiència nefasta a la qual ens veiem molt sovint sotmesos en les grans produccions cinematogràfiques o en obres buides de contingut).

Una història també té a veure amb el «plantar i el recollir». Al llarg de la narració anirem «plantant i recollint» elements que faran possible que el que passi tingui una justificació lògica per a l'espectador. Assumirem millor com a espectadors que al nostre protagonista el matí unes abelles si abans hem sabut, encara que sigui de passada, que hi és al·lèrgic o que de petit va ser hospitalitzat per un accident amb algun insecte, i així, una mort que podria semblar gratuïta, si ens la trobem de cop enmig d'una història, quedarà plenament justificada. De la mateixa manera, en un terreny més complex, si sabem que el nostre personatge és vulnerable a la vanitat, entendrem que es deixi enganyar per algú que el lloa en un moment en què se sent dèbil.

La nostra habilitat per col·locar subtilment aquesta informació i fer-ho de manera «necessària», sense ser molt evidents i sense fer la sensació que ho fem quadrar tot d'una manera explícita, és una de les claus de l'èxit del transcórrer de la nostra història.

Les històries que ens commouen ens planten des del començament tant l'essència del caràcter dels personatges com els petits accidents que ens poden fer riure (si sabem des del principi que detesta algun aliment, ens farà molta més gràcia que algú li faci prendre un plat gran d'aquell menjar en el pitjor moment de

la història). Plantant i recollint bé podem fer que la nostra història sigui un tot ple de matisos i així augmentar la complexitat del que passi, sense que ho haguem de fer sempre des del detall ni que ho haguem de tancar tot com si fos un mecanisme de rellotgeria.

La pausa, el silenci, l'absència són grans elements narratius. L'àvia que explicava contes, i que moltes ja no hem conegut, s'aturava de cop a descriure un paisatge i creava expectativa, perquè era el moment adequat per voler fer el salt endavant en la història i era això el que no ens deixava respirar mentre l'escoltàvem. El sentit del ritme i la pausa en la història que estem explicant és fonamental perquè aquesta adquireixi la densitat que volem, tant com el fet que avanci de menys a més conflicte.

Quan pensem els passos de la nostra història els hem de pensar sempre des del concepte de «necessitat». Com deia Txèkhov (o diu la llegenda que ho deia), «si al començament d'un relat hi ha un clau a la paret, aquest clau ha de servir al final perquè s'hi pengi el protagonista». Si podem treure qualsevol fragment, seqüència, imatge de la nostra història i el resultat del que estem explicant és el mateix que quan hi era, és que sobra, i segur que entorpeix el ritme de l'obra i no la deixa avançar.

Aquesta idea de transcurs cap endavant, en el noranta nou per cent de l'audiovisual la trobem en la forma aristotèlica de plantejament, nus i desenllaç. Hi ha un detonant o conflicte inicial que posa els nostres protagonistes en marxa, un avançar de la història, després un moment «negre», en què sembla que està a punt de perdre's tot, i un final que resol el que hem plantejat. El final pot ser obert o pot tancar la història, però sempre d'alguna manera ha de «tancar» el tema plantejat o aportar-nos una reflexió sobre aquest.

- *Els amics de Peter* és un cant a l'amistat i a la necessitat de mantenir-nos fidels a nosaltres mateixos i al que ens fa més feliços.

- *Travy* ens parla de la necessitat d'acceptar la pèrdua.

- *Els botxins* conclou que la solidaritat entre els humans és molt més important que la competència entre les persones.

Hi ha moltes històries que no funcionen perquè el final no resol el conflicte principal que hem plantejat al començament, sinó potser un conflicte cosí germà, un conflicte aparent o, en el pitjor dels casos, un conflicte mecànic del tipus «aconseguiré els diners o no» o «podré lligar-me el noi que m'agrada», que resol l'argument però no el tema central.

Sostreure's a aquesta estructura és més habitual en el teatre, que tampoc ho fa sempre, sobretot tenint en compte que l'espectador, amb el cap aristotèlic de fa segles, tendeix a construir i reconstruir a la seva ment sempre la mateixa estructura.

La durada: temps intern / temps extern

Tota història té una durada natural en ella mateixa que té a veure amb la manera en què la volem explicar. Com a escriptors, la intuïm.

Malgrat això, la ficció audiovisual i la teatral, però sobretot la primera, formen part d'un procés amb unes exigències de difusió que no deixen llibertat total a l'hora de decidir la quantitat de temps que volem que duri la nostra obra, sobretot si volem que sigui rodada o posada en escena. Per tant, no som totalment lliures a l'hora de decidir la durada, sinó que hem de pensar en un contingut que «càpiga» en la quantitat de temps que tenim d'acord amb el to que volem fer servir per explicar la història.

No es pot explicar el mateix en una hora i mitja (una pel·lícula estàndard) que en deu minuts (un curtmetratge), ni en el que dura un espectacle teatral, que pot oscil·lar entre l'hora i quart i les quaranta-vuit hores (aquesta segona opció no serà fàcil d'aconseguir), per posar una quantitat de temps determinada. No cap igual una història en un temps o en un mitjà que en un altre. I tot i que la podrem explicar igualment, no serà de la mateixa forma ni amb la mateixa complexitat. Quan pensem una història ens anirà bé també reflexionar sobre quin temps extern creiem que té de manera natural tal com l'hem pensada. Si els personatges tenen prou gruix, si la història és prou llarga en la seva densitat i complexitat o si, al revés, ens sobren moments i passos per poder explicar el que ens hem proposat construir.

Un cop ens haguem plantejat de què volem parlar, quins són els personatges i de què va tot plegat, hem d'intentar visualitzar la consistència dramàtica del que estem explicant. ¿Passen prou coses emocionalment als nostres personatges perquè allò duri una hora i mitja o mitja hora o deu minuts? En passen massa? ¿Hi ha massa peripècia respecte al que volem explicar? ¿O potser tot va massa lent per la poca complexitat dels personatges que hem creat? En el cas d'una estructura poc convencional, quin és el ritme intern de la peça? ¿Estem allargassant moments, té prou gruix el que volem explicar? Tenir una idea del que «significa» la nostra història ens ajudarà a construir-la.

Un altre dels elements a escollir és el temps intern de la nostra història. El resultat és diferent si durant l'obra només transcorren unes hores que si passen anys. La unitat d'espai-temps s'ha considerat durant molts anys una característica del llenguatge teatral, i per tant hi ha moltes obres que es desenvolupen en un sol espai durant una durada de temps reduïda, gairebé mai el temps «literal» de durada de l'obra, però sí unes hores o uns dies.

Un exemple podria ser *Le dîner de cons* (*El sopar dels idiotes*, 1993), del francès Francis Veber, una comèdia de bulevard que transcorre durant una vetllada nocturna, potser dues hores més llarga que el temps que els espectadors són al teatre.

A la pel·lícula *After Hours* (1985), una de les comèdies-thrillers més emblemàtiques dels vuitanta, amb guió de Joseph Minion i direcció de Martin Scorsese, un gris oficinista emprèn un viatge embogit pels barris més perillosos de la ciutat que dura només una nit, on passa tot el que no ha viscut en vida el protagonista, fins que al final es fa de dia i torna a la feina.

En canvi, en una de les sèries de televisió més destacades del 2019, *Years and Years*, una comèdia-drama diatòpica, passen més de vint anys al llarg de la primera temporada, que comença en el present i acaba en un món futur. Alguns crítics hi han trobat similituds amb *Time and the Conways* (*El temps i els Conway*, 1937), del britànic J. B. Priestley, on des del teatre també es juga amb el pas del temps i la família, sense fer servir la comèdia.

Una altra peça teatral amb un joc de temps molt interessant és *Arcadia*, de Tom Stoppard, que transcorre simultàniament i en un sol espai en dos moments històrics amb molts anys de distància. Mentre que la història del present transcorre durant les poques hores en què es prepara i se celebra una festa, la del passat abasta uns quants anys. Els personatges del present intenten esbrinar el que va passar fa molts anys, mentre que l'espectador en pot presenciar fragments i sobretot pot conèixer en primera persona els protagonistes de la història passada i les seves motivacions. L'estructura juga amb els objectes i l'espai, que comparteixen les dues històries, i al final les uneix en una festa final on convergeixen els personatges de totes dues èpoques.

Haurem de decidir, doncs, quant de temps passa en l'interior de la nostra història i la forma que volem donar a aquest temps: lineal o desordenada, amb salts de temps i d'espai... La comèdia sempre ha estat un terreny segur de la linealitat; potser és hora de desordenar-la a veure què passa.

L'espai

Les pel·lícules i sèries dels germans Coen no serien el mateix sense els paisatges glaçats de Minnessota, ni Woody Allen podria entendre's sense els carrers de la Nova York més urbanita. Però no només és un paisatge el que ens marca una història; a l'hora de pensar un espai per al que volem explicar hem de veure també quines possibilitats té, què ens diu dels personatges: ¿els volem tancar només en un petit pis de Queens o volem que surtin al carrer, que es moguin per un poble? ¿O per una ciutat de províncies? I en teatre, especialment, quin és l'espai que ens pot inspirar? El volem simbòlic? Un espai buit? Trenta espais diferents? Volem prescindir de la idea de «lloc»? Les possibilitats són moltes i escollir la millor ens pot portar a un final molt diferent del que esperàvem.

Macroestructures de comèdia

Qualsevol d'aquests elements (els personatges, un paisatge i fins i tot una estructura temporal) pot ser la llavor d'una història. Pel que fa a com la construïm, hi ha plantejaments de base que ens transporten per la via directa a la comèdia. A vegades són comèdia des d'un punt de partida general de tota l'estructura, d'altres des del que hem anomenat «microsituacions» perquè puguem classificar-les millor. A continuació us proposem diferents possibilitats, des dels dos punts de partida.

Alguns dels mecanismes d'estructura global que es repeteixen al llarg del temps són els següents:

L'engany i la mentida

La mentida ens col·loca en situació de dissimular, ens posa en fals, ens obliga a avançar per un terreny perillós, sovint ple de situacions ridícules que provoquen comèdia. En la majoria de les comèdies, quan hi ha una mentida l'espectador camina al costat de l'argument i la coneix, així pot viure amb el personatge l'angoixa i el ridícul que suposa mantenir-la. La combinació de riure i patiment que ens proporciona algú que va pel camí de la mentida és una de les que ens produeix més plaer.

William Shakespeare, a *Al vostre gust*, a més de desubicar uns nobles que es veuen obligats a abandonar la cort i viure en un bosc on porten una vida de pastors, disfressa un dels personatges, Rosalina, de noi, cosa que provoca un munt de situacions equívokes en una de les seves comèdies més divertides, que ens parla de l'amor i destil·la gust per les paraules i pel joc dels personatges.

El mateix fan dues grans pel·lícules que utilitzen la mateixa mentida del canvi de sexes com a punt de partida: *Tootsie* (1982) es basa en una història de Don McGuire i Larry Gelbart, signada pel mateix Gelbart, Murray Schisgal, Robert Garland, Barry Levinson i Elaine May (la majoria de les pel·lícules que tenen uns crèdits tan llargs tenen una història d'escriptura desventurada al darrere,

que segurament va comportar alguna llaga a l'estómac o algun atac d'ansietat a algun dels guionistes) i dirigida per Sydney Pollack. Al film un home es vesteix de dona per aconseguir feina i per tant menteix sobre la identitat sexual. A *Some Like It Hot* (*Ningú no és perfecte*, 1959), amb guió de Billy Wilder i I. A. L. Diamond, també dos homes es vesteixen de dona i es camuflen dins d'una orquestra femenina fugint de la màfia, perquè accidentalment han estat testimonis d'un assassinat.

Mentre que a *Tootsie*, amb un to més dramàtic, el protagonista recupera la dignitat fent-se passar per un altre, en el film de Billy Wilder els personatges s'enamoren fins a arribar a un final magistral, amb una de les frases més repetides de tota la història del cinema i que dona el títol català a la pel·lícula.

A Wilder i Diamond el tema de l'engany els va servir també per articular tot un altre clàssic del cinema, aquesta vegada a través de la picaresca i l'engany per diners: *The Fortune Cookie* (*En bandeja de plata*, 1966), on Jack Lemmon, convençut pel seu advocat sense escrúpols (Walter Matthau), fa veure que ha estat ferit greument per un famós futbolista en un accident amb l'objectiu de rebre una gran indemnització i recuperar l'exdona, molt interessada en els aspectes econòmics de la vida.

També, ja dins de les mentides professionals, a *Mumford* (1999), escrita i dirigida per Lawrence Kasdan, un home es fa passar per psicòleg i dona consells útils als residents del poble on s'ha instal·lat fugint de la seva vida, i ho aprofita per reinventar-se una vegada més.

La mentida desubica els protagonistes, que es veuen empesos a prendre una sèrie de decisions cada vegada més desafortunades que els acosten al desastre imminent i els fan passar per múltiples situacions de comèdia on fan el ridícul, dissimulen i s'amaguen, posant-se en fals i provocant la riassa. Com a bona estructura clàssica, en els tres exemples hi ha un moment en què els personatges han d'enfrontar-se a dir la veritat i perdre-ho tot, i tots ho fan de diferents maneres. Al final, *Tootsie* recupera la dignitat, els altres l'amor i Jack Lemmon a *The Fortune Cookie* refà la seva vida.

Un element a remarcar per aprendre dels grans mestres que són la parella Wilder/Diamond és que l'objectiu del personatge protagonista no és obtenir els diners de l'assegurança i fer-se ric, sinó fer-se ric per recuperar l'amor de la seva dona, per molt que aquest desig sigui una equivocació, que és el que anirà entenent al llarg de la pel·lícula. Els guionistes fan servir un argument emocional i no material per fer avançar la història. «Aconseguir ser ric» potser l'hauria convertit en una comèdia més moderna, que retrata un món més salvatge i superficial, però l'hauria allunyat del treball sobre la complexitat del personatge i hauria tret emoció a la pel·lícula.

La comèdia per contrast

El conflicte entre dues classes socials, entre maneres de veure el món o entre cultures és un altre dels punts de partida que ens generen comicitat i un bon conflicte d'entrada. La incompatibilitat total entre persones, cultures i situacions és una bona arrencada cap al desastre, tot i que, en la majoria de casos, el problema es resol i acaba amb un final feliç.

El contrast social

Alguns dels èxits recents del cinema francès fan servir el contrast social per articular la comèdia. A *Intouchables* (2011), escrita i dirigida per Olivier Nakache i Éric Toledano, un multimilionari francès contracta un jove dels suburbis perquè el cuidi, fart que la gent se'n compadeixi. La història de la seva relació es va convertir en una de les comèdies més vistes de la història del cinema francès.

La mateixa fórmula és el motor de *Le Brio* (2017), dirigida per Yvan Attal amb guió del mateix director i Victor Saint Macary, amb un vell professor d'universitat de la facultat de dret que, arran d'uns comentaris racistes, és obligat per la direcció de la universitat a donar classes particulars a una alumna d'origen marroquí a qui ha insultat. La relació entre els dos mons dona com a resultat una comèdia tendra i intel·ligent, que també juga amb el contrast social i que utilitza el mite de Pigmalión com a inspiració.

Què ens fa riure del contrast social? Ens riem de la poca traça del pobre que no sap fer servir les maneres del ric, que no té la seva capacitat ni els mitjans per moure's en societat. El cuidador d'*Intouchables* no sap fer servir bé una forquilla i un ganivet, a la protagonista de *Le Brio* li falta saber pronunciar bé el francès, tots dos fan el ridícul en certs ambients perquè estan descol·locats. Però al mateix temps, a la seva manera, són autèntics, tenen família (*Intouchables*) o tenen amics (*Le Brio*), posseeixen alguna veritat sobre el món que els altres dos, més grans, més vells, més rics i més sols, no tenen. Tots dos són rics a la seva manera i tots dos s'acosten al món de l'altre per conèixe's, per barallar-se i, al final, com és d'esperar, per estimar-se.

El contrast cultural

El contrast també pot ser cultural, i aquí tornarem una altra vegada al cinema francès amb *Bienvenue chez les Ch'tis* (2008), traduïda per *Benvinguts al Nord*, amb guió de Dany Boon, Franck Magnier i Alexandre Charlot. Un funcionari que intenta enganyar l'Estat fent veure que és paralític per aconseguir un lloc al sud civilitzat i assolellat, és descobert i enviat al nord de França, el destí menys desitjat. Allà s'haurà d'adaptar a una altra manera de veure el món, que ell considera una aberració, a part de viure sota les inclemències d'un temps fred i plujós.

També en aquesta mateixa línia de xoc cultural, a Espanya trobem *Ocho apellidos vascos* (2014), amb guió de Borja Cobeaga i Diego San José, i a Itàlia (amb producció espanyola) *Quo Vado?* (*Un italiano en Noruega*, 2016), dirigida per Gennaro Nunziante amb guió del mateix director i Checco Zalone, una peripècia d'un italià que per tenir un sou per tota la vida, el gran missatge-llegat del seu pare abans de morir, accepta una plaça de funcionari a Noruega, en una província remota i glaçada. Ambdues pel·lícules estan entre les més taquilleres de tota la història del cine dels dos països.

Pel que fa a textos dramàtics, *Lapònia* (2019), dels catalans Cristina Clemente i Marc Angelet, explora les diferències entre

els finlandesos (estrictes, conscients, culturalment superiors) i la cultura mediterrània (sorollosa, poc acurada i poc civilitzada) en una història familiar amb Pare Noel inclòs i la conclusió que totes les cultures tenen coses bones i coses dolentes, *ni pa ti ni pa mí*; el que hem de fer és conviure intentant aprofitar el millor de cadascuna.

Per què ens fa gràcia el xoc cultural? El xoc cultural juga amb els tòpics, amb els trets característics atribuïts a una cultura. El tòpic acostuma a contenir un grau de veritat gran quan es dedica a la població en general i un grau important de mentida quan es dedica a qualsevol individu, i aquesta contradicció, tal com va determinar Schopenhauer, ens serveix per generar comicitat.

Si parlem d'un particular i el mirem de prop sempre descobrirem que no té bona part dels atributs que dediquem al caràcter del país on prové; en canvi, si el mirem de lluny i amb el traç gruixut, segurament en complirà uns quants. Allò que ens identifica, i que ens han repetit mil vegades que som, i que ens trobem que ens atribueixen els dels altres països quan viatgem, quan xoca amb els costums d'un altre lloc ens fa gràcia. L'humor des del tòpic «nacional» juga amb la incomprensió col·lectiva i fa comèdia de l'esforç que fem d'adaptació als altres llocs i també de l'esforç que fem per conservar els nostres costums, cosa que ens porta a situacions de ridícul, de baralla i d'esforç per explicar-nos.

Ens fa gràcia que un espanyol necessiti el sol quan és enmig de Londres en ple hivern, o que un italià es mori per un plat d'espagueti al gel de Noruega, o que un català es posi a plorar d'alegria quan algú li prepara un pa amb tomàquet, per posar-ne alguns exemples. Tots els esforços que els nostres protagonistes faran per aconseguir-ho es convertiran en accions que ens generen comicitat.

La nostàlgia del que ens uneix com a cultura ens fa riure, així com veure reflectits els defectes culturals propis de la nostra societat: voler ser un funcionari per a l'italià, ser escandalosament cridaners els mediterranis, etc.

Els salts en el temps

Dins d'aquest apartat podem situar les històries que ens proposen viatges en el temps. Tenim el nostre personatge (normal), que apareix per accident en un món passat o en un món futur. El contrast entre el que es troba i com reacciona davant de coses que ja coneix i dona per obsoletes i l'esforç que ha de fer per dissimular (un altre cop la mentida o el personatge en fals) ens generen comicitat. El mateix mecanisme ens servirà en un viatge cap al futur, on ho desconeixerà tot i haurà de fer esforços per dissimular la seva ignorància.

El protagonista haurà d'intentar comportar-se com si no passés res i tractarà de solucionar problemes, perquè en coneix les causes, o impedir esdeveniments luctuosos que ell sap que passaran, però que ningú altre coneix.

A la minisèrie *11.22.63* (2016), basada en la novel·la de Stephen King i creada per Bridget Carpenter, un professor de secundària trobava un portal que el portava al passat en una gelateria i intentava impedir l'assassinat de Kennedy. La minisèrie no és ben bé una comèdia en la seva totalitat, però sí que té moltes situacions en què el protagonista ha de fer veure que desconeix coses, al mateix temps que s'enamora i intenta evitar la mort del president dels Estats Units.

Una de les pel·lícules més conegudes amb joc temporal és *Groundhog Day* (*Atrapat en el temps*, 1993), amb guió de Danny Rubin i Harold Ramis i direcció del segon, on un reporter de segona que ha de transmetre la celebració del dia de la marmota queda atrapat en el temps intentant solucionar coses que sap perquè les ha viscut en el futur, una vegada i una altra. Però ja se sap que modificar el passat provoca una reacció en cadena difícil d'aturar.

El mateix li passa a la protagonista de *Russian Doll* (2019), creada per Natasha Lyonne, Amy Poehler i Leslye Headland en format de comèdia televisiva, on una noia moria repetidament, per aparèixer a la seva festa d'aniversari original per tornar a començar. El resultat és una comèdia fresca i diferent.

El peix fora de l'aigua o el contrast a partir del personatge i el món on es troba

Una altra de les maneres de generar comèdia d'una manera «global» és a partir del contrast entre un personatge i el lloc on s'ubica. John Vorhaus, en el llibre *Cómo orquestrar una comedia*, parla del «peix fora de l'aigua» com a base del personatge de comèdia.

Un protagonista còmic en un món normal ens el donaria, per posar-ne un exemple extrem, un extraterrestre, com el tendre protagonista de la sèrie *Alf* (1986), creada per Paul Fusco i Tom Patchett, que es mira el món de la família que l'ha adoptat per descobrir-nos les contradiccions dels humans, o els no tan tendres protagonistes de la divertidíssima *3rd Rock from the Sun* (1996), traduïda aquí per *Cosas de marcianos*, amb guió de Bonnie i Terry Turner, on un grup de marcians es disfressaven de persones per observar els humans i feien veure que eren una família normal.

Si ens plantegem el terme «peix fora de l'aigua» sense col·locar els nostres personatges en situacions de contrast extrem, arribem fàcilment a sèries com *Northern Exposure* (1995), creada per Joshua Brand i John Falsey i coneguda aquí, per la desgràcia de la traducció, com a *Doctor en Alaska*, una de les comèdies més delicioses de l'última dècada, on un novaiorquès urbanita i esnob és obligat a exercir de metge en un poble d'Alaska per «tornar» la beca que va demanar per estudiar medicina, sense ser gaire conscient de les condicions que se li exigien: convertir-se en el metge de Cicely durant cinc anys. A Joel Fleischman li fa molt poca gràcia perdre cinc anys en aquell poble on tothom està «exposat al Nord», tal com indica el títol original, o sigui que són, als ulls de Joel, una banda de xalats en un territori hostil.

I si ens endinsem més en la complexitat en la construcció del personatge també trobem com a «peix fora de l'aigua» Woody Allen i el seu novaiorquès alter ego neuròtic. El personatge de Woody Allen a les seves pel·lícules adopta la definició kantiana de comicitat fruit de la incapacitat del protagonista d'adaptar-se a diferents situacions socials. El seu inútil i neuròtic alter ego és un dels personatges que ha donat més hereus a la ficció contemporània en clau realista.

