

Gabriel Janer Manila

L'educació de l'home que riu



Fundació Serveis de Cultura Popular
Editorial Alta Fulla

L'EDUCACIÓ DE L'HOME QUE RIU

Cultura Popular, 10

Gabriel Janer Manila

**L'EDUCACIÓ
DE L'HOME QUE RIU**



Fundació Serveis de Cultura Popular
Editorial Alta Fulla
1991

© Gabriel Janer Manila
i Fundació Serveis de Cultura Popular

Primera edició: octubre de 1991

Propietat d'aquesta edició: Editorial Alta Fulla
Bruc 71, 08009 Barcelona
i Fundació Serveis de Cultura Popular

Imprès a Novagràfik, S. A.
Puigcerdà 127, 08019 Barcelona
Dipòsit legal: B. 37.099-1991
ISBN: 84-7900-021-X

Pour ce que rire est le propre de l'homme.

François RABELAIS

1. L'HOME QUE RIU

Cap més animal, llevat de l'home, afirmaven els vells escolàstics, no és capaç de riure. És propi de l'home, doncs, riure al carrer, a la plaça pública, al teatre, al cinema, a les tavernes i al mercat: on hi ha altres homes, a l'aire lliure i a llocs coberts. Riure és el resultat d'un procés de socialització, de penetració en la ment de l'altre. És, sovint, un acte de comunicació, un camí de coneixement de la realitat i una forma d'expressió. També és propi de l'home riure en solitari. Hi ha una forma de riure silenciosa: el riure interior; l'home riu, a vegades, per dintre, com qui medita. És un riure inquietant per a aquell que riu, riure sol. Però això indica que, en riure, no ens dirigim necessàriament als altres. És propi de l'home, en tant que s'esforça per humanitzar-se, perquè es tracta d'un element fonamental per comprendre la cultura en la qual l'home està destinat a sobreviure.

Però no solament a sobreviure. La cultura és el resultat de la capacitat humana de reinventar el món. Una capacitat exercida des de la intel·ligència. Riure és un fenomen humà. Només els homes i els déus són capaços de riure. Potser és un do dels déus; una qualitat que els déus ens van donar als homes perquè tinguéssim la possibilitat de consolar-nos d'esser intel·ligents. El savi —afirmava BAUDELAIRE (1925)— tremola, quan riu. Perquè sovint la matèria del riure —la vida de l'home— és feta de tristesa.

L'home és l'únic animal que riu perquè és l'únic animal capaç de pensar. I, en adonar-se de la tristor del món, cerca el remei de l'angoixa en el riure. D'aquesta manera, el riure es vincula a la mort. L'home procura riure per defensar-se de la presència persistent de la mort; per recobrar per un instant —només en el breu espai d'un instant— el paradís perdut. L'home riu i, mitjançant el riure, oblida momentàniament els maldecaps, les preocupacions i les basques, el dolor i les opressions. Només per un moment, fugitiu i escàpol, l'home retorna a aquella edat paradisiàca de la humanitat que, possiblement, només ha existit en la imaginació: la vida és, ben segur, el nostre paradís perdut. Un paradís que retrobam fugaçment en el riure.

L'home que no riu, afirmava J. Cocteau, no és un home seriós. Però no tots els homes riuen de les mateixes coses. Potser allò que ens fa riure ens defineix, diu allò que som. Àdhuc podríem proposar aquest nou proverbi: «Digues de què rius i et diré qui ets.» La ineptitud de certes persones d'abandonar la seriosa intransigència dels prejudicis particu-

lars, la incapacitat de percebre la comicitat d'una situació, la rigidesa fonètica d'alguns llavis absolutament closos són els signes inequívocs de la intolerància. El fet de riure canvia l'atmosfera d'una discussió, obri noves portes i estableix un pont entre els adversaris.

Riure és propi de l'home perquè es tracta d'un comportament exclusivament humà; problema de l'home que afecta tota la consciència humana. Qui censura el riure condemna allò que més distingeix l'home de la bèstia; perquè no és el plor que és propi de l'home. Riure és, doncs, profundament humà i, per aquest motiu, afegia Baudelaire, és una acció diabòlica.

Una conducta emotiva, intencional i espontània alhora, subversiva, lúdica, complexa... Una conducta que parteix de la intel·ligència de l'home. Una resposta intel·lectual de l'home davant la realitat; però una resposta de l'home. El riure és, primerament, en la intel·ligència del que riu i no en l'objecte del qual hom riu. És una qualitat humana, però no una condició de les coses risibles. Una conducta. Riure no és un substantiu, és un verb.

És possible concebre el riure com una conducta alhora espontània i intencionada. No és un pur reflex instintiu i automàtic; però això no vol dir que sigui el resultat d'una decisió voluntària o d'una deliberació prèvia. Hi ha, no obstant, una certa intencionalitat que li dóna sentit, sense la qual perdria el seu caràcter pròpiament humà. Només el simple rictus dels llavis adquireix significació, perquè expressa l'actitud de l'home envers una situació real. Ningú no riu d'un succés en si mateix còmic, sinó que parteix d'una determinada intencionalitat, tot fent que semblin còmics aquells fets dels quals es riu.

Hi ha, doncs, en l'acció de riure una actitud íntima. Una intencionalitat que es manifesta fins i tot en el rictus més