Molts dels herois contemporanis, Louie C. K.² davant de tots, beuen d'aquesta incapacitat diària i quotidiana d'enfrontar-se a les tasques socials més habituals. El món és un territori que no dominen: alguns es deixen portar, altres intenten domar-lo inútilment, però al final, com tanta gent, es conformen amb sobreviure.

Microsituacions de comèdia

La comèdia més innovadora, en general (i segur que hi ha alguna excepció), més que plantejar una macroestructura que ens posi des del primer moment en una situació de comèdia, incorpora l'humor en alguns moments del relat, enriquint el drama amb situacions còmiques, posant els personatges en fals en punts determinats de la història o creant uns personatges excèntrics que ens generin històries diferents. Prefereix distorsionar momentàniament que no fer-ho de manera global, i ho fa majoritàriament des dels personatges.

A continuació enumerarem uns quants elements que ens poden generar comicitat en un punt determinat de la història. Tots ells són una distorsió dins del transcurs natural i lògic de les coses, la qual cosa, tal com apunta Bergson a *El riure*, també ens permet posar sobre la taula la seva essència i deixar-les en evidència.

Aquesta distorsió pot ser fruit del caràcter del personatge i la seva inhabilitat social, per exemple, o de la introducció d'elements en contra del protagonista en la història (l'atzar posa dificultats perquè aconsegueixi el seu objectiu), o potser és l'autor de l'espectacle o el guionista de la sèrie el que juga amb elements narratius o amb la lògica de la situació i ens provoca el riure.

És a dir, pot ser fruit de les diferents eines que tenim com a escriptors a l'hora de posar-nos a escriure les situacions que conformen el nostre projecte.

2. Tant Woody Allen com Louie C. K. han estat embolicats en escàndols d'abusos, que trobem repulsius. Tot i que ens costa prescindir-ne com a creadors de comèdia, en volem deixar constància.

La ineptitud social

La ineptitud social és una de les fonts més grans de comicitat. Aquí posem vuit exemples de situacions en què el nostre personatge no dona la talla.

Deixarem un full en blanc al final perquè apunteu altres possibles opcions que ens generin comicitat, però sempre haureu de recordar que la situació ha de ser imprescindible en la nostra història i que cal mantenir la versemblança en relació amb el caràcter dels nostres personatges o amb el to de la història o de l'espectacle.

El ridícul estètic. Un personatge no té cap habilitat per vestir-se i es posa roba que no li escau gens. Encara farà riure més si és en un esdeveniment social important per a ell i essencial en la història.

La falta de tacte. El nostre personatge entra en un lloc on hi ha una parella enamorada que vol estar a soles, i no s'adona que sobra. El nostre personatge fa el pitjor comentari en el pitjor moment: és indiscret, mal educat o massa directe.

El desconeixement dels codis. Et compres un vestit en una botiga per a transvestits, pensant que és una botiga de roba de carrer (*Miranda*, creada per Miranda Hart el 2009).

La ficada de pota. Explicar als teus sogres que folles molt bé amb la seva filla, perquè estàs tallat i aquell petit silenci que s'ha fet quan te'ls han presentat t'ha posat tan nerviós que has dit el primer que t'ha vingut al cap o el primer que estava pensant el teu subconscient.

La poca sincronia amb el moment social. En un enterrament, i amb intenció de consolar la vídua o el vidu, ets excessivament positiu tenint en compte l'entorn, en assegurar-li, per exemple, que segur que coneixerà algú i referà la seva vida, i en insistir a presentar-li un possible candidat.

L'error. Entres en una celebració d'aniversari i felicites la persona que no toca.

Dir la veritat d'una manera espantosa. El personatge deixa anar una veritat com un temple, sense tenir en compte els senti-

ments de l'altre: «Amb la poca cultura que tens, és curiós com sempre aconseguixes dissimular-ho».

La distracció. Per a Bergson, la distracció és un element fonamental de la comèdia, i com més natural jutgem la causa que determina l'efecte còmic, més gràcia ens farà.

Riem perquè el nostre personatge s'ha oblidat alguna cosa, ha premut el botó que no tocava, ha arribat a un lloc que no era el correcte, ha obert la porta equivocada o ha passejat el gos del veí pensant que era el seu.

La distracció ens fa més humans i més vulnerables, i malgrat que a vegades ens riem del personatge distret, també és una font d'empatia cap a ell. Ens «solidaritzem» amb la seva feblesa.

Els diferents graus d'ocultació: dissimular, no connotar una cosa evident, negar una evidència o mentir descaradament

Riem quan un personatge nega taxativament una acció que com a espectadors veiem que s'està fent davant dels nostres nassos. La falta de lògica de la negació ens fa gràcia.

A *Travy*, espectacle escrit per Pau Matas i Oriol Pla, estrenat al Teatre Lliure la temporada 2017-18, mentre la mare fumava el pare preguntava:

Pare: Estàs fumant?

Mare: No, no ho estic.

Ens riem també de l'intent del personatge de passar desapercibut i continuar amb la normalitat de la vida com si no hi hagués res estrany, mentre per a nosaltres és evident que sí que ha passat alguna cosa. Per exemple, un personatge a qui acaben de tallar el braç:

—Estàs bé?

—Perfectament, gràcies. Vols un te?

Riem quan el personatge nega haver trencat un gerro i l'amaga darrere l'esquena mentre es fa mal fins a sagnar, en un intent de salvar les circumstàncies. Hi ha alguna cosa relacionada amb la negació de l'evidència o amb l'intent d'ocultació que ens remet a la mentida i l'engany, però aquesta vegada no en versió verbal, que ens fa riure.

La mala sort persegueix el nostre protagonista (o quan l'atzar està en contra)

En un capítol de *Friends*, Monica treballava en un lloc on la feien vestir d'una manera molt ridícula. Burke (Tom Selleck), l'home que li agradava, entrava per accident i la trobava vestida amb una pitrera de plàstic imponent.

Un altre clàssic de comèdia és trobar-se un amic de l'institut, recordar vells temps, criticar com d'harpia (i si pot ser, *putón*) era la «reina» de la classe i que aquesta resulti ser l'actual dona de l'amic (és hora d'eliminar aquests estereotips de la nostra ficció).

Et baralles amb una persona que et vol ocupar la plaça d'aparcament que tant t'ha costat trobar. Estàs nerviós i l'insultes. Aquella persona resulta ser el dentista que vas a visitar tot seguit. (És l'origen d'una llegenda urbana.)

Un personatge explica discretament a algú que és homosexual i resulta que ho està sentint tot un estadi de futbol, o un estudi de televisió o qualsevol altre espai que tingui megafonia i ens permeti un error d'aquesta mena d'una manera més o menys creïble. Ens riem de la mala sort del personatge.

Jocs amb el llenguatge narratiu

Els escriptors juguen amb les seves eines per donar noves visions de la realitat o per trencar el realisme, sense renunciar-ne del tot.

Col·locar-se en un estat d'ànim o social que no toca

Ser protocol·lari en un moment que no ho és gens ens provoca un distanciament del fet que ens genera comicitat.

Així, al principi d'*Els botxins* del dramaturg Martin McDonagh, un condemnat a mort demana que el tracti'n de vostè i exigeix que el botxí que el pengi sigui de més categoria, perquè el que li ha tocat no parla un anglès britànic i no està disposat que l'executi algú que parla amb accent irlandès. També ens fa gràcia que un delinqüent demani un menú vegetarià al menjador de la presó o que es preocupi per si els aliments són biològics.

Un altre cas és quan ens posem en un estat d'ànim contrari a la situació. A *Travy* es parlava de la mort d'algú i la mare insistia que era ella la que havia informat la família de l'esdeveniment; saltant-se el protocol de la tristor per la mort de l'altre, optava per donar-se mèrits i fer-se notar.

Fill: S'ha mort el Steven?

Mar: L'hi vaig dir jo.

Trencar una situació fent alguna acció que no s'hi adequa gens

A *Life of Brian* (*La vida de Brian*, 1979), amb guió dels Monty Python i direcció de Terry Jones, enmig d'una persecució el personatge que fuig passa pel mig d'una botiga d'antiquaris i es posa a regatejar el preu d'una peça que li agrada especialment. Ens fa gràcia que una acció que implica pressa i desesperació es detingui de sobte per una curiositat del perseguit, deixant en suspensió el que està passant per uns segons. És un recurs molt utilitzat per la factoria Monty Python.

També fa servir aquest recurs Tarantino en els seus thrillers carregats d'humor, com quan a *Pulp Fiction* (1994), amb guió del mateix Tarantino i Roger Avary, Jules i Vincent estan a punt de perpetrar una matança i al cotxe xerren tranquil·lament de com són les hamburgueses a Amsterdam i la manera de ser més liberal dels europeus. La quotidianitat de la conversa i la relaxació amb la

qual xerren contrasta totalment amb l'acció que estan a punt de fer i es produeix un efecte còmic que ens sorprèn i que es va convertir en marca de la casa.

Els personatges no connoten una cosa que és evident per a l'espectador

Riem també en clau de metallenguatge quan en un espectacle teatral dos personatges fan veure que parlen dos idiomes diferents i no s'entenen, quan tots dos estan parlant en castellà. Aquest és un dels efectes còmics més celebrats de l'espectacle *Gore* (2002), de Javier Daulte, que va sacsejar l'escena barcelonina.

Introduir elements estranys tractats amb naturalitat

A Things We Say Today (*Coses que dèiem avui*, 2009), el dramaturg Neil LaBute ens presenta una situació en què una noia intenta trencar amb el seu nòvio, però aquest es presenta al bar amb la seva germana. La germana, que ha estat sempre molt present en la relació, li va xiuxiuejant les respostes que ha de donar, amb l'excusa que té mal de coll i no pot parlar en veu alta. Aquest element, que en el fons ens mostra el que passa en aquella relació, distorsiona totalment la trobada i afegeix comicitat a un moment que en essència en té molt poca.

Utilitzar l'apart i el trencament de la quarta paret

Els personatges miren a càmera i ens parlen del que senten o donen un contrapunt al que està passant, tal com es feia tradicionalment en el teatre.

A *Fleabag*, escrita per Phoebe Waller-Bridge, una noia d'uns trenta anys que acaba de perdre la seva millor amiga llisca per la vida sense cap mena de motivació lluitant contra la depressió i molestant tots els seus familiars i amics amb la seva actitud radicalment egoista. De tant en tant mira a càmera i fa un comentari irònic i decebut sobre el que està passant. Es desubica de la seva pròpia història per comentar-nos amb escepticisme que no creu en res del que passarà a continuació o per opinar sobre la seva pròpia

vida. *Fleabag* va néixer en forma de monòleg escrit i interpretat per la mateixa autora en l'off del Festival d'Edimburg el 2013 i s'ha convertit en una de les comèdies d'èxit del 2018.

El trencament de la quarta paret no solament per fer comentaris, sinó a vegades per estendre's en deliberacions que potser no venen al cas o aportar punts de vista que no són merament puntuals sobre el que està passant, també és molt freqüent en la ficció de comèdia.

The Office (2001), creada per Ricky Gervais i Stephen Merchant, una de les comèdies més exitoses de l'última dècada a la Gran Bretanya, i que té cinc temporades en la versió nord-americana, va ser concebuda com un fals documental, rodada càmera en mà i amb els protagonistes, els oficinistes més avorrits del món, dirigint-se a l'espectador com si fessin un documental. Al gènere se'l va batejar com a «documental paròdic» o «mockumentary».

També utilitzen elements del documental sense deixar de fer ficció les sèries *Parks and Recreation* (2009), creada per Greg Daniels i Michael Schur, i *Modern Family*, per posar-ne alguns exemples. La primera ho fa amb «declaracions» dels personatges a càmera; amb el tipus de moviment de la gravació, càmera en mà, un narrador-periodista va seguint els personatges al llarg del capítol. S'autodefineix com a «documental paròdic». *Modern Family* es limita a fer parlar els personatges a càmera, com si fos un testimonial. Els personatges expliquen la seva versió dels fets i es crea un joc entre el que declaren que ha passat realment, el que volen dir a càmera que ha passat i el que hem vist que ha passat en pantalla, obtenint a vegades tres nivells de veritat.

A Cançó per tornar a casa (2018), una peça teatral de Denise Despeyroux, portada a escena per la companyia T de Teatre, una de les protagonistes es dirigeix al públic de tant en tant, per comentar, en un fals intent de ser objectiva, el que està passant en escena. Tot i que aquesta no és la carta principal d'aquesta comèdia amb elements dramàtics, l'efecte aconsegueix posar distanciament i provocar el riure en els espectadors.

Una resposta inadequada

A qualsevol pel·lícula dels germans Marx, Harpo respon amb un toc de clàxon quan li pregunten alguna cosa. En aquest cas, nosaltres, com a espectadors, ja coneixem la resposta, però els altres personatges no i se sobresalten cada vegada.

També és una resposta inadequada que un personatge respongui a un altre amb un cartell amb el número 10, quan aquest li declara el seu amor.

Incongruència en la relació entre els personatges

En els esquetxos de *Monty Python's Flying Circus* (1969), el programa de televisió creat per Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones i Michael Palin, hi trobem sovint dos personatges: un actua normalment, l'altre ho fa d'una manera totalment absurda. Ens fa gràcia ser conscients de l'absurditat de l'extravagant, mentre que el seu interlocutor no ho connota. El que es comporta d'una manera normal, ho fa inflexiblement.

Un exemple d'aquest mecanisme és l'esquetx «Camel Spotting». Un periodista, interpretat per John Cleese, entrevista a consciència i amb absoluta serietat un «observador de camells», figura absurda i inexistent:

Periodista: Aleshores, quants camells ha vist?

Observador: Aproximadament... cap.

Periodista: En tres anys, no ha vist cap camell?

Observador: Sí, només en tres anys. Bé, és mentida, quatre, per ser justos, cinc. He sigut observador de camells set anys.

Abans, però, era observador de ietis.

Periodista: Deu haver sigut molt interessant...

Incongruència entre el fet, l'explicació i el personatge

En un altre esquetx prou conegut del grup, anomenat «Flying Sheep», veiem unes ovelles que volen i un pastor ens descriu molt tècnicament el que està passant: «Segons la meva opinió,

les ovelles estan actuant sota la convicció de ser ocells...». Hi ha una incongruència entre el fet i l'explicació, però també entre l'expectativa que té l'espectador del personatge (un pastor) i el seu comportament.

Incongruència entre les necessitats socials i les convencions establertes

Pertany a aquest apartat el famós esquetx «The Ministry of Silly Walks» («Ministeri dels Caminars Estúpids»), dels Monty Python, que reivindica la necessitat de fer alguna cosa que no sigui en absolut necessària per mostrar l'absurd de tantes altres que sembla que sí que ho siguin o que ens han dit que ho eren. A Hongria, on el grup va triomfar espectacularment, se celebra cada any el Dia dels Caminars Estúpids. Milers de persones surten al carrer disposades a caminar de maneres absurdes.

Situacions sobre la mecanització d'una acció

Aquests exemples pertanyen a l'*slapstick* o comèdia des de l'acció física. En parlarem més detingudament en el capítol que li dediquem especialment, però aquí van alguns exemples, per anar obrint boca:

Els personatges paren taula, i quan acaben de posar els plats, els recullen i els tornen a posar, els recullen i els tornen a posar. L'efecte repetitiu ens provoca comicitat.

Uns personatges es passen una galleda d'aigua en cadena, i quan arriben al final l'últim personatge fa una acció absurda com llençar l'aigua a terra.

Un grup de personatges saluden una autoritat l'un darrere l'altre. L'últim fa un petó a la boca a l'autoritat, amb la mateixa convicció que els altres li han donat la mà. Fa la mateixa acció, però la distorsiona. Si ho fa perquè està nerviós, perquè té por de no estar a l'altura, encara farà més gràcia.

Trucs per generar comèdia no aptes per a escriptors existencialistes

«I si...» o «al revés...». Dos dilemes

A l'hora de posar-nos a pensar una història, no menyspreem una cosa tan senzilla com utilitzar «I si...» i «al revés». «I si...» és un començament de frase que ens porta a pensar en el més curiós que li pot passar a un personatge que ens agrada, i «al revés» ens porta a considerar el contrari del que lògicament pensariem que li passaria al nostre personatge. «Al revés» sovint és molt més enriquidor, perquè és senzillament diferent, i curiosament descobrirem que «al revés» és una cosa que passa també sovint.

Una pluja d'idees torturadora

En una pluja d'idees sobre com fer avançar una història que volem que sigui escrita en clau de comèdia, ens vindrien bé algunes preguntes com aquestes:

- Què és el pitjor que li pot passar al nostre personatge (o personatges)?
- En quina situació estaria més incòmode?
- Què és el que voldria impedir com fos?
- Què és el que és incapaç de veure, però nosaltres sí que veiem a venir?

És a dir, si ens convertim en «torturadors» del personatge, sense que el menyspreem, considerem sempre la seva lògica i conservem la veritat en el to, avançarem en clau de comèdia, perquè els girs que proposarem a la història ens generaran situacions de comèdia.

Provar i jugar amb el text

En els tallers d'escriptura de la Sala Beckett de Barcelona, allà als anys noranta, José Sanchis Sinisterra suggeria que quan algú s'encallés en una escena, hi introduís un personatge xinès. Per entendre

aquesta afirmació haurem de tenir en compte que en el moment a què ens referim, els noranta, a Barcelona només hi havia xinesos en qualitat de treballadors de restaurants (pocs) o de turistes (encara menys). Valgui el comentari per lligar la connexió de la comèdia amb el temps.

L'estratègia proposava un moviment surrealista per desencallar l'escriptura i obrir noves expectatives de joc. Era una bomba d'oxigen enmig d'una cosa que s'havia estancat, un personatge turista (sempre me'l vaig imaginar amb una càmera penjant del coll) que trencava el joc.

Riem quan algun fet o personatge sorprenent interromp el que estem veient, perquè l'inesperat ens fa riure; per què no provar, quan ens quedem encallats, d'introduir un personatge desubicat i a veure què passa?

El format televisiu en clau de comèdia: la *sitcom*

«Tot és divertit, sempre que li passi a un altre.»

WILL ROGERS

La *sitcom* o «comèdia de situació» ha sigut durant molts anys el format televisiu de ficció de comèdia per excel·lència. Per això volem dedicar un capítol específic a descriure'n les característiques, que s'han mantingut inamovibles durant molt de temps.

Nascuda als anys cinquanta, és un format de curta durada, al voltant d'uns vint minuts, que feia de «coixí» de la resta de la programació i proporcionava una mica d'entreteniment, molt a la manera del vodevil o del teatre còmic.

Els capítols es gravaven amb públic en directe a l'estudi; d'aquí el costum dels riures, que amb el pas dels anys van passar a ser enllaunats, i amb uns decorats fixos, on no hi havia espais naturals i on passaven totes les històries.

Al llarg dels anys, la gravació s'ha flexibilitzat, en introduir-se alguns exteriors i abandonar-se progressivament la gravació amb

públic en directe (encara n'hi ha alguna que ho fa) i els riures enllaunats, però es manté la utilització d'uns decorats fixos, potser naturals, però sempre els mateixos, on transcorren totes les històries. També es manté la idea inicial de la comèdia de situació, que és que totes les històries els passin a un mateix grup de personatges, amb molt pocs secundaris, que es transformen en una mena de «família» postissa dels espectadors.

Els personatges són els que defineixen la comèdia de situació que volem fer. La manera com els plantejem (personatges tipus, neuròtics, negatius...) ens marcarà el tipus d'humor que fem. Han de ser complexos, carregats de defectes i contradiccions, i amb un equilibri de relacions que faciliti que es comuniquin i que els seus interessos es contradiguin i es contraposin.

Totes les històries els passen a ells i si pot ser, entre ells. Encara que a vegades introduïm algun secundari que faci de detonant de la història, els protagonistes, que en són el motor, sempre seran els escollits per definir el món que volem retratar. La *sitcom* es mou sempre dins de la quotidianitat: ells, els seus problemes i petits conflictes són el nostre món, i l'hem de crear amb unes coordenades que ens permetin explicar les coses a la nostra manera i expressar la comèdia que ens agrada. Quina mena d'històries volem explicar? Generen prou conflicte? Quin públic representen? Ens agraden? Són prou potents? Quina mena de comicitat generen? Són preguntes que ens hem de fer durant el procés.

Els escenaris on transcorren acostumen a ser les cases dels protagonistes, en format de pis d'estudiant o de casa unifamiliar (*Friends*, *Mom*, *Modern Family*), molt sovint un bar (*Seinfeld* o *How I Met Your Mother*, aquesta última creada per Craig Thomas i Carter Bays el 2005) i, en el cas de *The Big Bang Theory*, una botiga de còmics. Es tracta d'un espai on poden circular de manera natural personatges possibles generadors d'històries sense haver-ho de justificar gaire. Per entrar en un bar només cal anar-hi a prendre un cafè, per entrar a una casa particular cal anar a arreglar una avaria, ser un amic de visita, tenir ja una relació sentimental amb

un dels personatges, etc. Han de ser espais que ens permetin moure els nostres protagonistes de manera natural i que algun d'ells ens faciliti que hi circulin altres personatges, de la manera més casual possible.

Aquestes limitacions fa uns anys eren molt més marcades. En les últimes comèdies de situació de tall clàssic, la flexibilitat en els espais és molt més gran, i també el pressupost amb les quals estan fetes. Una sèrie amb l'èxit de *The Big Bang Theory* es pot permetre tenir laboratoris on treballen els protagonistes, amb un «bar» al lloc de treball, els pisos de tots els personatges principals (a alguns els ha costat molt tenir-ne) i una botiga de còmics. Però continuen sent uns espais fixos per on han de transcórrer les nostres històries.

En origen, a cada capítol hi havia dues històries articulades en trames construïdes seqüència a seqüència, que es barrejaven o intercalaven, és a dir, que no sempre es comunicaven entre elles. Podia ser que en un capítol hi hagués dues històries que afectessin personatges diferents de la nostra comèdia i que aquests no es veiessin durant tota la narració. Cada personatge participava en una de les dues històries, com a protagonista o com a coprotagonista, i tots els personatges tenien alguna cosa a explicar cada setmana.

Actualment la quantitat d'històries que passen per capítol poden arribar a ser quatre o cinc en el cas de sèries amb molts protagonistes, com per exemple *Modern Family*, que, a vegades, va francament accelerada, o poden continuar només sent-ne dues, com és habitualment el cas de *The Big Bang Theory*, per citar dues de les comèdies més populars dels últims anys. Tot i així, es manté la idea que gairebé sempre surten tots els personatges a cada capítol i que la majoria de les vegades les històries estan repartides entre personatges, evitant que un de sol participi molt activament en més d'una trama perquè no sembli que salta d'història en història com si jugués a la xarranca.

Les històries versen sobre la quotidianitat dels personatges, els seus amors, desamors, conflictes familiars, enveges, limitacions,

defectes, aspiracions, protagonismes... Totes les misèries quotidianes tenen cabuda en els arguments de les *sitcoms*.

Cada argument s'articula a partir d'un conflicte que es presenta en les primeres seqüències (un darrere l'altre) i es desenvolupa pas a pas, sempre en clau de situacions de comèdia. Són punts de partida molt habituals: una mentida, una confusió, una acció «vil», la visita d'un familiar no desitjat, la celebració d'un esdeveniment (com ara un aniversari), un intent de lligar més o menys fallit, una baralla entre els protagonistes, la necessitat de pagar una hipoteca quan no es tenen diners, els problemes amb els fills que no estudien o que estudien massa i l'intent d'arreglar-ho de qualsevol manera que no és la correcta...

L'argument va avançant de desastre en desastre, sempre amb situacions de comèdia que defineixen els passos (en aquest cas seqüències) de la història, fins a arribar al final, on els nostres personatges queden emocionalment en el mateix punt on havien començat, prescindint de la idea «d'arc de personatge» pròpia d'altres ficcions. Els personatges de comèdia ens diuen constantment que «les persones són els únics animals que xoquen una vegada i una altra amb la mateixa pedra». No han après res, no canvien, i no canvien tampoc les seves relacions amb els altres.

Aquesta immobilitat de relacions i de caràcter és una de les altres característiques definitòries de la comèdia de situació. Tot i que algunes, quan tenen èxit, es veuen obligades a canviar els equilibris (no es poden mantenir relacions de parella sense acabar en casament o amb la parella anant-se'n a viure junta, i no es poden tenir parelles sense que acabin tenint fills), aquests canvis sempre es fan amb molt de compte, ja que algunes vegades, quan es trenca l'equilibri, la sèrie s'enfonsa i perd tot l'interès per a l'audiència.

Els diàlegs de les comèdies de situació estan articulats en forma de gag, és a dir, contenen molts acudits, i els millors sempre són acudits d'acord amb el caràcter del personatge. És molt freqüent «vendre's» per un acudit. Se'ns n'acut un i el posem encara que no tingui res a veure amb el caràcter del personatge que el diu, però

aleshores trenquem la versemblança i abaratim la sèrie, perquè hem traït el protagonista i l'hem posat en una situació poc versemblant. Les comèdies de situació es basen en la identificació amb els caràcters dels personatges per part del públic; si no en mantenim la coherència, el públic s'allunya de la sèrie, com ha passat molt sovint.

Amb l'aparició del cable i les plataformes, la *sitcom* ha evolucionat cap a narracions molt més obertes, fins a arribar a models que comparteixen amb la comèdia de situació tradicional la durada, que es manté al voltant de trenta minuts (excepte algunes cadenes espanyoles, que l'allarguen fins a quaranta-cinc), i la presència d'un món tancat amb pocs protagonistes i una quantitat més o menys gran de personatges ocasionals, segons el cas. Com que són emeses a través de plataformes o del cable, ja no tenen intrínseca la idea del gran públic o del públic massiu, que inclou espectadors de totes les edats i gustos, per la qual cosa poden endinsar-se per camins més originals.

La nova comèdia està plantejada d'una manera molt diferent, prescindint de l'acudit com a base del diàleg, buscant situacions que a vegades juguen entre la comèdia i el drama i amb arguments oberts i gairebé filosòfics, existencialistes o surrealistes, pel que fa a la factoria de Louie C. K. o de Judd Apatow. El canvi ha suposat una renovació de la comèdia cap a camins que fan somriure més que riure, i que suposen un pas endavant en la qualitat dramàtica per la seva complexitat.

Malgrat això, la comèdia de situació clàssica es manté amb les seves regles del joc estranyament imbatible, i aconsegueix connectar repetidament amb la societat del seu temps i fer de via d'escapament familiar dia a dia, com una família postissa que t'acompanya a la televisió i et fa riure.

El diàleg

Un diàleg és la reproducció «falsament fidel» d'una conversa que els nostres personatges podrien tenir en la vida real. Només alguns dramaturgs escapen d'aquest «fals realisme» en el teatre, en treballar des del distanciament o des d'una poetització del llenguatge, per posar-ne dos exemples. La resta de ficció ens mostra unes situacions més o menys realistes, més o menys passades de voltes o surrealistes en el cas de la comèdia, o potser desconstruïdes o en forma de monòleg, però els personatges es comuniquen amb un diàleg realista.

Definir aquest «falsament real» és difícil perquè té molt a veure amb una qüestió d'oïda; tant pel que fa a la reproducció d'un diàleg neutre com a un treball sobre idiolectes o dialectes, hi ha un punt de fals i real alhora. A continuació apuntem alguns elements que ens ajuden a aconseguir aquesta falsa normalitat que fa que el diàleg sigui fluid.

Tendim a fer diàlegs en què el personatge respon correctament al que li diu l'altre; sempre contesta amb *feedback*, com si parlar fos dir i reaccionar al que es diu. En la nostra realitat ens allunyem molt més de la relació causa-efecte, sovint responem més al que estem pensant en aquell moment. I a aquesta resposta hi hem d'afegir el nostre *background*, la nostra situació personal (ens fa mal el queixal?, estem deprimits?), la nostra posició al món, la nostra intel·ligència. I ja no em poso a dissertar sobre les persones que, senzillament, no escolten o sobre les converses en grup en què cadascú diu el que vol i l'acció va avançant. No cal que escrivim diàlegs totalment caòtics, però tampoc cal que responguin sempre al que ha dit l'altre. Hem de fer una simulació d'una conversa més natural.

La primera idea que ens ha de venir al cap quan ens posem a escriure un diàleg és la de «mostrar» més que no la d'explicar. Volem mostrar l'estat d'ànim dels nostres personatges respecte a aquella situació i al moment en què estan de la nostra història. No volem que ens expliquin com se senten ni que informin l'altre

d'alguna novetat que tingui a veure amb algun dels dos o amb la història; només així aconseguirem que hi hagi joc dramàtic o al·trament dit subtext.

El camí de mostrar depèn dels aspectes següents:

Caràcter del personatge

Un coneixement profund del caràcter del personatge. La construcció d'uns bons personatges amb tota la seva complexitat, encara que només en mostrem una mínima part, és essencial en la creació de qualsevol ficció, però en la comèdia ho és encara més (aquesta afirmació no és del tot certa, però sí convenient). Per demostrar-ho utilitzaré com a exemple Alice Munro, que no és una escriptora de comèdia però sí una de les millors escriptores de contes de tots els temps. Munro ens mostra sovint només fragments de vida dels seus personatges, però qualsevol lector asseguraria que en coneix la vida i el caràcter des que els van parir, per la minuciositat amb què és capaç de retratar les seves reaccions i les poques paraules que necessita per fer-ho.

La mateixa frase no la construeix igual un tímid que una persona extravertida, ni una persona molt intel·ligent que una altra que no ho és tant, ni morfològicament ni sintàcticament. La personalitat ens marca una manera de parlar, igual que ens marca la manera com ens enfrontem a les situacions.

Sí que és ben cert que hi ha comèdies que no necessiten la complexitat dels personatges, perquè treballen sobre l'argument o sobre una construcció des del tòpic, però ja en parlarem més endavant, perquè també la construcció des del tòpic té la seva complexitat.

Situació emocional en la història

Un cop tenim clar el caràcter del personatge, haurem de tenir en compte la situació emocional en el moment de la història que estem explicant. No parla igual un personatge que té un desgast emocional determinat que un que encara se sent segur d'ell mateix, ni un que té un desgast físic a un altre que està sa. Val la pena

tenir-ho en compte a nivell global, perquè a vegades ens perdem en el moment de la microestructura i oblidem el recorregut emocional de tota la història.

Situació emocional en l'escena

Els nostres personatges parlaran d'una manera o altra segons la seva situació dramàtica en l'escena. Si es tracta d'un moment de tensió, interna o externa, segurament no faran grans frases llargues i ben construïdes ni sabran respondre amb propietat al que se'ls pregunta, potser s'entebancaran o parlaran d'una cosa que no té a veure amb el que els han demanat. Si el moment és de relaxació, tendiran a la conversa llarga o potser a no parlar i deixar llargs silencis, si estan amb algú de molta confiança. Són petits elements que donen varietat al que estem escrivint i marquen un ritme a la totalitat de l'obra.

A qui es dirigeix el personatge

És ben sabut que no parlem igual a la nostra mare que a un amic, ni tampoc a un desconegut que ens hem trobat pel carrer o a la cap del departament on treballem, que ens mostra la distància col·locant una gran taula entre nosaltres i ella. Aquestes petites diferències les hem de tenir en compte a l'hora d'escriure qualsevol diàleg.

Situació física dels personatges

També hem de tenir en compte la situació física dels personatges. No parlem igual si estem fent una acció física (encara que sigui tan petita com manipular un mòbil, amb l'atenció dirigida al seu teclat) que si estem mirant per la finestra un paisatge magnífic, cosa que ens permet un to més reposat i reflexiu. I tampoc ho fem igual si mirem a la cara algú, de manera que el *feedback* és constant i per tant tendim a «convènce'l» i a adaptar el nostre discurs a les seves reaccions, que si ho fem caminant l'un al costat de l'altre, de manera que el nostre discurs és més lliure (aquesta última acció és molt recomanable per parlar amb adolescents d'assumptes complicats o per intentar que es relaxin i expliquin els seus problemes. Si és

en el seient d'un cotxe, amb conductor i copilot mirant endavant, molt millor encara).

O sigui, que un cop establerta l'acció necessària per a la nostra història, el diàleg ha de fluir d'acord amb aquesta.

En resum, si tenim clara quina és la situació, com són els personatges i en quin moment de la història es troben, haurem fet ja tres quarts del camí per tenir un bon diàleg. La resta és posar-se en la pell dels personatges i deixar-se anar, en una mena de joc en què el guionista juga a ser tothom i a ser a tots els llocs de la conversa alhora.

Generar comèdia des del diàleg

Hi ha diversos aspectes que ens ajuden a generar comicitat des del diàleg. Un és la llengua mateixa. Els dialectes i els idiolectes són un element important de la comèdia, tot i que la ficció contemporània els utilitza poc (com sempre, hi ha excepcions) perquè tendeix a un llenguatge molt neutre en un afany d'arribar a un públic tan extens com sigui possible (o per raons que no he acabat mai d'entendre i que no són aquesta especialment).

Un altre aspecte són els defectes de la llengua. En la línia aristotèlica de riure'ns dels altres, tradicionalment hem rigut amb personatges papissots o que tenien alguna altra dificultat per expressar-se, tot i que, com veurem, algunes ficcions han aconseguit positivar i tractar el tema d'una manera elegant.

També generem comicitat des del diàleg, jugant amb el ritme i la forma com diem les coses (si ho fem lentament, si ho fem cantant...), sobretot si ho fem de sobte o ho associem a la manera de ser d'un personatge.

L'humor, com sempre, sorgeix d'una distorsió de la forma més usual i normativa, en aquest cas el diàleg. Ens fa gràcia algú que no contesta al que li pregunten, sinó alguna cosa totalment diferent,

o la introducció d'algun element mecànic, com que el personatge repeteixi moltes vegades una mateixa paraula o la mateixa mirada.

A continuació enumerem amb exemples alguns dels principals jocs de comèdia amb el diàleg, tot i que estem segurs que si us poseu a pensar, en trobareu molts més.

Jocs de diàleg des de la forma

Els dialectes

A diferència de la ficció britànica, que per tradició s'ha delectat amb els dialectes de la llengua (posarem com a exemple Martin McDonagh i la seva *Leenane Trilogy*), la nostra ficció tendeix al llenguatge neutre i a treballar poc els registres de la llengua i els diferents dialectes segons els àmbits geogràfics o les diferents classes socials.

Hi ha personatges entranyables de la nostra memòria de ficció que ho són perquè parlen en un dialecte. El que no hem de fer mai és posar una sola persona parlant un dialecte mentre tots els altres parlen català normatiu i convertir-lo en un bufó per a la resta (i això també ho hem vist).

Els idiolectes

El treball sobre la manera de parlar d'un personatge fet a partir de l'individu mateix s'ajusta molt a una de les característiques de la comèdia, que és l'exageració en la creació del personatge. Podem caracteritzar un personatge fet que parli de manera pulcra i exagerada, amb unes pauses difícils de suportar, i aleshores l'altre personatge que l'està escoltant s'adorm.

Si ho fem imitant maneres de parlar poc cultes o amb accents poc acurats es pot caure en un humor classista molt barat, i no posarem exemples al respecte. Però si ho fem, per exemple, a partir d'un titubeig constant fruit d'una falta de seguretat tenim l'alter ego de Woody Allen en totes les seves pel·lícules. Sense aquest donar voltes a les coses i dir-les sense acabar, com si demanés disculpes, tan propi dels tímids i els insegurs, no tindríem protagonista.

Tics de personatge

Atribuir alguna «falca» als nostres personatges de comèdia pot ajudar a donar-los personalitat i a propiciar el riure en algunes situacions.

Malgrat ser *‘Allo ‘Allo!* una sèrie estrenada el 1982, molta gent recorda encara els «Només ho diré una vegada» amb els quals començava la majoria de les seves intervencions la cap de la resistència francesa. Ho feia parlant en anglès amb accent francès, i això ens serveix per apuntar que també els accents són interessants a l’hora de crear comicitat.

També és un clàssic de falca l’«Ah, vale» del personatge d’Emma a la sèrie catalana *Plats bruts* (1999), escrita per Joel Joan, Jordi Sánchez, Núria Furió, Albert Plans, Sergi Pompermayer i Mercè Sarrias, una falca que s’ajusta al caràcter obert i poc prejudicador del personatge, que accepta la vida tal com ve, sense prejudicis morals. La sèrie també va trencar amb la correcció lingüística que practicava la resta de la ficció de la cadena en introduir barbarismes en la parla dels personatges. Aquest fet es va convertir en un element important del seu èxit, gràcies a la connexió i la frescor que aportava respecte a la rigidesa lingüística d’altres produccions.

A la *sitcom The Middle* (2009), creada per Eileen Heisler i DeAnn Heline, protagonitzada per una família de classe mitjana baixa en un poble «inexistent» dels Estats Units, el fill més petit, superdotat (un clàssic de la comèdia de situació), quan parla repeteix per a ell mateix l’última frase del que ha dit en veu baixa.

Defectes en la parla

Recordem, sovint relacionats amb la pitjor comèdia, els personatges amb defectes o problemes de parla. El tartamut, per exemple, n’és un dels casos més freqüents, i el cap sempre se’ns en va a la comèdia espanyola tradicional més barata, amb el papissot, però també hi trobem Barry Kripke, el científic que fa la competència a Sheldon Cooper a *The Big Bang Theory*. L’actor John Ross Bowie, que li dona vida, ha patit el mateix problema en la vida real, la qual

cosa va facilitar que el tic del personatge, del quan fan mofa els altres, no fos vetat per la restrictiva societat nord-americana.

Al clàssic *A Fish Called Wanda* (*Un pez llamado Wanda*, 1988), de la factoria Monty Python, podem veure com el personatge tartamut és ridiculitzat per alguns dels seus companys de repartiment, però també estimat pels altres, i la seva manera de parlar serveix dramàticament a l'argument i aporta comicitat. Un exemple perfecte de com fer servir un element dramàtic en tota la seva potencialitat.

I siensem en el personatge de Hugh Grant a l'acaramel·lada i molt exitosa *Notting Hill* (1999), amb guió de Richard Curtis i direcció de Roger Michell, tindrem un quequeig convertit en un tret atractiu del personatge. El parlar vacil·lant i encallat d'aquest perdedor-guanyador, capaç de lligar-se la Julia Roberts i alhora regentar una botiga de llibres de segona mà, ha perseguit l'actor durant una bona part de la seva carrera, fins al punt de convertir-se, en un grau més o menys fort, en un tret de molts dels seus personatges.

Parlar molt ràpid, parlar molt lent, parlar cantant, parlar baixet

El canvi de velocitat en la parla també ens genera comicitat. Un personatge que es posa a parlar a gran velocitat i no pot aturar-se ens fa riure, per la seva falta de control sobre la manera d'expressar-se. Ens fa riure també algú que parla molt a poc a poc, o que de cop es posa a cantar, o que no pot evitar cantar en un moment determinat, com fa la còmica Miranda Hart a *Miranda* (2009), una producció de la BBC amb un personatge que quan es posa nerviós no pot evitar cantar.

També riem quan un personatge es queda sense veu i no es pot expressar, especialment si és en un moment important de la història. I si és en el moment més important i ningú no el pot entendre, o entenen el que vol dir al revés, encara riem més.

De fet, ens fa riure qualsevol element «mecànic» introduït en la parla que deformi el seu esdevenir natural. Com apuntava Bergson, la mecanicitat en les coses, tant si és parla com si són gestos,

ens fa riure, perquè ens les despulla del seu significat i ens les fa veure des de fora.

És important, però, que sempre ho lliguem al caràcter del personatge i mantinguem la veritat de la nostra obra, per molt poc versemblant que sigui el plantejament.

La repetició i el ritme

Una de les coses més senzilles que provoquen comicitat és la repetició d'una rèplica del diàleg.

Un diàleg pot ser divertit si un personatge diu una cosa i l'altre s'entesta a contestar el mateix cada vegada. Els germans Marx, amb la repetició «I també dos ous durs. Millor que siguin tres» i un toc de clàxon inicien el deliri extrem de la cabina del vaixell, una de les seqüències de comèdia més divertides de la història del cinema.

Jocs de diàleg des del contingut

Trencar la lògica causa-efecte del diàleg

Ens fa riure quan algú trenca la lògica del diàleg i un personatge respon una cosa que no té res a veure amb el que li acaben de preguntar. Si a sobre, nosaltres en sabem les raons (té por, vol despistar, està amagant alguna cosa que ha fet malament), encara ens farà més gràcia. Però ho pot fer de manera absurda, sense cap raó, i també riurem, sempre que hàgim creat un context de versemblança on això sigui lògic.

Convertir una absurditat en un diàleg essencial

Dedicar molt temps a discutir i analitzar coses sense cap mena d'importància, aturar-se a meditar sobre qualsevol expressió quotidiana, serveix per crear comicitat en un diàleg i és la marca de la casa de *Seinfeld*, una de les comèdies de situació més conegudes de tots els temps.

Tot seguit, una mostra de diàleg absurd, característic de *Seinfeld*. En aquest capítol (núm. 22, tercera temporada), *Seinfeld* rep

la visita d'un «policia de biblioteques», un personatge que ve a recuperar un llibre d'una biblioteca que suposadament Seinfeld va robar l'any 71. El policia, com a bon secundari de comèdia, és un personatge absurd i extrem que està disposat a recuperar el llibre perdut com sigui. Tot el que diu Seinfeld li sembla sospitos, i la seva professió, encara més:

Seinfeld: Me n'alegro que hagi vingut. Vol una tassa de te?

Poli de biblioteques: Cafè?

Seinfeld: Cafè?

Poli de biblioteques: Sí, cafè.

Seinfeld: No, jo no bec cafè.

Poli de biblioteques: No beu cafè? Ni cafè soluble?

Seinfeld: No, no en tinc.

Poli de biblioteques: No té cafè soluble?

Seinfeld: No, normalment no tinc cafè soluble.

Poli de biblioteques: I per què no en compra un pot i el guarda a l'armari i s'oblida del tema? Quan el necessiti serà allà, gairebé dura per sempre, està liofilitzat.

Seinfeld: Li prometo que hi pensaré.

Poli de biblioteques: Vas agafar el llibre el 1971.

Seinfeld: Sí, i el vaig tornar el 1971.

Poli de biblioteques: El 71 va ser el meu primer any de feina. Un any dolent per a les biblioteques, un any dolent per a Amèrica, hippies cremant carnets de biblioteques, Heavy Huffman dient a tothom que robessin llibres...

En un capítol de *Louie* els dos germans estan una bona estona discutint si el iogurt surt de la vaca per les tetes o ho fa pel cony. El germà, que no té dos dits de front, defensa la segona opció i el protagonista es pren el seu temps per convènce'l que s'està equivocant.

Aplicar criteris d'ètica a les persones equivocades

En aquest altre diàleg de *Seinfeld* (temporada 8, capítol 19: «El Yada Yada»), Kramer ataca el protagonista per tenir prejudicis

amb els dentistes, com si es tractés d'un tema de raça o homofòbia, generant així la comicitat. La gestualitat apassionada de Kramer, que realment creu que està defensant una «causa», multiplica per deu l'efecte còmic.

Seinfeld: No et pots imaginar el que m'ha passat amb Whatley avui: s'ha assabentat que havia fet un acudit sobre dentistes i s'ha ofès. Aquesta gent poden ser molt sensibles.

Kramer: Què? «Aquesta gent» T'has sentit?

Seinfeld: Què?

Kramer: Creus que els dentistes són diferents a nosaltres? Van arribar a aquest país, com tothom, buscant un somni.

Seinfeld: Whatley és de Jersey!

Kramer: Sí, i ara... és un americà com Déu mana.

Seinfeld: Kramer, és només un dentista.

Kramer: I tu ets un antidentista.

Seinfeld: No soc un antidentista.

Kramer: Ets un antidentista extremista! Es comença per fer uns acudits i posar alguns malnoms: «Ei, Denti!» Després diràs que han de tenir les seves pròpies escoles.

Seinfeld: És que tenen les seves pròpies escoles!

Kramer: Ho veus!

El diàleg des de l'absurd

Tenir una actitud diferent a l'esperada davant d'un fet ens provoca comicitat.

En aquest exemple, Groucho Marx té una actitud gairebé estètica davant del llenguatge administratiu i posa en evidència la seva absurditat.

A *Una nit a l'òpera* (1935), pel·lícula dels germans Marx escrita per James Kevin McGuinness, George S. Kaufman i Morrie Ryskind, Groucho té el següent diàleg amb el representant d'un tenor a qui vol contractar.

Representant: Faci el favor d'escoltar amb atenció la primera clàusula perquè és molt important. Diu que... la part contractant de la primera part serà considerada com la part contractant de la primera part. Què li sembla? Està molt bé, eh?

Groucho: No, no està bé. Vull tornar-la a sentir.

Representant: Diu que... la part contractant de la primera part serà considerada com la part contractant de la primera part.

Groucho: Aquesta vegada ha sonat millor.

Representant: Si vol l'hi torno a llegir.

Groucho: Només la primera part.

Representant: Sobre la part contractant de la primera part?

Groucho: No, només la part de la part contractant de la primera part.

Representant: Escolti, per què ens hem de barallar per una bestiesa con aquesta? La tallem.

Groucho: Sí, és massa llarg. Què ens queda ara?

Representant: Ara diu: la part contractant de la segona part serà considerada com la part contractant de la segona part.

Groucho: No, no m'agrada gens. Les segones parts no van ser mai bones. Sap què? Per què no fem que la primera part de la segona part contractant sigui la segona part de la primera part?

Jocs amb les paraules, els acudits i els llocs comuns

Un altre element essencial del diàleg de comèdia són els jocs de paraules i el joc amb el significat de les paraules, que no és ben bé el mateix.

El joc amb el so de les paraules

A *The Importance of Being Earnest*, Oscar Wilde (1854-1900) juga amb el fet que en anglès *Ernest* es pronuncia igual que *earnest* («honest»), i ens proposa un joc entre el nom del protagonista i

la falta d'honestedat i la hipocresia dels personatges. L'obra, que conté la quantitat més gran de jocs de paraules i d'equívocs de la història del teatre (sí, és una exageració, però no m'estranyaria), és una crítica ferotge de l'alta societat anglesa, que no va acceptar mai la seva manera de ser, vestida de comèdia lleugera i que va ser un gran èxit de cartellera a l'època victoriana.

Donar una resposta material a una metàfora

També ens fa gràcia quan algú exposa una idea en un frase i l'altre li dona una resposta material.

- Persegueix l'enginy.
- Doncs no crec que l'atrapi.

Els falsos amics

Per exemple, quan algú es pren literalment un missatge o una recomanació i hi vol respondre d'una manera també literal i pragmàtica:

- Amic meu, la borsa és un joc perillós. Un dia es guanya i l'endemà es perd.
- D'acord, doncs jugaré cada dos dies.

- No està bé el que fem, perquè al final traiem els diners de les butxaques als pobres accionistes.
- Però d'on vols que els hi traiem?

Transposar coses solemnes a llenguatge col·loquial

Quan algú vol donar volada a un fet i l'altre posa en evidència la realitat tosca i real d'aquest amb la seva resposta. El receptor es converteix en el «traductor» al llenguatge col·loquial de l'eufemisme o de la «imatge idíl·lica» de l'altre:

- Està fent un canvi de vida.
- L’han despatxat?

- Ens hem pres un temps de reflexió.
- L’ha tornat a treure de casa.

- El cel començava a passar de negre a vermell, semblant a una llagosta quan es cou.

Emprar termes tècnics professionals per descriure sensacions de la vida

Ens provoca el riure traspasar a termes tècnics d’algun camp professional sensacions o accions que pertanyen al món quotidià i, en general, sempre que parlem «tècnicament» en ambients que no són professionals i desubiquem el llenguatge.

- Se’m va declarar i vaig sentir-me cinquanta-quatre metres cúbics més petit.

- Em va fer una OPA hostil només perquè no li volia donar un parell de galetes.

- Hi ha kilòmetres d’autopista entre tu i jo.

Respondre literalment a un terme tècnic

També ens fa gràcia quan ho fem al revés: responem amb un terme tècnic a una imatge metafòrica o lírica, o concretem una cosa que està dita per generalitzar.

- Cada deu segons, en algun lloc de la terra, una dona està donant a llum un fill; l’hem de trobar i parar-la.

La importància del silenci, la contrarèplica o la mirada en un diàleg de comèdia

La comèdia transita per camins difícils i subtils que moltes vegades es defineixen per la contrarèplica, o per la reacció del personatge que no està parlant en aquell moment. Un element essencial del diàleg de comèdia és la mirada, el gest subtil, sovint de desconcert, que posa en evidència l'altre personatge.

Posarem tres exemples de «mirades» famoses en el món de la ficció:

La mirada irònica de Chandler era una característica del seu personatge a *Friends*, una de les *sitcoms* més populars de tots els temps.

La mirada de Harpo Marx, acompanyada de sons, ho expressava tot, i si no, ja s'encarregava Groucho de traduir-ho com més li convenia.

La mirada més extrema de totes: la de l'actor Marty Feldman en el paper d'Igor, l'ajudant del doctor, a *Young Frankenstein* (*El jovencito Frankenstein*, 1974), amb guió de Mel Brooks i Gene Wilder i direcció del primer, en una de les comèdies més desbaratades de les últimes dècades. Marty Feldman va quedar per sempre més lligat a aquell personatge.

A la mirada de l'altre s'hi afegeixen també les pauses i la complicitat amb els altres personatges, en una xarxa subtil de relacions i reaccions que ens permeten mantenir un ritme. I no només amb els altres personatges, sinó també amb el públic. La comèdia té una partitura musical a dins que marca un anar i un venir que en el teatre estableix un diàleg amb el públic i fa palès, més que en cap altre gènere, que cada funció és diferent. La pausa després que algú rigui en directe, mantenir la mirada uns segons més quan s'intueix que allò millora la comicitat, és l'equilibri i la virtut d'un actor i d'una bona direcció de comèdia.

Una mirada o una cara de pal poden fer que l'espectador es trenqui de riure, però si no la tenim en aquell moment, ens quedem sense res. En el teatre si a sobre aquell dia no tenim prou espectadors, ja podem plegar, perquè la comèdia, en el teatre i sovint al cinema, és una experiència col·lectiva.

Per això, moltes de les comèdies de situació televisives, que beuen molt del teatre en la seva estructura, van començar gravant-se amb públic en directe, i després van introduir els riures enllaunats, que indicaven (moltes vegades molestant) on s'havia de riure.

Un exemple de companyia teatral que ha donat joc a les paraules i l'humor refrescant-nos la ment amb espectacles inoblidables és el duo format per Xavier Theros i Rafael Metlikovez. Accidents Polipoètics, allà als anys noranta, avisava el públic dels perills del món amb el seu fantàstic «Van a por nosotros»:

Límpiate los dientes, lávate los pies, cósete el jersey, píntate las uñas, cámbiate las pilas, cómete los mocos, bébete la espuma, cástate con ella, cástate con ella, cástate con ella, toma precauciones, piensa en tu futuro. Van a por nosotros.

Las hordas internacionales de madres y delegados y funcionarios y chinchillas y hurones moralistas que desean llevarte, cogidito de la mano, a la jubilación.

Bébete el jarabe, cómprate un buen coche, deja de fumar, no juegues a eso, cambia de trabajo, mejora tu imagen, vete a por las gambas, cósete la manga, cósete la manga, cósete la manga, rézale a la imagen. Van a por nosotros.

Alguns consells pràctics per millorar l'oralitat del diàleg, no aptes per a lingüistes o estudiosos de cap mena

- En general, el diàleg d'audiovisual és una mica més sintètic que el teatral i permet jugar més amb llenguatges més poètics i no ser tan directe.

- El llenguatge «oral» o el «fals llenguatge oral» que estem construint és desordenat i desconstruït. Quan parlem anem endavant i endarrere, repetim paraules, ens aturem i tornem a la idea del principi... Quan escrivim diàlegs hem de reflectir aquest caos i aquest desordre, sense que això es tradueixi en una repetició d'idees ni suposi un llast per al ritme.
- Una de les maneres pràctiques de crear aquest desordre és treure les conjuncions i algunes preposicions. La parla s'allunya sempre del discurs ben construït. Si no és quan parla un catedràtic o algun personatge creat per Aaron Sorkin, que ha fet de les frases subordinades la seva «marca de la casa», normalment no fem frases gaire llargues ni les enllacem amb les conjuncions pertinents, i sovint ens saltem les preposicions. És una bona idea provar d'escriure un diàleg o un monòleg i treure-les a veure què passa.
- En la línia d'evitar frases grans o paràgrafs ben construïts, és millor optar per la frase directa, sense construccions subordinades de llarg recorregut. Aconseguirem un discurs més àgil i directe, i més desordenat. Tot i així, aquest consell es pot eliminar totalment i apostar per fer tot el contrari: construir un personatge que parli amb frases subordinades molt llargues i aconseguir que aquest sigui el seu tret diferenciador. Si escrivim comèdia, ens ajudarà a aconseguir comicitat.

El gag i l'*slapstick*

Ens aturem un moment per dedicar un capítol al gag i a l'*slapstick*, dos elements fonamentals per definir i entendre la comèdia.

El gag, l'acudit i altres elements de la comèdia a partir del diàleg i l'acció

El gag, o l'acudit, més o menys desenvolupat en la seva llargària, és un dels elements definitoris de la comèdia, sobretot la televisiva i la de *stand-up*, però també ens és útil a l'hora de definir la comicitat, perquè ens permet condensar en un petit fragment l'essència dels processos que ens porten a riure.

El gag té una situació que es planteja, es desenvolupa i es resol d'una manera que ens fa riure, perquè ens sorprèn i ens descol·loca, però al mateix temps és lògica, encara que sigui dins d'una lògica surrealista. A la resolució de la situació amb una gran última frase se l'anomena en anglès *punch line*.

Una bona *punch line* té incongruència, veritat, sorpresa, agressivitat (força, perquè és un acabament) i brevetat (és dramàticament econòmica). I si fem ficció, és sempre fidel al tarannà del personatge que pateix el gag o el provoca.

A tall d'exemple per veure l'estructura de l'acudit, posarem el guanyador d'un ampli estudi sobre «gustos» en els acudits portat a terme per Richard Wiseman, un psicòleg de la Universitat de Hertfordshire, al nord d'Anglaterra. Sobre un milió i mig de propostes, la més votada (per un públic angloparlant) va ser aquesta:

Dos caçadors de Nova Jersey caminen per un bosc quan un d'ells es desploma. Sembla que no respira i té els ulls vidriosos. L'altre agafa el telèfon i truca al servei d'emergències mèdiques. Diu amb la veu tremolosa: «Crec que el meu amic és mort! Què faig?». L'operador li contesta: «Calmi's. L'ajudaré. El primer lloc, asseguri's que és mort». Es fa un silenci, i a continuació se sent un tret. De nou al telèfon, el caçador diu: «Molt bé, i ara què?».

(Acudit extret del llibre *Ja. La ciencia de cuándo reímos y por qué*, de Scott Weems, 2015)

És l'acudit més votat, però no necessàriament el millor, sinó el que va agradar a més gent; per tant, menys feridor, menys original i menys surrealista que molts altres.

Perquè realment faci riure, l'acudit ha d'estar ben plantejat, la seva premissa ha de ser clara i la seva resolució ha de respondre a la lògica del personatge enfront de la situació plantejada. Sembla una obvietat, però sovint el que resolem no és el que hem plantejat, sinó alguna cosa que hi és a prop, però que no és el punt de partida.

La capacitat de fer riure d'un gag té molt a veure amb el ritme i la interpretació dels actors. La velocitat amb què el presenten, com mantenen l'expectativa i com el resolen pot donar un resultat totalment diferent segons l'actor. No és el mateix un Jerry Seinfeld dirigint-se al públic, des del seu distanciament i la seva actitud «per damunt» dels que l'escolten, des de l'educació més sofisticada, que l'actitud de Louie C. K, que sembla que sempre demani perdó al públic pel que està dient, i totes dues encaixen a la perfecció amb el seu humor. Quan fem ficció, ens aturarem en l'expressió de la cara de «l'altre»; en la reacció de l'altre personatge està sovint la clau que allò faci riure o no a l'audiència.

El mateix passa amb l'actor de teatre quan fa comèdia: ha de ser conscient que cada representació té el seu ritme i que cada públic és diferent. No riuran al mateix lloc de l'obra el dimecres que el divendres, ni quan fa temporada o quan fa un bolo en un poble del Pirineu. Això suposa un exercici apassionant d'actuació i una

tortura quan, a vegades, el públic es queda en silenci i no respon a cap dels moments de comicitat de la peça.

Aquest element de «tempo» s'ha d'assumir també quan s'escriu comèdia i, sobretot, quan aquesta es posa en escena. Posar un acudit rere l'altre no té cap sentit, s'han de donar temps perquè la gent es torni a situar. Les pauses les hem de trobar quan escrivim, per una qüestió de ritme, i ser capaços de modificar-les quan veiem que no funcionen o no està ben col·locades. Una coma mal posada, un pausa massa llarga o una resolució dita sense pes poden deixar el públic en el silenci més absolut.

En un esquetx la *punch line* ve al final de tot, però en un diàleg de comèdia pot aparèixer al final d'un *speech* d'un personatge o a la meitat d'un diàleg, perquè està inserit en l'escena. Un humorista de *stand-up* interromprà el seu *speech* amb diversos *punch line*, la gent riurà (si té sort i ho fa bé) i després continuarà. Haurà de saber o intuir quan és el moment de reprendre l'actuació per donar temps al públic de respirar i assimilar el que li ha fet gràcia.

Uns quants exemples de gags inserits en la ficció

Qualsevol dels exemples que hi ha a continuació té molta més gràcia si coneixem molt bé el personatge, bé perquè es tracta d'un personatge de pel·lícula, hem estat al seu costat molta estona i l'hem fet nostre, bé perquè es tracta d'una sèrie i aquell personatge, capítol a capítol, ha entrat a casa nostra i s'ha convertit en un membre més de la família. La majoria d'exemples que hi ha tot seguit són de sèries arxiconegudes.

Dos exemples en un mateix capítol de la *sitcom Friends*

A l'episodi 21 de la primera temporada de *Friends*, al personatge de Monica li roben la targeta de crèdit (als Estats Units una assegurança cobreix el robatori de la targeta de crèdit, de manera que l'usuari no té cap despesa).

Monica s'adona que la noia que li ha robat la targeta de crèdit porta la vida que a ella li agradaria tenir: es compra coses que li

agraden, va a veure espectacles que li encantaria haver vist, s'apunta a classes de ball... El tema del capítol és la identitat, qui som i qui ens agradaria ser.

Monica observa les despeses de la targeta:

Monica: Però mira quant ha gastat.

Rachel: Vols fer el favor de tranquil·litzar-te? Els del banc ja t'han dit que només havies de pagar les coses que has comprat tu.

Monica: Ja, però tot i així, quina manera de gastar.

Ross: És que quan robes una targeta de crèdit, et deu agafar com un speed de gastar.

Chandler: Quina friqui, s'ha gastat 69 euros en un pal de fregar.

Monica: No, el pal de fregar és meu.

Chandler: Per friqui volia dir... A la merda: si t'has comprat un pal de 69 euros és que ets una friqui.

A la seqüència següent, Monica continua mirant el rebut:

Rachel: Encara continues així?

Monica: Aquesta dona està vivint la meva vida.

Rachel: Què?

Monica: Està vivint la meva vida. I ho fa millor que jo! Mira. Ha comprat entrades per a espectacles que vull veure, roba a botigues on em fan por els venedors, i s'ha gastat tres-cents dòlars en material artístic.

Rachel: Però tu no ets una artista.

Monica: Potser ho seria si tingués el material.

A vegades, quan coneixes molt bé els personatges, pots fer un triplet

Els personatges estan enfadats perquè el mico de Ross té la mania d'intentar tenir relacions sexuals amb tots els mobles. Primer,

Monica millora la *punch line* de Chandler i després, quan Ross torna al plantejament inicial, Phoebe dona una tercera *punch line*:

Monica: Has de fer alguna cosa amb ell ja.

Ross: Per què? És només una fase.

Chandler: El mateix vam dir sobre Joey.

Monica: Ross, quants mobles s'ha d'intentar follar perquè te n'adonis que és una opció de vida?

Ross: Pensava que seríeu una mica més comprensius amb la situació.

Phoebe: Ho sé, però no ho som.

Per fer-ho, però, s'ha de ser molt fidel als personatges; si no, semblarà un acudit rere acudit.

El *running gag*

El *running gag* és un element que es repeteix al llarg de la història i que ens fa gràcia per la seva repetició. Com ja hem comentat en l'apartat d'estructures, la repetició és un element generador de comicitat. El *running gag*, malgrat que l'esperem, sempre ens sorprèn, perquè apareix en els moments més imprevistos, com ara enmig d'una altra acció dramàtica, sovint interrompent-la d'una manera desconcertant.

Pot tractar-se d'un fet: una làmpada cau sempre sobre el mateix personatge, un veí que sempre pica a la porta en els moments més delicats... Però també pot tractar-se d'una línia de diàleg o d'un tic de personatge.

A continuació, alguns exemples de *running gags* famosos, tant d'acció com de paraula, segons els casos característica de personatge, de diàleg o física.

El *running gag* més famós: Un dels que recordem amb més carinyo de tota la història del cine el trobem a la pel·lícula *To Be or Not to Be* (1942), dirigida per Ernst Lubitsch i amb guió d'Edwin

Justus Mayer, quan, cada cop que l'actor que fa de Hamlet aixeca la calavera per començar el seu monòleg, invariablement contempla atònit com un determinat espectador s'aixeca i abandona la sala. En realitat, ho fa per anar a veure la dona de l'actor aprofitant la llargària del soliloqui més famós del teatre.

Un *running gag* d'acció: Els intents de matar la dona gran a *A Fish Called Wanda*. L'assassí, el personatge tartamut, l'únic que aconsegueix és matar els gossos de la senyora; com que és un gran amant dels animals, pateix la seva missió impossible fins a l'infinit.

Un *running gag* de personatge: A *Seinfeld*, el fantàstic personatge de Kramer, interpretat per Michael Richards, cada vegada que es queda sol a casa seva ho aprofita per robar-li menjar de les maneres més absurdes possibles. Ja no parlem de la seva manera desesperada d'obrir les portes, com si sempre s'estigués produint un incendi al seu darrere. Kramer és un clàssic personatge de comèdia de situació: el veí una mica estrofolari o diferent al grup principal, que dona color i desequilibra el nucli inicial de protagonistes.

Un *running gag* d'acció i diàleg, en forma de tic de personatge: A *Allo Allo!*, la cap de la resistència apareix gairebé sempre de dins d'un armari, interrompent l'acció per passar un missatge importantíssim, precedit sempre de la frase «Només ho diré una vegada».

Un *running gag* de diàleg: Sempre que Seinfeld es troba amb seu detestat veí Newman, tots dos diuen el nom de l'altre d'una manera lacònica i desagradable.

Un dels *running gags* més salvatges en animació és el del personatge de Kenny McCormick, que es moria en cada capítol de *South Park* (1997), sèrie d'animació creada per Trey Parker i Matt Stone. Tot seguit podíem sentir els seus amics Stan i Kyle dient: «Oh, Déu meu! Han matat el Kenny! Fills de puta!».

Alguns exemples més delirants de ***running gags* sobre l'absurd** els trobem als Monty Python:

- Un personatge fa sortir d'escena a cops de pollastre el personatge que està embolicant la situació (com si fos un titella que entra amb la intenció d'abatre el personatge dolent del guinyol).

- Un naufrag que surt del mar caminant per endinsar-se en terra ferma va deixar desconcertats els espectadors en acabar el primer capítol del programa *Monty Python's Flying Circus* (1969).

El gag físic o l'humor a partir de l'*slapstick*

La paraula *slapstick* prové d'un petit instrument format per dues peces de fusta que es feia servir a la Commedia dell'Arte (segle XVI) per produir un so estrident i provocar comicitat durant les representacions en acompanyar les trompades dels personatges. És en aquest teatre antic i primigeni on s'estableixen les primeres rutines que conformen aquest humor físic de caigudes i ensopegades, que recull, per exemple, *L'Arroseur arrosé* (1895) dels germans Lumière.

Bergson, a *El riure*, assenyalava que «una expressió còmica de la cara és única i definitiva, en ella hi ha tota la vida moral de la persona. Una cara és més còmica quan ens suggereix una emoció senzilla, mecànica, capaç de mostrar la personalitat de qui la fa en una sola expressió. Una fisonomia ens fa riure com més automatisme, rigidesa i arruga adquirida i conservada tingui, però encara té més intensitat quan podem atribuir aquestes característiques a una causa profunda i fonamental de la persona, com si l'ànima s'hagués deixat fascinar, hipnotitzada per la materialitat d'una simple expressió facial».

En conseqüència, la comèdia des de l'*slapstick* o la comèdia des del cos està molt lligada a l'actor que els interpreta. Sovint en ells mateixos es projecta tot un món i una veu creativa que marca totes les obres on intervenen. També molt sovint van iniciar la seva carrera en petits espectacles teatrals o en l'equivalent de l'*stand-up* en l'antiguitat, des d'on han començat a construir un món que impregnarà tota la seva obra.

Als inicis del cinema trobem Charles Chaplin i el seu humor melancòlic, i Oliver i Hardy, amb els cops i els pastissos a la cara, en la més pura tradició aristotèlica de l'humor bàsic de trompades.

Uns anys després, Buster Keaton dona una dimensió més poètica i sofisticada, en afegir la crítica política i la ironia social a les seves pel·lícules, escrites i dirigides per ell mateix.

Aquest humor de l'*slapstick* més primigeni parteix d'activitats físiques exagerades que sobrepassen els límits del que és físicament habitual. Sovint són accions violentes, però no tenen cap conseqüència física per als protagonistes. És a dir, conté un grau d'inversimblança que necessita la mirada còmplice de l'espectador, queriu davant la caiguda, amb un humor molt primigeni i aristotèlic, i accepta encantat que el personatge continuï la seva història sense fer-se ressò, o gairebé, del mal que s'acaba de fer (el protagonista cau d'un edifici de deu plantes, s'aixeca i continua caminant només amb una breu coixesa).

Amb el temps, als registres més bàsics del primer *slapstick* es van afegir altres matisos lluny dels cops i la violència, que encara que no es van perdre, van quedar desterrats als dibuixos animats o a certs programes de no-ficció de la televisió generalista. El riure per la caiguda perviurà per sempre, donant la raó a Aristòtil un cop més.

Al llarg dels anys, l'*slapstick* va evolucionar desenvolupant altres camins, com el que inicia Jacques Tati a França, per exemple, amb la deliciosa *Mon oncle* (1958), amb accions diletants i petits desastres domèstics que ens mostren l'absurditat del món modern enfront de l'autenticitat del món antic, més anàrquic, més amable i menys asèptic.

El personatge creat per Jacques Tati, que va començar també en escenaris petits davant del públic, es fa mal i aguanta el dolor amb paciència, sense renunciar mai a la curiositat ni a l'intent de solucionar una vegada i una altra les conseqüències d'aquesta curiositat maldestra, que sempre l'empeny cap a un desastre més gran.

Altres personatges i actors amb una obra lligada a l'*slapstick* són, per exemple, Jerry Lewis, que va pujar als escenaris quan tenia cinc anys i va protagonitzar pel·lícules tan populars com *The Nutty Professor* (*El professor chiflado*, 1963), amb guió d'ell mateix i de Bill Richmond. O, en una versió més moderna, Rowan Atkinson

(*L'escurçó negre*) o el canadenc Jim Carrey, que va començar la seva carrera imitant Jerry Lewis, per tancar el cercle cinematogràfic.

Tampoc volem deixar de banda Peter Sellers i el joc de les caïdres al voltant de la taula a *The Party* (*El guateque*, 1968), dirigida per Blake Edwards, amb guió d'ell mateix i Tom i Frank Waldman, així que no ho farem i en deixarem constància.

Podem incorporar elements de *l'slapstick* com a tret de personatge si ho fem en una intensitat menor, tant pel que fa a la interpretació dels actors com a la presència d'accions físiques repetides que provoquen comicitat. Algunes sèries, sobretot les britàniques amb més èxit dels últims anys, ho han fet amb resultats molt divertits.

Per posar alguns exemples de personatges, ens fa riure amb els seus moviments mecànics i el seu obrir i tancar de portes desesperat l'actor Michael Richards en el seu paper de Kramer a *Seinfeld*, Miranda Hart a la sèrie que porta el seu nom quan xoca una vegada i una altra amb el penjador del bar on treballa el noi que li agrada, o l'actor Richard Ayoade en el seu paper de Moss a *The IT Crowd* (*Los informáticos*, 2005), escrita per Graham Linehan, amb el seu posat impassible quan intenta, per exemple, fer de cambrer al bar d'un teatre i juga a fer malabars amb les copes, amb el desastre consegüent.

Les cares impassibles a l'estil Keaton, que tenia per malnom *cara de pedra*, són també patrimoni de Jen, la directora incompetent del departament d'informàtica de *The IT Crowd*, interpretada per Katherine Parkinson, o d'algunes de les protagonistes de *Derry Girls* (2018), creada per Lisa McGee, un dels últims èxits de la televisió britànica, protagonitzada per un grup d'adolescents que miren astorades el món des de la Irlanda del Nord dels noranta, en ple conflicte armat.

També incorporen elements de *l'slapstick* el vodevil o el teatre de bulevard i els seus hereus quan juguen amb el joc d'entrades i sortides i la sincronització de moviments dels seus personatges. Per posar-ne dos exemples que s'han vist recentment a les nostres cartelleres citarem *Noises Off* (*Pel davant i pel darrere*, 1982), de Michael Frayn, on es mostren les vicissituds d'una companyia de

teatre des de l'escenari en la primera part i des de darrere l'escenari durant la funció en la segona part, uns mesos després, quan, a més, les relacions incipients de la primera part ja estan molt deteriorades. A la peça, que continua representant-se i ha estat també adaptada al cinema, li han caigut els anys al damunt com una pedregada, sobretot pel que fa a les relacions amoroses, però conserva molts elements de comicitat mecànica, amb els actors fent accions simultànies aprofitant l'escenografia de l'obra que suposadament estan representant, caigudes reiterades per les escales, ensopegades amb un mateix objecte i fins i tot un ram de flors mortífer.

Recentment també hem pogut veure en els nostres teatres *The Importance of Being Earnest* (*La importància de ser Frank*, 1895), d'Oscar Wilde, també amb gran quantitat de jocs d'entrada i sortides i situacions d'engany, des del físic. L'obra, un vodevil suposadament innocent ple de jocs de paraules i frases enginyoses, és una sàtira punyent a l'alta societat britànica del seu temps i la seva hipocresia. Va suposar un gran èxit i una bona estirada d'orelles a aquesta classe social, que la va rebre amb moltes reticències.

Finalment, pel que fa al teatre, l'*slapstick* és utilitzat en espectacles de circ, però també en els que fan servir la fusió de llenguatges, com és el cas de *Travy*, on es barreja el text, el mim i les tècniques més pròpies del circ amb el teatre de text més convencional. A *Travy* hi ha un moment en què la família es posa a parlar d'un tema important i ho fan mentre es passen els uns als altres unes taules amb rodes. La tensió entre l'acció dels personatges passant-se les taules, cosa que requereix una bona part de la seva atenció, amb l'atenció que necessita el diàleg entre ells, que tracten d'un tema important, genera un efecte de comicitat i d'urgència molt adient a aquell moment de la història.

Actualment el terme *slapstick* s'utilitza per anomenar l'humor físic en general, un humor que utilitza la «mecanització» de les accions com a font de comicitat, tal com apuntava Bergson en *El riure*. En poden trobar tant en pel·lícules com en espectacles, i en

breus pinzellades en personatges o en petites accions de sèries de televisió.

Algunes accions que generen humor des de l'slapstick

Les caigudes que no fan mal

Caure, trencar coses, ensopegar (sense necessitar que caiguem d'un cinquè pis) ens generen comèdia.

La repetició d'un gest mecànicament

Un personatge abraça un amic, l'altre li respon una mica més fort del que és habitual. El primer s'anima i encara ho fa més fort, i aviat estan barallant-se com maníacs a terra. I s'hostien. És sorprenent, però té a veure amb coses que hem vist de veritat.

Un «cor» sincronitzat o dessincronitzat d'accions

Personatges que fan coses alhora, accions inacabades, accions repetides, accions infinites que ens mostren els estats d'ànim o ens il·lustren un moment determinat i creen mecanismes de comicitat immediata.

Un moviment rígid repetit en un diàleg realista

Una persona fa un discurs i l'acompanya amb un moviment del braç, que és sempre el mateix; el fa de manera periòdica i per tant mecànica, sense que respongui a res que tingui a veure amb el contingut del discurs. Ens farà riure, perquè estem en presència d'un mecanisme que funciona automàticament. No tenim la vida al davant, sinó un automatisme instal·lat en la vida i provant d'imitar-la.

La imitació del gest de l'altre

Riem quan una persona imita el gest d'una altra, perquè quan algú ens imita, no capta l'ànima del gest, sinó la seva mecanicitat. El buida de contingut i el posa en evidència.

La imitació d'un gest relacionat amb un objecte sense la presència de l'objecte

És còmic quan mostrem una activitat mecànica com serrar fusta, o estirar la corda d'un timbre, sense que hi hagi timbre ni serra. O quan aixequem el braç per aturar un taxi i no en passa cap durant les quinze vegades que aixequem el braç i quan no l'aixequem en passa un, que no s'atura.

Ironia, paròdia, sàtira

La ironia, la paròdia i la sàtira són elements intrínsecs a moltes comèdies, i ho són des de la història en si, des dels personatges o des de moments concrets del que estem explicant. Definir-les per separat és una mica confús, perquè la ironia forma part de les altres dues, i tota sàtira conté paròdia, però creiem que és la manera més útil de fer-ho.

La ironia

Tal com hem dit fa una estona, la ironia és una de les «mirades» que com a autors ens acosta a la comèdia.

Definim ironia com una figura retòrica i literària que consisteix a donar a entendre una cosa diferent a la que s'està dient i, en el cas de la comèdia, aconseguir que això provoqui comicitat. Tal com estableix Pavis, «un enunciat és irònic quan, més enllà del seu sentit evident i principal, revela un sentit profund, diferent, fins i tot oposat».

Quant afecta al contingut de tota la història que estem explicant, la ironia és la distància còmplice que estableix l'autor amb l'espectador i que, en el cas de l'humor, provoca el riure o la comicitat. Aquesta distància col·loca l'espectador en una situació de superioritat en relació amb el que es mostra a l'escenari, perquè sap més de la història que els mateixos protagonistes. Per aquesta raó, descobrir la ironia ens provoca plaer, perquè ens fa patent la nostra capacitat d'extrapolació i ens fa sentir llestos com a espectadors.

La ironia, igual que la paròdia i la sàtira, a vegades està immersa en el moment. Com a espectadors sabem que el que se'ns està explicant està en clau d'ironia gràcies al context històric en què ens trobem, i per això ens fa gràcia. Per posar-ne un exemple fàcil, la ironia d'algú que es torna al·lèrgic a votar i ha de ser internat en un manicomi té molta més força en un context d'eleccions contínues. En canvi, la ironia d'un personatge vegetarià que ha de treballar en una hamburgueseria té un context històric més ampli.

Quant a microestructures, un dels instruments de la ficció que ens permet jugar amb la ironia és l'apart, o frase mitjançant la qual el personatge trenca la quarta paret i comenta la jugada amb l'espectador. És un moment en què el personatge ens diu de veritat el que pensa sobre el que està passant i després ens mostra la seva hipocresia o la seva debilitat mitjançant una acció contrària al que ens expressava fa un moment. O, en un context més modern, ens mostra «el que creu com a personatge que és la veritat sobre el que està passant» i després nosaltres podem pensar el que vulguem.

És irònic Joan Brossa quan escriu *Diàleg* i a sota hi posa *Monòleg*, deixa un espai i torna a escriure *Monòleg*.

També Groucho Marx quan diu «No acceptaria MAI pertànyer a un club que m'admetés a mi com a soci».

I, en un altre pla, ho és un personatge que diu exactament el contrari del que sent i fa palesa la seva disconformitat amb el que passa; per exemple, quan rep un regal que detesta i diu que és el millor que li ha passat a la vida.

Per últim, podem destacar que un dels personatges més populars de la comèdia televisiva contemporània és incapaç de distingir la ironia o el sarcasme, i en fa d'això un tret còmic. Sheldon Cooper, a *The Big Bang Theory*, fent gala de la seva falta d'empatia, i quan intueix que algú li està prenent el pèl dient-li el contrari del que pensa sobre una situació, sovint posant en evidència la seva falta d'empatia, pregunta: «Ironia o sarcasme?».

La paròdia

La paròdia és un element que es repeteix en la comèdia al llarg del temps, una vegada i una altra. Treballa sobre realitats existents tot deformant-les, i només té sentit si l'espectador coneix la realitat sobre la qual juga l'autor. Una molt bona part de la comèdia conté paròdia en algun dels seus elements. Es poden parodiar arguments o històries, però també persones, caràcters o situacions, sempre tornant a la definició original: deformarem alguna cosa existent i només tindrà sentit per al nostre públic si la coneix; si no, no entendran res.

Pavis remarca que «la paròdia compren un “text parodiant” i un “text parodiat”, dos nivells que estan separats per una distància crítica tenyida d'ironia. El discurs parodiant no pot oblidar mai el blanc parodiat si no vol perdre la força crítica».

La paròdia és terreny adobat de l'*stand-up* o dels esquetxos de televisió que ens parlen de la realitat immediata fent-ne caricatura. Els còmics fan paròdia dels polítics exagerant-ne els defectes, potser de paraula, potser físics, però sobretot, quan són més interessants, ens mostren la seva manera d'actuar descontextualitzant-la, la manera com reaccionen, com estableixen les bases del seu pensament polític, etc., perquè la vegem en tota la seva nitidesa.

En cinema, ha donat lloc a un subgènere, les anomenades *spoof movies*, pel·lícules que són una versió divertida d'un llibre, d'una altra pel·lícula o fins i tot d'un altre gènere. L'espectador sempre ha de mirar la *spoof movie* tenint en compte el referent. Malgrat que encara podem trobar films que utilitzen la paròdia, el punt més àlgid del gènere està entre els setanta i els vuitanta, amb pel·lícules com *Blazing Saddles* (*Cadires de muntar calentes*), un western absolutament atípic escrit a cinc mans, i *Young Frankenstein*, dirigides totes dues el 1974 per Mel Brooks i considerades per l'American Film Institute dues de les millors comèdies de la història del cinema.

També són considerades el cim del gènere les pel·lícules escrites i dirigides per Jim Abrahams i els germans Jerry i David Zucker

(signaven ZAZ), que, basant-se en les pel·lícules de catàstrofes, tan de moda els anys setanta (*Aeropuerto 77*, *Terremoto*), construeixen un deliri dalt d'un avió de passatgers amb escenes inoblidables, com la de convertir una nina inflable en copilot en plena caiguda lliure. Sí, estem parlant d'*Airplane!* (1980). I a aquesta llista hi volem afegir, des d'Anglaterra, *Life of Bryan* (*La vida de Bryan*, 1979), amb guió dels Monty Python, que converteix la Bíblia, el llibre més llegit de tots els temps, en un musical delirant, i *A Fish Called Wanda* (*Un peix anomenat Wanda*, 1988), amb guió de John Cleese, que utilitza l'estructura d'una pel·lícula de robatori a gran escala per construir una comèdia que no ha aconseguit mantenir el pas del temps tan bé com desitjaríem.

A més de ser referencials respecte a altres pel·lícules, llibres o històries conegudes per tothom, alguns d'aquests films juguen a construir paròdia del mateix llenguatge cinematogràfic, reflexionant-hi, repetint i tergiversant escenes famoses, fent aparèixer els focus i els micròfons en pantalla o trencant la quarta paret per mostrar a l'espectador el *backstage* del que estan veient.

Tot és possible per fer esclatar la ficció i jugar al deliri amb un ritme trepidant. En el seu moment, van captivar el gran públic, que hi llegia una comèdia desenfrenada que els feia sentir participants perquè en coneixien l'origen, i també els crítics, que, més ben informats, s'ho passaven bé amb les referències als mecanismes del llenguatge cinematogràfic, tant narratius com tècnics. Ara bé, l'afany recaptador (o el pas del temps, mai se sap) ha fet que la qualitat de les pel·lícules de paròdia baixés fins a límits que han provocat pràcticament la desaparició del gènere.

En el terreny del teatre, la paròdia de gènere ha estat utilitzada amb grans resultats per alguns dramaturgs contemporanis, com Javier Daulte. L'autor argentí, en l'article «Batman vs. Hamlet. El argumento al servicio del procedimiento y el contenido como sorpresa» (revista *Pausa*, núm. 31), ens parla de la utilització de la ciència-ficció com a joc de construcció de l'espectacle *Gore*, que va sacsejar l'escena teatral catalana amb la seva barreja d'humor intel·ligent i surrealista.

També juga amb el gènere un dels autors britànics més representats, Martin McDonagh, que a la pel·lícula *In Bruges* (2008) barreja thriller amb comèdia en deixar estancats a la ciutat de Brujes dos gàngsters que, com que no saben què fer, es dediquen a fer turisme.

La paròdia de formats televisius també s'ha utilitzat sovint per generar comicitat. Uns dels que més l'han utilitzada han estat els Monty Python en el seu programa d'esquetxos *Monty Python's Flying Circus*, i també ho fan programes de la televisió catalana, com *Polònia*, de sàtira política.

El grup anglès parodiava sovint els formats televisius, mitjà pel qual s'emetia el seu programa, imitant-ne el llenguatge, descontextualitzant-los o exagerant-ne les característiques: entrevistes amb un entrevistador soporífer que s'adormia damunt l'entrevistat, presència d'un entrevistador que està obsessionat amb un tema que no té res a veure amb l'objectiu de l'entrevista (concretament amb les característiques i la mida d'una casa de fusta que suposadament ha construït al jardí de casa seva el convidat del programa), retransmissió apassionada i amb gran desplegament de mitjans de carreres ciclistes protagonitzades per pintors del segle XX, etc.

La sàtira

Els termes *paròdia* i *sàtira* es fan servir sovint d'una manera indistinta. La sàtira és una paròdia amb ànim de denunciar una actitud o un moment polític amb la intenció de canviar-los. És a dir, té un element moralitzant o un objectiu final concret, sovint polític. Tot i que les sàtires contenen molts elements de la paròdia, la majoria de les vegades en el seu grau més extrem, amb més deformació de caràcters i més exageració, no totes les paròdies contenen sàtira ni estan fetes amb un objectiu moralitzant.

En el terreny de les revistes còmiques ens és molt fàcil situar el que és sàtira, i fins i tot algunes publicacions es defineixen a si

mateixes com a «seminaris satírics». Quan parlem de ficció el terreny s'amplia una mica més.

La sàtira política va ser utilitzada sovint pel grup britànic Monty Python mitjançant l'humor absurd que els caracteritzava, amb missatges que van incomodar profundament la classe mitjana britànica.

En un dels capítols de *Monty Python's Flying Circus*, per exemple, es mostra la conversa que té una parella camperola amb Hitler, que casualment passa per allà, sobre el temps i les carreteres. Ambdues parts mantenen l'educació en tot moment.

Al final d'un dels capítols es podia llegir als crèdits el següent missatge:

Volem demanar disculpes per la manera com els polítics són representats en aquest programa. No ha estat mai la nostra intenció donar a entendre que els polítics no són prou forts per defensar els seus ideals davant dels altres, són servidors dels seus temps... que sacrifiquen la seva credibilitat impeding un debat lliure... en la creença equivocada que la unitat del partit ve abans del benestar de la gent... i no pretenem en cap cas que els espectadors els considerin aranyes amb cames peludes... demanem disculpes si aquesta ha sigut la impressió rebuda.

En el terreny teatral, a *Els ocells* (414 a. C.) Aristòfanes fa una sàtira sobre el món polític del seu temps, amb un text protagonitzat per un atenenc adinerat, que, fart de la ingerència pública en els seus assumptes particulars, abandona el món dels humans i convenç els ocells de crear una nova civilització. Aristòfanes ens mostra, en clau ocellaire, el que passa quan s'apliquen els interessos individuals per sobre dels comuns, en un discurs que ens acosta a la realitat política actual. L'espectacle el va posar en escena la companyia La Calòrica la temporada 2018, i va ser una rara avis en el panorama teatral català, precisament pel seu format de sàtira.

Finalment, en el terreny cinematogràfic, citarem una de les sàtires polítiques més populars de tots els temps, *To Be or Not to Be*, on en ple 1942 Lubitsch, un jueu alemany als Estats Units, ens proposava una divertidíssima sàtira sobre el nazisme de la mà d'una companyia teatral.

Els gèneres

«Segueix la teva passió. Sigues fidel a tu mateix. No segueixis mai el camí d'una altra persona si no és que estàs en un bosc i estàs perdut i veus un camí. Aleshores, fes-ho, sisplau.»

ELLEN DEGENERES

Una tendència creativa arriba a la categoria de gènere quan hi ha prou textos dramàtics o guions que fan servir unes característiques similars repetidament, de manera que els podem identificar com a membres d'un grup. A vegades, la definició de gènere ve marcada per un format, com és el cas de la comèdia de situació, que durant molts anys ha tingut una durada i unes especificitats molt concretes lligades a la indústria de la televisió, però d'altres es fa per temàtica o quan un creador obre un camí nou i els altres s'hi apunten per raons generacionals o de gust. Hi ha gèneres que perviuen al llarg del temps; altres, en canvi neixen i desapareixen al cap d'uns anys, perquè en comptes d'aconseguir renovar-se o transformar-se, el resultat es repeteix una vegada i una altra fins que el públic els abandona.

Hi ha alguns que ho són per «dret històric», com són la comèdia quan ens referim a ella en general, o la paròdia, i en canvi n'hi ha d'altres que comencem a considerar en un moment donat, a vegades per definir uns subgèneres de la comèdia, com quan parlem de comèdia familiar o comèdia d'amics, o per definir nous formats, com la docuficció en clau de comèdia o *mockumentary*.

La classificació que trobareu a continuació està feta amb el propòsit que pugueu pensar tan àmpliament com sigui possible en les possibilitats que teniu a l'hora d'escriure i en quins poden ser els resultats finals en funció de les intencions o els continguts que feu

servir. Us n'ofereix un repàs amb alguns (no pas tots) els gèneres i subgèneres de la comèdia, amb exemples de cada cas.

Però si vols passar a la història com a creador has de superar les classificacions i fer alguna cosa que sorprengui aquest espectador que fa tants anys que consumeix ficció en tots els seus vessants. És el que ha passat amb la irrupció de noves sèries de televisió que fusionen la comèdia i el drama gràcies a l'arribada del cable, que les ha alliberat de la necessitat d'arribar a un públic massiu i ha permès obrir el ventall creatiu cap a llocs més innovadors. Sempre, però, hem de ser conscients del que tenim entre mans, per poder arribar a un final possible.

La comèdia blanca (o no tant) sobre la família i els amics

És una comèdia que, malgrat que és exagerada o té una mica de distorsió, característica inherent a tota comèdia, transita pels camins de la realitat, és a dir, «en la història no hi ha res que no et puguis trobar qualsevol dia pel carrer». Respon a la idea de protagonista-grup que ens retorna als orígens del concepte de comèdia i a la voluntat de fer un retrat social, posant en evidència les carencies de la convivència i els problemes de la quotidianitat, que és on vivim immersos la majoria dels humans, però en aquest cas fent-ho sense voluntat de transgredir ni de criticar el poder, només les relacions humanes.

La comèdia blanca posa el focus en les diferents etapes de la vida, depenent de l'edat i l'estat civil dels personatges i mostrant les diferents vicissituds de cada moment, sobretot pel que fa a les relacions personals i les aspiracions socials.

a) La comèdia i la família

Al llarg de la història, el concepte de família tradicional (pare, mare, fills) s'ha mantingut, però ha incorporat també altres «composicions» amb l'afany de connectar amb la realitat més immedia-

ta, amb pares més o menys divorciats, noves parelles, parelles gais o fills adoptats, assimilant noves formes contemporànies de viure la parella i de viure la paternitat i la maternitat. Malgrat això, la sacralització de la família com el lloc on tothom torna, encara que sigui només per Nadal i per barallar-se amb la germana cleptomana, s'ha mantingut, i molt poques sèries o pel·lícules n'han donat una visió completament negativa.

En les sèries de televisió transiten famílies en totes les seves possibilitats, des de la més tradicional a la més desestructurada, de *Modern Family* a *Mom*, de nivell econòmic alt a nivell econòmic baix. *Mom*, per exemple, trenca els esquemes amb una mare irresponsable i egocèntrica i una filla vulnerable i bona persona i el seu grup d'amigues d'Alcohòlics Anònims, en una mena de perversió de *Friends* en format adult.

Però són els anglesos els que han produït originàriament la dissecció de la família de classe baixa més punyent de tots els temps, amb un pare borratxo, una mare absent i una filla que es fa càrrec dels germans i de l'inútil del pare. *Shameless* (2011), creada per Paul Abbott, que té versió nord-americana, barreja la comèdia amb la tendresa com només ho aconsegueixen el cinema i la televisió britàniques. Els personatges de *Shameless* estan perduts i no tenen un duro, però lluiten sempre per la felicitat.

Sobre la composició «atípica» de les famílies, i amb l'objectiu d'animar també la creació de sèries una mica diferents, una de les comèdies de situació amb més èxit dels noranta és *Frasier* (1993-2004), creada per David Angell, Peter Casey i David Lee, amb una família formada per dos psicòlegs esnobs amb un pare policia, una noia anglesa que té cura del pare i un gos petaner. Incomplint totalment la regla de fer un «fill de cada tipus» i emesa per un canal generalista, va aconseguir un gran èxit, a més de ser àmpliament guardonada. Això sí, tenia la força de ser un *spin off* de *Cheers* (1982-1993), creada per James Burrows i Glen i Les Charles, una excel·lent comèdia de situació que passa en un pub de Boston i que centra la seva atenció en la gran família dels perdedors que hi treballen i els clients del bar. No direm que sigui fàcil convèncer

un productor o una cadena de fer una cosa diferent si no tenim el suport d'un èxit anterior.

És també una família atípica la de *Glow* (2017), que té com a protagonistes un grup de lluitadores de *wrestling*, una modalitat de lluita-espectacle, i les seves vicissituds personals. El fet que la convivència no estigui marcada per un desig d'estar juntes, sinó per un destí professional que les ha posat a totes, entranyables perdedores, juntes, converteix la seva relació en una mena de vincle familiar, on s'estimen, se suporten i es barallen unides pel lligam de l'espectacle que estan representant i la supervivència, tant anímica com econòmica.

El teatre de bulevard ha trobat també en la família un espai per connectar amb el temps i, de pas, riure's una mica dels problemes de les classes mitjanes benestants. Procedent del teatre francès i també adaptada al cinema, ens ha arribat, per exemple, *Le prénom*, de Matthieu Delaporte i Alexandre de La Patellière, una de les peces franceses de més èxit dels últims anys, on una família gairebé explota arran de la discussió sobre els noms correctes per posar als nens. També, en versió autòctona, tenim comèdies sobre les relacions familiars amb *Cancún* (2008), de Jordi Galceran, on dues parelles exploraven la possibilitat d'haver-se aparellat al revés; amb personatges contemporanis afrontant el pas del temps en la parella protagonista d'*Els veïns de dalt*, de Cesc Gay (2015), una comèdia escrita en clau tradicional que va saber connectar amb el públic, o amb *Vilafranca* (2015), de Jordi Casanovas. En versió menys costumista trobem *Germanes* (2008), la versió lliure de *Les tres germanes* de Txèkhov de Carol López, text que ha pujat diverses vegades a l'escenari i ha estat adaptat al cinema per la mateixa autora.

Valguin tots aquests exemples per fer-nos una idea de com fer esclatar la comèdia a partir dels rols que complim en la família o amb els amics, fent servir d'història molt sovint els diferents «esdeveniments» que marquen la vida familiar: la mort, els naixements, els aniversaris o les festes de guardar, com el Nadal.

b) La comèdia dels amics

Continuant amb la dissecció que fa de la família la comèdia blanca, ens trobem amb la «família» formada pels amics que conviuen en pisos (una saga iniciada per *Friends*). Si són més joves ens trobem amb els amics a l'institut (tot un gènere cinematogràfic, tractat tant des de la comèdia com des del drama) i si els protagonistes són una mica més grans, amb els retrobaments al cap dels anys.

En la «comèdia dels amics» el repartiment de papers és diferent, però també està impulsat per la idea «d'un personatge de cada». Si prescindíssim de les relacions familiars (mare-parefills), ens adonaríem que els caràcters en les sèries d'amics estan repartits molt semblantment als de les sèries familiars, tot i que hi hauríem d'afegir «la por al compromís» dels personatges i la por de fer-se grans, que planeja sobre tota sèrie de parella o de convivència.

Ens podríem plantejar si realment la por a fer-nos grans o a assumir responsabilitats, malgrat que Peter Pan sigui considerat un personatge arquetípic, és realment el dilema principal de la població entre trenta i quaranta, sobretot de la masculina (potser que acabéssim el tema d'una vegada).

Un cop dit això, podríem citar excepcions com *Community* (2009), creada per Dan Harmon, una sèrie d'amics que passa en una universitat de segona amb personatges originals i d'edats molt diferents.

Pel que fa a la comèdia dels amics, en versió teatral autòctona trobem *Kràmpack*, de Jordi Sánchez, una peça teatral estrenada el 1994 que ha tornat aquest any als escenaris, i *Litus* (2012), de Marta Buchaca, una comèdia més agredolça, portada el 2019 al cinema sota la direcció de Dani de la Orden. Del mateix autor de *Kràmpack* i cinc guionistes més és *Plats bruts* (1999), una de les comèdies més populars de la televisió catalana, que es va emetre de 1999 al 2002 (posteriorment ha estat reposada moltes vegades, fins a convertir-se en un clàssic de l'estiu de la cadena).

c) La comèdia de les parelles

Un cop passats els trenta i continuant amb la crònica vital en versió blanca, i en format televisiu, la comèdia dels amics es converteix sovint en la comèdia de les parelles. Els amics ja tenen parella fixa i es relacionen entre si en grups formats per parelles o, en el cas de les sèries, s'expliquen històries de parelles entrelaçades entre elles. Les sèries de parelles, a més, acostumen a ser en format d'amics que es veuen de tant en tant, on a vegades hi ha algun solter, o en format de línies argumentals entrecruades, amb la idea de mostrar un mosaic de les possibles relacions, encara que, molt sovint (massa), en el fons s'estimen totes. És una manera de construir un grup capaç d'abastar diferents models de parella i donar més d'una història per capítol. Entre elles destacarem per intimista i desmitificadora la més recent *Catastrophe* (2015), escrita per Rob Delaney i Sharon Horgan, dos actors que, a més, la protagonitzen i la ja antiquíssima *Mad About You*, creada per Danny Jacobson i Paul Reiser, un dels protagonistes, amb personatges secundaris com la germana boja o el germà botiguer, i amb arguments d'una senzillesa i subtilitat que els allunyaven de la comèdia més vista.

En versió cinematogràfica trobem les catalanes *Barcelona, nit d'estiu* (2012) i *Barcelona, nit d'hivern* (2015), totes dues amb guió de Daniel González, Eric Navarro i Edu Sola, per posar dos exemples de cròniques amables del món contemporani i les parelles.

d) Els amics es retroben

I si ens posem en cròniques dels trenta-cinc als quaranta anys, trobem les pel·lícules de «retrobament» dels amics al cap dels anys. Entre elles, regna amb llum pròpia *Peter's Friends (Els amics de Peter, 1992)*, amb guió de Rita Rudner i Martin Bergman, i amb una càrrega de profunditat emocional molt més alta que moltes de les que l'han precedit.

e) La comèdia a l'institut

Les sèries se centren en la vida escolar, on tornem a trobar rols perfectament establerts entre els populars (que juguen als equips

de futbol americà), amb un entrenador dèspota, i els friquis, que es realitzen fent teatre amb un professor més o menys perdedor i excèntric. Fins al punt que la nostra realitat també s'adapta al gènere i els nois joves que viuen aquí parlen de «populars» i «no populars» o converteixen en populars els nois que juguen a futbol, quan la presència de l'esport als nostres instituts públics és la majoria de les vegades gairebé inexistent respecte als americans. De totes maneres, tant la televisió com el cinema espanyols han retratat poc en clau de comèdia la vida als instituts, i ja no diguem el teatre, que, sempre sotmès a les restriccions pressupostàries, ha posat poc sobre l'escena un grup gran d'alumnes d'institut.

Entre les sèries d'institut ens agradaria destacar *Glee* (2009), creada per Ryan Murphy, Brad Falchuk i Ian Brennan, pel seu punt de paròdia en la construcció dels personatges i per ser un de les sèries més populars dels últims temps, a més de les britàniques *Sex Education* (2019), creada per Laurie Nunn, i *Derry Girls* (2019), de Lisa McGee, hereves del to de *Shameless*, en una versió dura, però al mateix temps estranyament esperançadora, de la realitat i la vida.

f) La comèdia romàntica

Pel que fa a les comèdies romàntiques, els personatges varien molt en la seva complexitat i origen, tot i que el més habitual és que siguin de classe mitjana-alta, no fos cas que com a espectadors patíssim per qualsevol altre problema que tinguessin; en la comèdia blanca es tracta només de passar-s'ho bé. L'originalitat radica a sortir-se del camí de noi-coneix-noia o noia-coneix-noi i totes les dificultats que tenen per poder estar junts o reconèixer que estan enamorats, en una història que ha estat explicada moltes vegades.

Dins d'aquest gènere, en versió pel·lícula citarem *When Harry Met Sally* (Quan en Harry va trobar la Sally, 1989), escrita per Nora Ephron i dirigida per Rob Reiner, *Notting Hill* (1999) i *Pretty Woman* (1990), escrita per J.F. Lawton i dirigida per Garry Marshall, per no citar les quatre mil més que podríem esmentar i que s'adaptin també a aquest gènere. Totes tres compleixen aquest es-

quema, però ho fan d'una manera diferent, més divertida o més original, cosa que els va proporcionar un èxit de taquilla espectacular.

Cal destacar, finalment, en els últims anys, la presència de protagonistes gais en format de comèdia romàntica en els escenaris teatrals amb *Smiley* (2012), del dramaturg Guillem Clua, que s'ha estrenat a una desena de països, i, en els televisius d'amors trans, *Boy Meets Girl* (2015), creada per Elliott Kerrigan, una sèrie de la BBC nascuda amb la voluntat de reflectir la diversitat en la societat britànica, tot un pas cap a una societat més plural, que a més aconsegueix la combinació entre tendresa i comicitat tan pròpia de la ficció britànica.

g) La comèdia amb un punt social

Dins aquest apartat volem dedicar un subapartat al realisme social en versió de comèdia, que posa els ulls en les classes menys afavorides. Es tracta d'una sèrie de pel·lícules que retraten d'una manera amable la realitat de les classes més baixes. Els protagonistes lluiten contra impediments socials (prejudicis), econòmics (falta de diners o de feina) o racials, i ho fan des d'un perfil amable, sovint amb tocs surrealistes enmig d'un món aparentment perillós, però en realitat tan imperfecte i humà com qualsevol altre i sovint més generós.

Pertanyen a aquesta categoria la ja citada *Shameless*, però també pel·lícules com *Bend It Like Beckham* (*Quiero ser como Beckham*, 2002), amb guió de Paul Mayeda Berges, Guljit Bindra i Gurinder Chadha, que també la va dirigir, on una noia d'origen paquistanès vol ser jugadora de futbol i la seva família s'hi oposa; *Full Monty* (1997), amb guió de Simon Beaufoy, que ens mostra les peripècies d'un grup de treballadors a l'atur que decideix muntar un espectacle de striptease per superar la crisi econòmica i recuperar la dignitat; *This Is England* (2006), escrita i dirigida per Shane Meadows, que té per protagonista un nen solitari i el grup de skin heads que l'adopta durant unes vacances d'estiu, i algunes de les últimes produccions de Ken Loach, com *Looking for Eric* (2009), escrita per Paul Laverty.

En la versió nord-americana trobaríem *Little Miss Sunshine* (2006), escrita per Michael Arndt, on una nena d'una família desestructurada vol presentar-se a un concurs de ball i cant per a nenes prodigi.

I en l'apartat de reivindicació feminista, *The Marvelous Mrs. Maisel* (2017), creada per Amy i Daniel Sherman-Palladino, que explica la història d'una dona pionera de l'*stand-up* nord-americà a principis dels seixanta, on gairebé només hi havia homes que fossin còmics, i com la crònica del seu fracàs matrimonial i de l'enfrontament amb un món masculista la converteix en un èxit als escenaris. La sèrie, que utilitza un to de comèdia blanca, es va convertir en un dels èxits de la temporada 2017.

La comèdia costumista

El terme *costumisme* s'ha utilitzat d'una manera molt àmplia per definir el realisme o la ficció que parla de costums. Aquí, per aclarir-nos, el farem servir per definir la ficció que treballa des del tòpic en la construcció de personatges per fer un retrat social des de la identificació dels costums.

La comèdia costumista ens remet al teatre d'Eduardo De Filippo o de Dario Fo, per posar-ne dos exemples clàssics. Cap dels dos renuncia, però (i aquesta raó els ha convertit en clàssics), a fer una profunda reflexió sobre la societat en què viuen. En el cas d'Eduardo De Filippo i citant una obra en concret, a *L'art de la comèdia* ens parla de la necessitat de l'art a partir de la història del director d'una tropa ambulat que ha perdut el seu teatre a causa d'un incendi. Dario Fo ho fa des d'una militància d'esquerres i amb la voluntat d'educar, en un teatre d'emergència social connectat al cent per cent amb el públic del seu temps. En paraules del mateix Fo: «Els temes que nosaltres posàvem en escena resumien allò que ha de fer qualsevol d'esquerres: ¿Com ha d'actuar? Ha de lluitar frontalment? Ha de comprometre's o s'ha de vendre? [...] Demanàvem directament al públic quins eren els espectacles que necessitaven

veure en escena i els escrivíem» (fragment d'entrevista extreta del llibre *Ací no paga ni Déu!*, amb introducció i notes d'Empar Claramunt i Josep Ballester. Edicions Bromera, 1992).

També des de l'humor i l'autocrítica trobem obres com *Els Jocs Florals de Canprosa* (1902), de Santiago Rusiñol, una repassada a la «cultureta» catalana i al seu provincianisme que el 2018 va ser portada a escena, novament adaptada per Jordi Prat i Coll. O peces de retrat de la realitat catalana més actual, com *Vilafranca. Un dinar de festa major* (2015), de Jordi Casanovas, més properes al drama, però amb elements de comèdia.

Finalment, des del costumisme en clau d'enfrontament cultural, trobem pel·lícules ja citades com *Bienvenue chez les Ch'tis* (2008) o *Ocho apellidos vascos* (2014).

La comèdia d'embolics o el vodevil

Tot i que el terme *vodevil* es refereix en origen al teatre de varietés nord-americà, amb el temps l'hem adoptat per anomenar la comèdia d'embolics, un subgènere teatral que acostuma a respectar la unitat de temps i espai i que té l'embolic i l'engany amorós com a principals motors de la història.

Es considera creador del gènere l'autor francès Eugène Labiche, a qui Bergson cita reiteradament en el seu tractat sobre la comèdia. Labiche va bastir la seva amb una arquitectura altament enginyosa d'enganys amorosos, entrades i sortides de portes, visites inesperades i objectius mal aconseguits de personatges interessats amb comportaments poc ètics. Amb ells va fer una crítica a la societat del seu temps.

Utilitzen els mecanismes del vodevil alguns dels autors de comèdia més representats, com Alan Ayckbourn o Michael Frayn a *Noises Off*, sovint al servei d'un teatre comercial i de bulevard que només busca entretenir.

Malgrat que moltes obres no són del tot vodevils, la mentida i l'engany al servei de la trama amorosa (o no amorosa) es troben

sovint en el fons de moltes comèdies. Poques persones poden afirmar que no han rigut mai amb una pel·lícula amb algú amagat sota el llit o dins d'un armari, sigui amant, amic o pare.

Elements de la comèdia d'embolics els han utilitzat autors com Josep Maria Benet i Jornet, amb *Ai, carai!* (1989), quan han volgut fer comèdies lleugeres, o Woody Allen a *Manhattan Murder Mystery* (1993), amb guió d'ell mateix i Marshall Brickman.

La comèdia des del protagonista neuròtic

La comèdia també és pàtria dels caràcters neuròtics, personatges en la majoria dels casos de classe mitjana o alta que no saben enfrontar-se a la vida, malgrat que la tenen mig resolta econòmicament, i que caminen ensopegant amb els seus drames vitals intentant ser feliços.

Sovint tenen alguns dels trets del seu caràcter una mica exagerats: a més de ser neuròtics, són excessivament porucs, excessivament ordenats, i fins i tot excessivament feliços. Aquesta exageració, que els dona una visió del món original, és un dels detonants de la comèdia. No entenen res i els agrada opinar de tot, són poc efectius i poc resolutius amb els seus problemes. Són els que sempre expliquen que de petits eren els marginats de la classe o que no eren hàbils en els esports.

El representant més conegut d'aquests neuròtics és Woody Allen i el seu personatge «alter ego», que afegeix al seu encant de perdedor la capacitat de fer-nos riure amb les seves observacions: «Ens vam enamorar. Bé, jo em vaig enamorar, ella només era allà» (*Bananas*, 1971).

El protagonista neuròtic ens explica la seva vida fent servir la veu en off, o fins i tot, com és el cas de Louie C. K. en el seu paper de monologuista de *stand-up*, introdueix fragments de monòlegs enmig dels capítols, mostrant-nos actuacions al pub on acostuma a treballar. O bé, com és el cas de *Seinfeld*, es passa la vida parlant amb els seus amics del que pensa i sent i filosofant sobre l'existència,

encara que sigui a partir del color d'una catifa. Són, per tant, personatges «opinòlegs», que ens fan riure amb el seu punt de vista distorsionador sobre les coses. Aquest punt de vista és el que els fa originals i únics, uns dels grans renovadors de la comèdia. Tenen i ens mostren insistentment el que John Vorhaus defineix com a *perspectiva còmica*: «És la forma singular, personal i única que té un personatge de mirar el món i que difereix de la visió normal de la resta de les persones en algun sentit clar i bàsic».

Molts d'ells, i una gran part dels creadors de comèdia nord-americans, han fet créixer el seu món a partir de l'*stand-up*, amb les seves aparicions en *late-shows*, fent servir el seu personatge «alter-ego» per explicar-nos la seva vida en distorsió. És el cas, per exemple, del mateix Jerry Seinfeld i la seva observació minuciosa de la realitat; de Louie C. K., l'home derrotat que es deixa portar per la seva quotidianitat fins a extrems surrealistes, o de Tina Fey i els seus comentaris mordaços. Tots tres han creat personatges esplèndids a partir d'alter egos molt a prop del que són en realitat ells mateixos. També ho ha fet Pamela Adlon, que en l'excel·lent *Better Things* (2016) ens explica la seva vida com a actriu i dobladora, mare divorciada i única responsable de tres filles (el pare de les criatures apareix només de tant en tant). El seu personatge, que reivindica una vida pròpia i és incapaç d'anar enlloc sense opinar i sense muntar un pollastre cada vegada que una cosa li sembla injusta, ens ha captivat per la seva força i la complexitat com encara les històries que explica, en un univers absolutament contemporani.

En la producció autòctona en aquest to i en versió familiar trobem *Mira lo que has hecho* (2018), creada per Berto Romero, amb Enric Pardo i Rafel Barceló, que explica les vicissituds del còmic Berto Romero, interpretant-se a ell mateix en el moment de tenir un fill o la sèrie *Porca misèria* (2004), amb guió de Joel Joan, Albert Plans, Núria Furió i Mercè Sarrias, que retratava la generació que acabava de passar els trenta. Pel que fa al teatre, és també una obra amb un protagonista neuròtic (en aquest cas «una») *En defensa dels mosquits albins* (2011), de Mercè Sarrias.

La nova comèdia nord-americana

La nova comèdia nord-americana no ens fa riure, sinó que més aviat ens provoca malestar. Està protagonitzada per personatges molt mediocres en la seva ambició vital. Introdueix un humor amarg i depressiu en un format que té molt poc a veure amb la *sitcom* tradicional quant a ritme; només en conserva la durada, excepte les que s'emeten per cable, que tenen vuit minuts més. Amb el seu anar i venir de perdedors mig feliços, que només esperen sobreviure en un món on poder consumir és el màxim objectiu, connecten amb la contemporaneïtat desesperançadora que estem vivint.

Els protagonistes no només són perdedors, sinó que a més no tenen aspiracions a guanyar ni volen res més que anar passant; no pretenen ni superar-se en la vida, sinó que tot els sembla bé. Són autoindulgents, però no només amb ells mateixos, sinó amb el seu voltant en general, accepten la mediocritat del món i no la jutgen. No tenen un pensament crític, només volen consumir i divertir-se.

La majoria pertanyen a la generació dels mileuristes i tenen com a màxim trenta anys; els trobem en comèdies generacionals que els retraten en la seva versió més patètica i en el fons bohèmia i que ens deixen un regust estrany, lluny de la felicitat d'altres comèdies molt més blanques, però al mateix temps molt satisfactori des del punt de vista creatiu.

Sovint se cita com a punt de partida d'aquesta nova comèdia de la mediocritat ambiental (el títol és nostre) la pel·lícula de Judd Apatow *The 40 Year Old Virgin* (*Virgen a los 40*, 2005), i és cert que Apatow, i el seu món desesperançat, està al darrere de moltes d'aquestes sèries, on ha participat com a productor (per posar-ne un exemple, *Girls*, del 2012) i, en el cas de *Love* (2016), també com a creador.

Girls, la sèrie creada per Lena Dunham que va obrir camí en aquest desànim vital amb connotacions còmiques i mileuristes, és un retrat amarg contemporani des de la joventut. Si la comparem amb *Friends*, que també narra les aventures d'uns nois entre els vint i els trenta a Nova York, ens adonarem de l'abisme anímic que

separa els dos grups de protagonistes, que viuen en moments històrics molt diferents, els primers a principis dels felïços noranta i els altres en el 2012.

Pertanyen també a aquest estat d'ànim dels protagonistes *Master of None* (2015), creada per Aziz Ansari, còmic de *stand-up* que ens mostra un Nova York amb molta més varietat d'òrigens, però també amb molt poca aspiració vital; *Broad City*, creada per Ilana Glazer i Abbi Jacobson, amb les seves descerebrades protagonistes, nascuda a la web el 2009 i després produïda per a televisió; *Love* (2016), una comèdia romàntica que ho té tot menys romanticisme, creada per Judd Apatow, entre d'altres, i *Crazy Ex-Girlfriend* (2015), creada per Rachel Bloom i Aline Brosh McKenna, una curiosa sèrie de televisió musical sobre una advocada que persegueix fins a la petita ciutat natal el seu exnòvio, l'encara més mediocre Josh Chan. L'ambient poc glamurós de les vides dels protagonistes contrasta amb el suposat glamur que hauria de presidir tot musical sofisticat, que és el que creu la protagonista que és la seva vida.

Un exemple de comèdia mileurista de producció autòctona és *Les coses grans* (2013), sèrie creada per Roger Coma per a la web i emesa posteriorment per la televisió pública catalana, que explica la vida anodina d'uns joves de classe mitjana a Barcelona.

La comèdia amb un personatge negatiu o exageradament positiu

Bergson, allà al segle XIX, estableix que «molts personatges de comèdia tenen un “vici” o una característica que els determina. L'avar de Molière seria un exemple claríssim d'aquest cas. L'objectiu d'aquestes obres és endinsar-se en el vici i fer un estudi ampli sobre les seves característiques i com funciona per desentranyar-ne els mecanismes. El personatge amb un vici no és conscient que el té. En el moment en què té consciència que el té, intenta modificar la seva actitud perquè no es noti o per no comportar-se d'aquella manera que la gent considera poc adequada» (*El riure*).

L'evolució dels personatges de comèdia des de la comèdia francesa del temps de Bergson ha estat àmplia i llarga, però el «vici» i l'exageració d'aquest com a tret fonamental del personatge, el fet de convertir-lo en la raó que guia totes les seves accions, com passa a *L'Avare*, a més de l'exploració de les conseqüències d'aquesta actitud, es troben encara sovint en els protagonistes d'algunes sèries i en una part de la comèdia més punyent i gamberra. Tanmateix, ara l'intent de modificar la seva actitud i de «castigar» l'avar ha quedat eliminat definitivament, o només es mostra en format d'intenció.

Em el vessant «intel·lectual» del personatge egoista, misantrop, irritant i asocial hi ha Larry David, el protagonista de la sèrie *Curb Your Enthusiasm* (2000), alter ego del guionista homònim i batejada amb el seu nom en la seva emissió a Espanya. Larry David odia el món, no suporta les persones i és capaç de queixar-se que la família de la seva dona la visiti quan ella té un càncer perquè fan molt soroll i el molesten (a ell). Té el costum de posar reclamacions a totes les botigues, intenta dir el que pensa de les coses i les persones en qualsevol moment, com si fos un «deure» ser desagradable, i troba que la humanitat és sorollosa, incòmoda, pesada i melindrosa; no suporta el sentimentalisme. Larry David és també, cocreador de *Seinfeld* i alter ego del personatge George Constanza, que en la sèrie ja té alguns dels trets irritants que esclaten a *Curb Your Enthusiasm*.

Kenny, el protagonista de la sèrie *Eastbound & Down* (*De cul i en caiguda lliure*, 2009), creada per Ben Best, Jody Hill i Danny McBride, és un jugador de beisbol professional, perdut, alcoholtzat i arruïnat, masclista, groller, egoista, un ésser menyspreable i patètic que troba feina d'entrenador en un institut i es dedica tota la temporada a destruir el poc futur que li queda.

José Luis Torrente és un policia masclista, racista, franquista, puter i drogoaddicte, fan d'El Fary i fanàtic de l'Atlètic de Madrid, creat i interpretat per Santiago Segura. És el protagonista de dues de les pel·lícules més vistes del cinema espanyol, i un salt en la modernitat de la comèdia casposa i grollera del país. Un salt petit.

I dues versions més suaus del desastre personal. Una d'elles, autòctona, és la de Joel Joan a *El crac* (2014), que en una mena d'autoparòdia creada per ell mateix i Héctor Claramunt ens mostra un personatge víctima del seu propi ego, un perdedor emocional en tota regla, amb una ambició desmesurada per ser el millor. L'altra és una de les comèdies més populars de les últimes temporades, *Fleabag* (2016), amb una protagonista femenina (SÍ!) egoista i interessada, interpretada, escrita i dirigida per la mateixa autora, amb un text nascut d'un monòleg teatral de l'*off* del Festival d'Edimburg.

En l'altra cara de la moneda, i fent el salt al bonisme més desesperant, hi ha una original sèrie sueca, *Gösta* (2019), escrita i dirigida per Lukas Moodysson, amb un protagonista desesperadament bo, psicòleg infantil envoltat de psicòlegs mediocres en una remota ciutat de Suècia, a qui envaeix progressivament casa seva la seva desestructurada família, amb un pare hippy insuportablement egoista, una mare dominant i absolutament perduda, una nòvia fleuma i depressiva, una pacient enfonsada que no surt de la seva adolescència improductiva, un amic depriment que inventa cançons encara més depriments i un immigrant il·legal que ha d'insistir constantment a tots els altres, perquè no li prenguin el llit (no hi caben), que és un refugiament polític. La sèrie juga amb la paciència infinita de l'espectador, que ha de presenciar com el protagonista, Gösta, fins i tot té relacions sexuals amb una psicòloga del centre on treballa per animar-la, encara que no en té cap ganes.

La comèdia absurda i surrealista

La comèdia surrealista basa el seu humor en un codi irracional de riure que ens porta cap a camins estranys resolent situacions d'una manera absolutament inesperada. Els seus arguments sovint són delirants, pertanyen al món de la imaginació i del somni, o es mouen per lògiques que aparentment només tenen sentit per a l'autor en la seva superficialitat i que connecten amb l'absurditat del moment social on es troben.

En l'humor absurd la presència de la veu de l'autor en el text és més notòria que mai; l'humor dels germans Marx o el dels Monty Python, per exemple, són absolutament identificables. Sovint ens proposa una reflexió profunda sobre la societat, els seus tics i les seves contradiccions, i ho fa per uns camins absolutament originals. A vegades ens costa entendre fins i tot a nosaltres mateixos per què ens fa riure.

Dos parèntesis per parlar dels germans Marx i els Monty Python

Els germans Marx

A *The Comic World of the Marx Brothers' Movies: «Anything Further Father?»*, el seu autor, Maurice Charney, defineix les claus de l'humor dels Marx com una sàtira anàrquica. El grup, que va néixer als anys vint i és encara avui un referent de la comèdia, en comptes d'atacar i criticar la realitat directament, en crea una altra d'anàrquica i salvatge que ridiculitza l'existent. Es tracta d'una sàtira que critica directament les restriccions que la vida social ens imposa, per intentar alliberar-nos de les seves imposicions.

Els germans Marx van crear un món paral·lel amb uns personatges únics que, segons la llegenda, representaven trets d'ells mateixos. Nascuts dins d'una família vinculada al món de l'espectacle, els van fer créixer a partir del que representaven damunt de l'escenari en espectacles musicals que es van anar fent cada vegada més còmics. En les seves pel·lícules apareixen l'humor físic, el somni, les projeccions, l'engany, la mentida, el joc de paraules, la paròdia musical, l'absurditat dels gestos. Són un compendi completíssim de tot el que hem estat parlant durant tot el llibre.

Quant a personatges, Groucho és un mentider, un impostor i un bocamoll, les seves millors línies són a través dels diàlegs absurds amb els quals s'enfronta a la realitat sense cap escrúpol. Harpo, un pallasso mut, representant de l'humor físic, és un adult-nen que s'entén millor amb el món de la infància i els animals que amb

les persones. Chico fa una paròdia molt poc políticament correcta de l'immigrant italià, inculte i de classe baixa, i ens proporciona els moments d'humor més groller de la companyia, tot i que hem de dir que sovint tots hi participen.

El seu món està fora de qualsevol convenció social, ataquen la falsedat dels advocats, les institucions familiars i els seus valors de respectabilitat, i tot el que tingui a veure amb la convenció. Al mateix temps, però, tenen clar que volen millorar «socialment» i moure's per l'alta societat. Per això Groucho enamora Margaret Dumont, personatge d'aristòcrata milionària que va aparèixer en set de les seves pel·lícules. Volen viure bé i estan disposats a dinamitar la societat per aconseguir-ho.

Els Monty Python

Monty Python era un grup format per joves que s'havien conegut a Cambridge i que van sacsejar l'humor britànic, marcant-hi un abans i un després. El seu humor és absurd, amb moltes referències intel·lectuals a escoles filosòfiques, teories científiques i temes polítics que arriben a la classe mitjana, majoritàriament universitària.

Articulada preferentment en esquetxos, encara que també en pel·lícules, la comèdia dels Python ataca directament l'essència del caràcter anglès i el posa en evidència: la flegma britànica, la importància de la convenció, l'avorrit bla, bla, bla sobre el temps i el te que impera en les relacions; treballa, per tant, sobre el tòpic per posar-lo damunt la taula.

Els Monty Python fan servir en els seus esquetxos un còctel explosiu que conté un gran nombre d'eines de la comèdia, que anirem marcant en els diferents capítols.

Continuant amb l'humor surrealista

D'humor surrealista i absurd, molt propi de les dictadures i dels estats repressius, ja que permet parlar de tot sense que sembli que es parla de res i posa en evidència un món sense sentit, n'hi ha una forta tradició a la comèdia espanyola, amb les trucades telefòniques

de Gila o els deliris teatrals d'Alfonso Paso o Miguel Mihura, vinculats al teatre de l'absurd en la seva versió més humorística. A *Tres sombreros de copa*, que va ser escrita el 1932 i estrenada el 1952, sense èxit de públic, Mihura ens mostra una història on s'enfronten el món de les restriccions i els convencionalismes amb el de la llibertat i la imaginació, i ho fa d'una manera delirant i absurda.

Recollint aquesta tradició, trobem més tard, i ja durant la democràcia, els acudits de Tip i Coll o els Martes y 13, insistint sobre una tal Encarna i uns pastissos, o ja en els últims anys, Muchachada Nui i els seus «guachos» desenfrenats.

Els personatges estrofolaris són els protagonistes de la comèdia absurda. Tenen caràcters que no responen a cap clixé i miren el món d'una manera diferent als altres. La seva lògica no és causal i per això ens sorprenen i ens desubiquen, provocant-nos una reacció de comèdia. Ens mostren que les coses no han de ser tal com són ni són tal com ens pensem que les veiem.

A vegades estan carregats de «filosofies» sobre la vida que no tenen res a veure amb la lògica normal. Sovint no es preocupen gaire per la higiene personal o es fixen en coses que no tenen gens d'importància i, en canvi, en donen molta a altres que no en tenen. Poden haver estat expulsats del món social, perquè no són populars o triomfadors o senzillament no són capaços de complir les mínimes expectatives socials, com saludar tranquil·lament algú que es troben pel carrer sense ficar la pota.

Què passa quan posem de protagonista un hippy, un penjat que no preveu la possibilitat de treballar, poc higiènic, lliure, obert i sense prejudicis sobre ningú, «viu i deixa viure», però que intenta que el món sigui just? ¿I si al seu costat hi col·loquem un exveterà del Vietnam, intransigent, fatxa, solitari, carregat d'armes i amb una visió del món en peu de guerra? ¿I si aleshores construïm una història mig thriller amb una rossa cap de pardals, un milionari deprimat i dèspota i una nimfòmana boja? Tenim *The Big Lebowski* (*El gran Lebowski*, 1998), una de les comèdies més divertides dels germans Coen.

També fa servir el toc surrealista Miranda Hart a la sèrie *Miranda* (2009), escrita per la mateixa actriu, que prové de la comèdia de *stand-up* britànica. Hart construeix un personatge blanc, absolutament inhàbil socialment, que canta quan es posa nerviosa, que prefereix anar «cavalcant» pel carrer que no caminant i que es compra un vestit de transvestit pensant que ha trobat una botiga de roba de talles grans. És una dona grossa, que juga a tocar la bateria amb una orquestra de patates crues (sí, no té sentit) i es queda en calces en els llocs més insospitats, sense que això faci que deixi de tenir fe en la humanitat ni abandoni en cap moment la seva aspiració de ser feliç.

A tall d'exemple de personatges surrealistes, però en una versió molt més «grupala», també ens agradaria citar els personatges d'*Amanece que no es poco* (1989), el món que va crear José Luis Cuerda i que va ser rebut molt tèbiament per la crítica en el moment de l'estrena, convertint-se al cap dels anys en una pel·lícula de culte. Els personatges d'*Amanece* ens fan pensar en una mena de Berlanga al revés, on tothom fa el que un no espera que faci: els pastors filosofen, els personatges xerren amb carbasses, llegeixen Faulkner i intenten suïcidar-se repetidament sense aconseguir-ho. I sí, les pel·lícules de Berlanga també participen, en un grau menys evident, de l'humor absurd i surrealista. De fet, un dels guionistes de *iBienvenido, Mister Marshall!* (1953) va ser Miguel Mihura, junt amb el mateix Berlanga i Juan Antonio Bardem.

Finalment, també transitant pel surrealisme poètic i les classes menys afavorides amb personatges extravagants, està la filmografia del finlandès Aki Kaurismäki, amb pel·lícules com *Lenin-grad Cowboys Go America* (1989).

La comèdia i Almodóvar

Pedro Almodóvar va dir en una entrevista que li van fer el 2008 en un suplement cultural que considerava que la seva obra estava influïda per Andy Warhol, però també per Lola Flores. Amb

aquesta declaració, el cineasta unia dos elements intrínsecs a la seva obra: la seva connexió amb la creació internacional (també s'ha referit sovint a Bergman i a Fellini com a referents) i un fort arrelament a la terra i a cineastes com Berlanga i Buñuel. Aquesta barreja d'inspiracions, passada per la *movida* madrilenya, que s'assemblava molt al món de Warhol i a la casa de Lola Flores, ha donat peu a una de les veus de comèdia més originals de les últimes dècades, malgrat que el cineasta s'hagi decantat finalment pel melodrama.

La comèdia de Pedro Almodóvar té trets d'humor negre i d'humor surrealista, segons les pel·lícules, que van des de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) a *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), la primera, junt amb *Átame* (1990), una de les més fosques, mentre que *Mujeres*, més blanca i lúdica, li va suposar un gran èxit internacional.

Els seus personatges són excèntrics i pertanyen sovint a les classes populars (mestresses de casa arruïnades, dones grans de barris marginals) o a ambients no convencionals (monges, prostitutes, gent de la faràndula o gent directament fora de la llei). Són els protagonistes, majoritàriament dones, d'històries molt emocionals, que contenen un element de melodrama que ha acabat sent, a partir d'un determinat moment, l'eix central de les seves pel·lícules.

Hereves de l'esperit almodovarià podrien ser la sèrie *Paquita Salas* (2016), creada per Javier Calvo i Javier Ambrossi, o la telenovel·la en clau d'humor *La casa de las flores* (2018), creada per Manolo Caro, per posar-ne dos exemples.

La comèdia desbaratada

Està escrita amb una distorsió molt gran sobre la història, hi passen coses inversemblants i passades de voltes, i les protagonitzen personatges tipus amb un o dos trets característics més o menys estereotipats segons el resultat final.

El descontrol que proposen té a veure amb el tabú social (borratxeres, festa, sexe, transgressió de les prohibicions, trencament de normes de convivència, abús de l'altre...) o a vegades amb l'acció descontrolada i l'humor gruixut, sovint escatològic. Són una via d'escapament descontrolat per a un públic que acostuma a ser adolescent o juvenil (o això se suposa).

Hangover (*Resacón en Las Vegas*, 2009), amb guió de Jon Lucas i Scott Moore i direcció de Tod Phillips, amb les seves dues seqüeles és una de les pel·lícules més representatives d'aquest apartat, així com la sèrie *Men in Black* (1997), amb guió d'Ed Solomon i direcció de Barry Sonnenfeld, i la pel·lícula *There's Something About Mary* (*Algo pasa con Mary*, 1998) dirigida pels germans Farrelly i amb guió d'ells mateixos, Ed Decter i John J. Strauss, amb la seqüència famosa de Cameron Díaz arreglant-se els cabells amb falsa gomina. També tenen molt a veure amb el to barroer i antitabú de les anteriors i el descontrol i la festa, en versió nacional i casposa, les pel·lícules de la saga *Torrente*, escrites i dirigides per Santiago Segura.

L'establiment d'alguns d'aquests comportaments com a «models» en pel·lícules taquilleres comporta la seva legitimació per part del públic, que els veu representats com si fossin populars, divertits i legítims i que, per tant, es pot sentir incitat a reproduir-los. Per exemple, *Hangover* ha estat acusada d'incitar comportaments tipus «manada» i legitimar les violacions en grup. Queda en mans del guionista la decisió de si vol participar en l'enaltiment d'aquests comportaments i en les del públic decidir si li agrada veure aquesta mena de pel·lícules o si s'hi vol sentir representat.

La comèdia negra

La comèdia negra fa servir un humor que es diverteix amb la violència i la mort, fent servir l'amargor i la desesperació amb l'objectiu de xocar i consternar. Evita el sentimentalisme, utilitza esdeveniments horribles com la mort i la violència extrema i els retrata d'una

manera còmica. Riu del que normalment provocaria llàstima, tendresa o compassió. Implica, per tant, una crueltat que, aplicada en alguns casos reals, pot desembocar en l'escarni i el sarcasme. Prescindeix de totes les formes de lleis morals no escrites per provocar i xocar l'audiència, que així, en opinió d'alguns filòsofs, se sent més forta i sent que, com que pot riure's de la mort, la pot superar. Per tant, aquest esforç de riure's de les coses greus i que ens turmenten pot també ser sanador, una revolta contra el dolor de l'existència i l'absurditat de la vida.

Freud, al seu assaig sobre l'humor (*Der Humor*, 1927), assenyala que la comèdia negra representa «l'esforç de l'ego que es nega a sentir-se angoixat per les provocacions de la realitat, a deixar-se obligar a patir. En les manifestacions de comèdia negra l'home insisteix que no es pot veure afectat pels traumes del món extern; demostra, de fet, que aquests traumes no són més que ocasions puntuals, perquè guanyi el plaer».

També en va parlar André Breton a la seva *Antología del humor negro*, on reuneix una sèrie d'autors que el practiquen i escriu al pròleg que «per participar en el torneig negre de l'humor és indispensable haver sortit victoriós de nombroses eliminatòries. L'humor negre té massa fronteres: la ximpleria, la ironia escèptica, la broma sense gravetat... (l'enumeració seria llarga), però sobretot és l'enemic mortal del sentimentalisme, amb aire perpètuament acorralat —l'etern sentimentalisme de fons blau— i una certa fantasia de vol curt que es pren massa sovint per poesia».

Dins l'apartat d'humor negre en la seva versió més teatral podem situar també l'humor grotesc o patibulari, del qual és un bon representant el *Kabarett* grotesc, gènere brillant desenvolupat durant la República de Weimar a Alemanya, amb Karl Valentin i Karl Kraus com a grans mestres.

També l'esperpent valleinclanès, que el mateix autor fa definir a Max Estrella, en una escena de *Luces de bohemia*, com el reflex de la realitat en el mirall còncau i deformador del *callejón del Gato*, una imatge distorsionada i rabassuda on s'accentuen els defectes, a diferència del que passa amb el mirall convex, que

estilitza la imatge i la fa més noble. L'esperpent distorsiona la realitat, en fa una caricatura per deixar al descobert les seves misèries. Tal com assenyalen Jesús Maire Bobes i Emilio Tadeo Blanco al pròleg de *Luces de bohemia. Esperpento* (2017), Valle-Inclán a les seves obres ens mostra el més desagradable dels éssers humans (la falsedat, la crueltat, l'estupidesa i l'avarícia), exagera la realitat, fusiona retòrica i argot fent servir estructures de llenguatge cultes i barrejant-les amb barbarismes i vulgarismes, mou els actors com titelles i els dibuixa exagerats, gairebé expressionistes, i fa servir nombrosos efectes escènics per mostrar-nos una realitat fosca, deformada i negra de la seva contemporaneïtat. Una imatge que és còmica però que també deixa un sabor profund i amarg en els espectadors.

A continuació citarem alguns exemples de diàleg en clau d'humor negre.

Fan servir l'humor negre els Monty Python quan, enmig del seu surrealisme caòtic, introdueixen el següent diàleg:

Home: La meva mare acaba de morir.

Enterramorts: El podem ajudar. Ens dediquem a això. La podem enterrar, cremar o llençar-la.

Home: Què??

Enterramorts: Al riu. A vostè li agradava la seva mare? Si la cremem, la llençarem a les flames, se sentirà crec crec, cosa que és una mica desagradable si no està del tot morta. Si l'enterrarem, se la menjaran cucs i larves horribles, que també és molt desagradable si no està morta. On és?

Home: En aquest sac.

Una altra mostra de diàleg en clau d'humor negre la trobem a la sèrie *Titus*, creada per Christopher Titus, Jack Kenny i Brian Hargrove (2000) a partir dels monòlegs de *stand-up* del primer.

La conversa té lloc entre els dos germans protagonistes. Dave ha fet venir amb urgència Titus a casa seva.

Titus: El papa és mort?

Dave: «Crec» que el papa és mort.

Titus: No hi ha gaire espai per al dubte, Dave, és mort o no és mort. Li has notat el pols?

Dave: No ho sé.

Titus: He hagut de demanar el dia lliure a la feina, o sigui que serà millor que hi hagi un cadàver. Vull dir... Exactament què et fa pensar que és mort?

Dave: Fa quatre dies que no surt de l'habitació.

Titus: I...

Dave: Que no ha pres cap cervesa.

Titus: Oh, Déu meu!

Dave: Sí.

En el vessant més festiu i en clau de teatre musical podem trobar la conegudíssima *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* (1980), amb música de Stephen Sondheim i llibret de Hugh Wheeler, sobre una llegenda suposadament verídica, que també va ser portada al cinema amb gran èxit; i *The Little Shop of Horrors* (*La botiga dels horrors*, 1986), amb llibret i lletres de Howard Ashman i música d'Alan Menken, amb una planta que s'alimenta de sang humana, adaptació de la pel·lícula de Roger Corman. Totes dues s'han pogut veure als nostres escenaris. Anteriorment ja havia estat adaptada amb gran èxit una altra peça teatral, *Arsenic and Old Lace* (*Arsènic i puntes de coixí*, 1939), del dramaturg Joseph Kesselring, que Frank Capra va convertir en un clàssic de la comèdia.

Pel que fa al cinema, i a part de les adaptacions de les obres anteriors, citarem les pel·lícules *Eating Raoul* (*I si ens mengem el Raül?*, 1982), amb guió de Paul Bartel i Richard Blackburn i dirigida pel primer, on un matrimoni de classe mitjana es dedica a seduir vividors i a menjar-se'ls per alliberar el món de perversos i, de pas, resoldre la seva situació econòmica, i *Death at the Funeral* (*Un funeral de muerte*, 2007), escrita per Dean Craig i dirigida per Frank Oz, on un funeral es converteix en un deliri absolut, amb

una bona part dels assistents ingerint al·lucinògens per equivocació. La pel·lícula es va convertir en un gran èxit i ja ha tingut algunes noves versions.

També té elements de comèdia negra l'obra amb més èxit del teatre català dels últims temps, *El mètode Grönholm* (2003), de Jordi Galceran, on un grup de candidats a un lloc de treball es veuen sotmesos a un procés de selecció que els va eliminant un a un. La comicitat ve provocada per la crueltat de les proves i la tensió en les relacions entre els candidats, que lluiten a mort per aconseguir la feina i mostren als altres la seva cara menys humana i més cruel. Un altre dels autors catalans que també practica la comèdia negra és David Plana, amb *La dona incompleta* (2001) i *Mala sang* (1997), entre d'altres.

La fusió del gènere i la comèdia

Què passa quan agafes les regles d'un gènere concret, com el thriller, o sigui, hi ha hagut un assassinat, hi ha una investigació, s'ha de buscar un culpable... i ho barreges amb una mica de surrealisme, hi poses un paisatge impressionant i uns quants personatges que pensen segons les seves pròpies normes i hi afegeixes humor? Surten els germans Coen. En un llibre sobre ells, William Preston Robertson, amic de la infància i actor en algunes pel·lícules seves, descriu el seu humor com «una barreja impossible d'excentricitat rural, sentit còmic tant a nivell físic com metafísic, una ironia extremadament subtil, jocs de paraules idiotes i repetitius i una debilitat pels talls de cabells absurds». És a dir, un compendi de moltes de les coses i mecanismes que hem anat comentant al llarg del llibre.

O potser carregues la violència d'humor negre, d'excés i d'un sentit de la imatge propi i molt estètic i fas que dos gàngsters discuteixin sobre els gustos d'una hamburguesa quan van a matar algú o sobre com es parla un idioma o un altre, i tens algunes de les claus del cinema de Quentin Tarantino.

Un cinema, el de Tarantino, que té alguns lligams amb l'obra del dramaturg i posteriorment cineasta Martin McDonagh, que va començar el seu camí com a escriptor amb textos que reproduïen personatges salvatgement incorrectes i primaris de la seva Irlanda natal i va acabar a Hollywood dirigint *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri* (*Tres anuncios en las afueras*, 2017), però que entremig va deixar *In Bruges* (2008), on dos gàngsters de segona han de quedar-se a la ciutat belga a l'espera que els vinguin a buscar i un d'ells decideix dedicar-se a fer turisme per distreure's. Thriller + humor negre + discussions lingüístiques + discussions artístiques + existencialisme d'estar per casa per part de dos *gar-rulos*, amb la presència d'un nan malèvol inclosa. Acció i comèdia un cop més.

El gènere, en aquest cas la ciència-ficció i el cinema de sèrie B en general, del quals els autors anteriors també són grans consumidors, va servir com a base per a la creació de *Gore*, de l'argentí Javier Daulte, un espectacle que va impactar fortament en el teatre barceloní allà al 2002. A *Gore*, Daulte feia servir el joc i la ciència-ficció construint una distòpia on els personatges són extraterrestres i es comuniquen entre ells sense entendre's, malgrat que el públic els escolta tota l'estona en castellà a uns i altres, i on un penjador fa d'interfon per comunicar-se amb l'exterior, constituint una comèdia altament oxigenant que ens parla de la dificultat dels humans per comunicar-se. L'obra va estar més d'un any en cartellera a Buenos Aires i s'ha representat en nombrosos països. També d'aquest mateix autor, i fusionant gènere i comèdia, hem pogut veure recentment reposada *4D òptic*, on un grup de científics dedicats a assajar protocols òptics d'alt refinament tecnològic descobreix per accident una porta que duu a la quarta dimensió, on hi ha una diva de la cançó i un grup de delinqüents disposats a assassinar-la.

El *mockumentary*

El *mockumentary*, o documental que es riu dels documentals, és un gènere que n'imita les maneres de fer pel que fa al format, però ho fa amb el propòsit de fer riure o enganyar l'espectador. És a dir, fa servir testimonis que parlen a càmera, una càmera en moviment que va gravant darrere d'un presentador, algú que condueix el «reportatge» o una veu en off que ens explica alguna cosa que és falsa com si fos veritat.

Es considera el primer *mockumentary*, tot i que el terme va ser «inventat» uns anys després, l'emissió per la ràdio de *The War of The Worlds* d'Orson Welles (1938), que va provocar una allau de cotxes sortint de Nova York creient que efectivament hi havia una invasió extraterrestre. La broma va costar a Orson Welles molts maldecaps. Molts anys després, el 1991, el programa de TVE a Catalunya *Camaleó*, dirigit per Miguel Ángel Martín i Manuel Delgado, va anunciar la mort de Gorbtxov i l'enfonsament de la Unió Soviètica en un intent, segons el seu director, «de defensar que, ja que els mitjans havien inventat Gorbtxov, no havia de ser tan problemàtic matar-lo». Tot i que al final uns rètols explicaven que tot havia estat una ficció, el programa va ser cancel·lat fulminantment, perquè altres periodistes el van veure i se'n van fer ressò.

El terme *mockumentary* s'atribueix a Rob Reiner, director d'un dels més coneguts de la història recent, *This Is Spinal Tap* (1984), un fals documental sobre una banda de heavy metal, formada pel mateix director i uns quants actors, que va tenir tant d'èxit que al final el grup, que no existia abans del documental, va acabar gravant un disc.

Actualment el *mockumentary* o fals documental està força instaurat en les nostres pantalles, i la fusió entre la ficció i la realitat és reflex també del moment de confusió internàutica i postveritat periodística en què ens trobem.

En clau de comèdia negra trobem *Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan* (*Borat: lliçons culturals dels Estats Units en benefici de la gloriosa*

nació del Kazakhstan, 2006), personatge creat pel comediant Sacha Baron Cohen, autoproclamat segon periodista més important del Kazakhstan, que visita els Estats Units i la Gran Bretanya per «aprendre» de la seva cultura i els seus costums. Borat és masclista, racista i ignorant. La gràcia del documental està en el fet que els entrevistats no són personatges de ficció i contesten i reafirmen els seus comentaris ultraracistes o antijueus amb eufòria, posant en evidència la societat nord-americana i la britànica i els seus valors.

A propòsit del tabú i la comèdia

Dues setmanes després de la caiguda de les Torres Bessones, el còmic Gilbert Gottfried, en una cerimònia on s'estava fent un homenatge a Hugh Hefner, fundador de la revista *Playboy*, va comentar micròfon en mà: «Espero que això acabi aviat, demà he de ser a Califòrnia i no he trobat cap vol directe, només un amb parada a l'Empire State Building». Entre el públic, encara commocionat per l'atemptat, es va fer un gran silenci a la sala, fins que una veu es va alçar cridant «Massa aviat!!», i tothom va començar a xiular i a escridassar el còmic. Els límits de l'humor per a aquella audiència, malgrat estar formada per espectadors avançats en la ironia i l'escarni, no permetien encara fer acudits sobre la tragèdia. El seu fil empàtic amb la seva contemporaneïtat més immediata els va portar a ofendre's i rebutjar taxativament el riure. Gottfried, lluny de fugir de la situació, va començar a explicar l'acudit «Els aristòcrates» en la seva versió més crua i passada de voltes i així, fent un salt mortal, va aconseguir que els convidats es reconciliessin amb ell, l'acabessin aplaudint i, de pas, que la cerimònia d'homenatge al fundador de *Playboy* no acabés com el rosari de l'aurora.

«Els aristòcrates» és un acudit que s'explica entre els còmics de *stand-up* per provar el seu enginy improvisant i fent riure a una audiència crítica, en una mena de competició a veure qui es passa més de voltes i fa el salt més enllà dels temes tabús. Permet posar sobre la taula tots els temes desagradables a partir d'una premissa que és: un cercatalents es reuneix amb una família i els pregunta què li poden oferir.

A partir d'aquí el còmic explica, donant veu a cada membre de la família (es pot fer en moltes modalitats, però aquesta és la més comuna), a què es dedica cada un. La descripció de les activitats és improvisada per cada còmic segons el seu gust i la seva veu, però l'objectiu és trencar totes les normes socials de forma significativa. Les habilitats de la família inclouen l'incest, la violació, coprofilia, coprofàgia, bestialisme, necrofília i assassinat en totes les seves versions, de menys a més intensitat a mesura que el còmic va

avançant en la seva actuació. Com més llarg és l'acudit i més ben construït el seu ritme, més mèrit té. Al final, la *punch line* o frase final és: «Com es diu aquest acudit? Els aristòcrates».

És un tancament ambigu, que alguns interpreten com una crítica a l'aristocràcia i la seva decadència, mentre que altres destaquen la ironia que uns aristòcrates es dediquen a activitats tan poc elegants. Tot i així, la gràcia, en aquest cas, està en el desenvolupament.

Aquest exercici extrem sobre el tabú posa sobre la taula la necessitat o no d'un humor que trenqui esquemes i ens parli de les coses prohibides fent-ne escarni i ironia. Per a alguns, es tracta de construir vies d'escapament; per a altres, és un gest amb reminiscències d'un humor passat de moda i poc necessari per a les ments més lliures.

Gilbert Gottfried va salvar la situació perquè l'impacte d'«Els aristòcrates» va alleugerir l'acudit anterior i va distreure les ments dels assistents amb una operació de xoc en tota regla. Tot i així, la carrera de Gottfried, molt popular com a doblador de dibuixos animats (és la veu de Yago a les pel·lícules d'Aladdin), va patir després altres contratemps. A causa d'uns acudits sobre el tsunami al Japó fets per Twitter —li agraden els esports d'alt risc—, va ser acomiadat com a veu de l'ànec d'Aflac, icona d'una companyia d'assegurances mèdiques nord-americana amb una forta presència al país asiàtic.

El «Zen of Python»

Python és el nom d'un llenguatge de programació informàtica, successor de la programació ABC, capaç de manegar excepcions i interactuar amb un sistema operatiu anomenat Amoeba. Va ser creat als Països Baixos per Guido van Rossum i batejat així per l'afecció del seu creador als Monty Python. El 1999, Tim Peters, programador del llenguatge de software Python, va escriure el «Zen of Python», consistent en vint principis que influeixen en la programació en aquest llenguatge.

El «Zen of Python» pot servir també per buscar camins possibles a l'humor (i això és una idea nostra encara no provada):

Bonic és millor que lleig.

Explícit és millor que implícit.

Senzill és millor que complex.

Complex és millor que complicat.

Pla és millor que en niu.

Dispers és millor que dens.

Ser fàcil d'entendre importa.

Els moments especials no ho són prou per trencar les normes.

Encara que ser pràctic acabi amb la puresa.

Els errors no es passaran sense dir res.

Només seran explícitament silenciats.

Davant l'ambigüitat, refusa la temptació d'endevinar.

Només hi ha d'haver una —i preferiblement només una—
manera òbvia de fer-ho.

Encara que aquest camí no serà obvi des del principi, si no ets
holandès.

Ara és millor que mai.

Encara que mai acostuma a ser millor que ara mateix.

Si és difícil d'explicar, és una mala idea.

Si és fàcil d'explicar, potser és una bona idea.

Els espais per noms, són una idea genial. Fem-ne més!

Bibliografia

- Ayckbourn, Alan (2002 / 2004). *The Craft Art of Playmaking / Arte y oficio del teatro*. Traducció a l'espanyol de Mercè Sarrias. Ed. Robin-book.
- Ballart, Pere (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Quaderns Crema.
- Berger, Peter L. (1997). *La rialla que salva*. Edicions La Campana.
- Bergson, Henri (1899). *Le rire / La risa*. Ediciones Godot.
- Charney, Maurice (2007). *The Comic World of the Marx Brothers' Movies: «Anything Further Father?»*. Ed. Fairleigh Dickinson University Press, U.S.
- Costa, Jordi (ed.) (2010). *Una risa nueva. Posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*. Lengua de Trapo.
- Diversos autors (2019). *Sitcom. La comedia en la sala de estar*. Lengua de Trapo.
- Fo, Dario (1992). *Ací no paga ni Déu*. Introducció i notes d'Empar Claramunt i Josep Ballester. Edicions Bromera.
- Freud, Sigmund (1905 / 1969). *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten / El chiste y su relación con lo inconsciente*. Traducció a l'espanyol de Luis López-Ballesteros y de Torres. Alianza Editorial.
- McKee, Robert (1997 / 2012). *Story, substance, structure, style and the principles of screenwriting / El guió. Story*. Traducció d'Eulàlia Farré Maduell. Ed. Alba Minus.
- Pavis, Patrice (1996 / 1998) *Dictionnaire du théâtre / Diccionari del teatre. Dramatúrgia, estètica, semiologia...* Traducció de Jaume Melendres. Editorial Paidós.
- Perceval, José María (2015). *El humor y sus límites*. Ed. Cátedra.

- Pirandello, Luigi (2013). *L'humorisme*. Traducció de Josep Alemany. Editorial Adesiara.
- Saks, Sol (1985). *The Craft of Comedy Writing*. Writer's Digest Book.
- Valle-Inclán, Ramón María del (1917). *Luces de bohemia. Esperpento*. Edició de Jesús Maire Bobes i Emilio Tadeo Blanco. Akal Literaturas.
- Várnagy, Tomás. *Proletarios de todos los países... ¡Perdonadnos!* Ed. Eudeba.
- Vorhaus, John (1994 / 2005). *The Comic Toolbox / Cómo orquestar una comedia*. Traducció a l'espanyol de Jessica Lockhart Domeño. Alba Editorial.
- Weems, Scott (2014 / 2015). *Ha! The Science of When We Laugh and Why / Ja. La ciència de cuándo reímos y por qué*. Traducció a l'espanyol de Damián Alou. Ed. Taurus.
- Wolff, Jurgen (1996). *Successful Sitcom Writing*. St. Martin's Press.

A la Xarxa

- «Batman vs. Hamlet. El argumento al servicio del procedimiento y el contenido como sorpresa» (revista *Pausa*, núm. 31).
- Morreall, John. «Philosophy of Humor». Dins Edward N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Edició hivern 2016).
- Talking Funny*. Conversa amb Ricky Gervais, Seinfeld, Louie C. K. i Chris Rock sobre l'humor i la *stand-up* comedy. HBO, actualment a YouTube.

Índex d'obres

11.22.63 (2016). Sèrie basada en la novel·la de Stephen King, creada per Bridget Carpenter.

3rd Rock From the Sun (*Cosas de marcianos*, 1996). Sèrie creada per Bonnie i Terry Turner.

4D òptic (2003). Peça teatral de Javier Daulte.

40 Year Old Virgin (*Virgen a los 40*, 2005). Pel·lícula amb guió de Judd Apatow.

A Fish Called Wanda (*Un peix anomenat Wanda*, 1988). Pel·lícula creada per Monty Python.

A Night at the Opera (*Una nit a l'òpera*, 1935). Pel·lícula dels germans Marx, escrita per James Kevin McGuinness, George S. Kaufman i Morrie Ryskind.

After Hours (*iJo, qué noche!*, 1985). Pel·lícula amb guió de Joseph Minion i direcció de Martin Scorsese.

Ai, carai! (1989). Peça teatral de Josep Maria Benet i Jornet.

Airplane! (*Aterriza como puedas*, 1980). Pel·lícula escrita i dirigida pels germans Zucker i Jim Abrahams.

Al vostre gust (1598-1600). Peça teatral de William Shakespeare.

Alf (1986). Sèrie creada per Paul Fusco i Tom Patchett.

Allo Allo! (1982). Sèrie escrita per David Croft.

Amanece que no es poco (1989). Pel·lícula escrita i dirigida per José Luis Cuerda.

Aquí no paga ni Déu (1974). Peça teatral de Dario Fo.

Arcadia (1993). Peça teatral de Tom Stoppard.

Átame (1990). Pel·lícula amb guió de Pedro Almodóvar i Yuyi Beringola, amb direcció del primer.

Attack of the Killer Tomatoes! (1978). Pel·lícula escrita per Costa Dillon, Steve Peace i John Bello, i dirigida per aquest.

Barcelona, nit d'estiu (2012). Pel·lícula amb guió de Daniel González, Eric Navarro i Edu Sola.

Barcelona, nit d'hivern (2015). Pel·lícula amb guió de Daniel González, Eric Navarro i Edu Sola.

Bend It Like Beckham (*Quiero ser como Beckham*, 2002), pel·lícula amb guió de Paul Mayeda Berges, Guljit Bindra i Gurinder Chadha.

Better Things (2016). Sèrie creada per Pamela Adlon i Louie C. K.

iBienvenido, Mister Marshall! (1953). Pel·lícula de Luis García Berlanga, amb guió de Miguel Mihura, el mateix Berlanga i Juan Antonio Bardem.

Bienvenue chez les Ch'tis (*Benvinguts al Nord*, 2008). Pel·lícula amb guió de Dany Boon, Franck Magnier i Alexandre Charlot.

Blazing Saddles (*Cadires de muntar calentes*, 1974). Pel·lícula amb guió d'Andrew Bergman, Mel Brooks, Norman Steinberg, Richard Pryor i Alan Uger i direcció del mateix Brooks.

Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan (*Borat: lliçons culturals d'Estats Units en benefici de la gloriosa nació del Kazakhstan*, 2006). Sèrie dirigida per Larry David.

Boy Meets Girl (2015). Sèrie creada per Elliott Kerrigan.

Brain Dead (2016). Sèrie creada per Michelle i Robert King.

Broad City (2009). Sèrie creada per Ilana Glazer i Abbi Jacobson.

Bruno (2009). Sèrie creada per Larry David.

Cançó per tornar a casa (2018). Peça teatral de Denise Despeyroux.

Cancún (2008). Peça teatral de Jordi Galceran.

Catastrophe (2015). Sèrie escrita per Rob Delaney i Sharon Horgan.

Cheers (1982-1993). Sèrie creada per James Burrows i Glen i Les Charles.

Community (2009). Sèrie creada per Dan Harmon.

Crazy Ex-Girlfriend (2015). Sèrie creada per Rachel Bloom i Aline Brosh McKenna.

Curb Your Enthusiasm (2000). Sèrie creada per Larry David.

Death at the Funeral (*Un funeral de muerte*, 2007). Pel·lícula escrita per Dean Craig i dirigida per Frank Oz.

Derry Girls (2018). Sèrie creada per Lisa McGee.

East Bound & Down (De cul i en caiguda lliure, 2009). Sèrie creada per Ben Best, Jody Hill i Danny McBride.

Eating Raoul (I si ens mengem el Raiül?, 1982). Pel·lícula amb guió de Paul Bartel i Richard Blackburn.

El crac (2014). Sèrie amb guió de Joel Joan i Héctor Claramunt.

El gran Lebowski (1998). Pel·lícula amb guió i direcció dels germans Coen.

El mètode Grönholm (2003). Peça teatral de Jordi Galceran.

Els Jocs Florals de Canprosa (1902). Peça teatral de Santiago Rusiñol.

Els ocells (414 a. C.). Peça teatral d'Aristòfanes.

Els veïns de dalt (2015). Peça teatral de Cesc Gay.

En defensa dels mosquits albins (2011). Peça teatral de Mercè Sarrias.

Father of the Bride (El pare de la núvia, 1950). Pel·lícula amb guió d'Albert Hackett i Frances Goodrich i dirigida per Vincente Minnelli.

Fleabag (2016). Peça teatral i sèrie creada per Phoebe Waller-Bridge.

Frasier (1993-2004). Sèrie creada per David Angell, Peter Casey i David Lee.

Friends (1994). Sèrie creada per Marta Kauffman i David Crane.

Full Monty (1997). Pel·lícula amb guió de Simon Beaufoy i direcció de Peter Cattaneo.

Germanes (2008). Peça de teatre, versió lliure de *Les tres germanes* de Txèkhov, de Carol López.

Girls (2012). Sèrie creada per Lena Dunham.

Glee (2009). Sèrie creada per Ryan Murphy, Brad Falchuk i Ian Brennan.

Glow (2017). Sèrie creada per Liz Flahive i Carly Mensch.

Gore (2002). Peça teatral de Javier Daulte.

Gösta (2019). Sèrie escrita i dirigida per Lukas Moodysson.

Groundhog Day (Atrapat en el temps, 1993). Pel·lícula amb guió de Danny Rubin i Harold Ramis, que també la va dirigir.

Hangmen (Els botxins, 2015). Peça teatral de Martin McDonagh.

Hangover (Resacón en Las Vegas, 2009). Pel·lícula escrita per Jon Lucas i Scott Moore.

How I Met Your Mother (2005). Sèrie creada per Craig Thomas i Carter Bays.

In Bruges (2008). Pel·lícula amb guió i direcció de Martin McDonagh.

Intouchables (2011). Pel·lícula escrita i dirigida per Olivier Nakache i Éric Toledano.

Kràmpack (1994). Peça teatral de Jordi Sànchez.

La casa de las flores (2018). Sèrie creada per Manolo Caro.

Lapònia (2019). Peça teatral de Cristina Clemente i Marc Angelet.

L'Arroseur arrosé (1895). Pel·lícula dels germans Lumière.

Larry Charles' Dangerous World of Comedy (2019). Sèrie de monòlegs dirigida per Larry David.

L'art de la comèdia (1964). Peça teatral d'Eduardo De Filippo.

Le Brio (2017). Pel·lícula dirigida per Yvan Attal amb guió del mateix director i Victor Saint Macary.

Le dîner de cons (El sopar dels idiotes, 1993). Peça teatral del francès Francis Veber, posteriorment adaptada al cinema.

Le prénom (2010). Peça teatral de Matthieu Delaporte i Alexandre de La Patellière, posteriorment adaptada al cinema.

Leenane Trilogy (1996). Trilogia de peces teatrals de Martin McDonagh.

Leningrad Cowboys Go America (1989). Pel·lícula del finlandès Aki Kaurismäki.

Les choses grans (2013). Sèrie creada per Roger Coma.

Life of Brian (La vida de Brian, 1979). Pel·lícula amb guió dels Monty Python i direcció de Terry Jones.

Little Miss Sunshine (2006). Pel·lícula escrita per Michael Arndt.

Litus (2012). Peça teatral de Marta Buchaca.

Looking for Eric (2009). Pel·lícula escrita per Paul Laverty.

Love (2016). Sèrie creada per Judd Apatow.

Lucas de bohemia (1920). Peça teatral de Valle-Inclán.

Mad About You (1992). Sèrie creada per Danny Jacobson i Paul Reiser.

Malcolm in the Middle (2000). Sèrie creada per Linwood Boomer.

Manhattan Murder Mystery (1993). Pel·lícula de Woody Allen amb guió d'ell mateix i Marshall Brickman.

Master of None (2015). Sèrie creada per Aziz Ansari.

Men in Black (1997). Pel·lícula amb guió d'Ed Solomon i direcció de Barry Sonnenfeld.

Mira lo que has hecho (2018). Sèrie creada per Berto Romero, Enric Pardo i Rafel Barceló.

- Miranda* (2009). Sèrie creada per Miranda Hart.
- Modern Family* (2009). Sèrie creada per Christopher Lloyd i Steven Levitan.
- Mom* (2013). Sèrie creada per Eddie Gorodetsky, Gemma Baker i Chuck Lorre.
- Mon oncle* (1958). Pel·lícula escrita i dirigida per Jacques Tati.
- Monty Python's Flying Circus* (1969). Programa de televisió creat per Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones i Michael Palin.
- Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). Pel·lícula amb guió i direcció de Pedro Almodóvar.
- Mumford* (1999). Pel·lícula escrita i dirigida per Lawrence Kasdan.
- Nanette* (2017). Monòleg de Hannah Gadsby sobre l'humor.
- Noises Off (Pel davant i pel darrere)*, 1982). Peça teatral de Michael Frayn.
- Northern Exposure* (1995). Sèrie creada per Joshua Brand i John Falsey.
- Notting Hill* (1999). Pel·lícula amb guió de Richard Curtis i direcció de Roger Michell.
- Ocho apellidos vascos* (2014). Pel·lícula amb guió de Borja Cobeaga i Diego San José.
- Paquita Salas* (2016). Sèrie de Javier Calvo i Javier Ambrossi.
- Parks and Recreation* (2009). Sèrie creada per Greg Daniels i Michael Schur.
- Peter's Friends (Els amics de Peter)*, 1992). Pel·lícula amb guió de Rita Rudner i Martin Bergman i direcció de Kenneth Branagh.
- Plats bruts* (1999). Sèrie escrita per Joel Joan, Jordi Sánchez, Núria Furió, Albert Plans, Sergi Pompermayer i Mercè Sarrias.
- Pretty Woman* (1990). Pel·lícula escrita per J.F. Lawton i dirigida per Garry Marshall.
- Pulp Fiction* (1994). Pel·lícula dirigida per Quentin Tarantino, amb guió del mateix Tarantino i Roger Avary.
- ¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984). Pel·lícula amb guió i direcció de Pedro Almodóvar.
- Quo Vado? (Un italiano en Noruega)*, 2016). Pel·lícula dirigida per Gennaro Nunziante amb guió del mateix director i Checco Zalone.

Russian Doll (2019). Sèrie creada per Natasha Lyonne, Amy Poehler i Leslye Headland.

Seinfeld (1989). Sèrie creada per Jerry Seinfeld i Larry David.

Sex Education (2019). Sèrie creada per Laurie Nunn.

Shameless (2011). Sèrie creada per Paul Abbott.

Smiley (2012). Peça teatral del dramaturg Guillem Clua.

Some Like It Hot (*Ningú no és perfecte*, 1959). Pel·lícula amb guió de Billy Wilder i I. A. L. Diamond.

South Park (1997). Sèrie d'animació creada per Trey Parker i Matt Stone.

Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street (1980). Peça de teatre musical amb música de Stephen Sondheim i llibret de Hugh Wheeler.

The Big Bang Theory (2007). Sèrie creada per Chuck Lorre i Bill Prady.

The Fortune Cookie (1966). Pel·lícula escrita per Billy Wilder i I.A.L. Diamond i dirigida pel primer.

The Good Fight (2017). Sèrie creada per Michelle i Robert King.

The Good Wife (2009). Sèrie creada per Michelle i Robert King.

The Importance of Being Earnest (*La importància de ser Frank*, 1895). Peça teatral d'Oscar Wilde.

The IT Crowd (*Los informáticos*, 2005). Sèrie escrita per Graham Linehan.

The IT Crowd (2013). Sèrie creada i dirigida per Graham Linehan.

The Little Shop of Horrors (*La botiga dels horrors*, 1986). Peça teatral musical amb llibret i lletres de Howard Ashman i música d'Alan Menken.

The Marvelous Mrs. Maisel (2017). Sèrie creada per Amy i Daniel Sherman-Palladino.

The Middle (2009). Sèrie creada per Eileen Heisler i DeAnn Heline.

The Nutty Professor (*El profesor chiflado*, 1963). Pel·lícula amb guió de Jerry Lewis i Bill Richmond.

The Office (2001). Sèrie creada per Ricky Gervais i Stephen Merchant.

The Party (*El guateque*, 1968). Pel·lícula dirigida per Blake Edwards, amb guió d'ell mateix i Tom i Frank Waldman.

The War of The Worlds (1938). Emissió radiofònica d'Orson Welles.

The Worst Week of my Life (2004). Sèrie creada per Mark Bussell i Justin Sbresni.

The Young Ones (*Els joves*, 1982). Sèrie creada per Rik Mayall, Lise Mayer i Ben Elton.

- There's Something About Mary* (*Algo pasa con Mary*, 1998). Pel·lícula dirigida pels germans Farrelly amb guió d'ells mateixos, Ed Decter i John J. Strauss.
- Things We Say Today* (*Coses que dèiem avui*, 2009). Peça teatral del dramaturg Neil LaBute.
- This Is England* (2006). Sèrie escrita i dirigida per Shane Meadows.
- This Is Spinal Tap* (1984). Fals documental creat per Rob Reiner.
- Three Billboards Outside Ebbing, Missouri* (2017). Pel·lícula de Martin McDonagh.
- Titus* (2000). Sèrie creada per Christopher Titus, Jack Kenny i Brian Hargrave.
- To Be or Not to Be* (1942). Pel·lícula dirigida per Ernst Lubitsch, amb guió d'Edwin Justus Mayer.
- Tootsie* (1982). Pel·lícula basada en una història de Don McGuire i Larry Gelbart i signada pel mateix Gelbart, Murray Schisgal, Robert Garland, Barry Levinson i Elaine May.
- Travy* (2017). Peça teatral amb dramaturgia d'Oriol Pla i Pau Matas i direcció del primer.
- Tres sombreros de copa* (1932). Peça teatral de Miguel Mihura.
- «Van a por nosotros» (1991). Poema d'Accidents Polipoètics (Xavier Theros i Rafael Metlikovez).
- Vilafranca* (2015). Peça teatral de de Jordi Casanovas.
- When Harry Met Sally* (*Quan en Harry va trobar la Sally*, 1989). Pel·lícula escrita per Nora Ephron i dirigida per Rob Reiner.
- Years and Years* (2019). Sèrie creada per Russell T. Davies.
- Young Frankenstein* (*El jovencito Frankenstein*, 1974). Pel·lícula amb guió de Mel Brooks i Gene Wilder i direcció del primer.

Agraïments

Al Carles Batlle, a la Teresa Vilardell, a la Maria Mena per la lectura i als amics del Mercadal per les converses. Als alumnes que al llarg d'aquests anys que he donat el curs d'escriptura de comèdia m'han fet pensar sobre els trets definitoris d'aquest gènere que ens alegra la vida i als guionistes amb qui he practicat l'exercici de la comèdia, que és un treball en equip, especialment a la Núria Furió.

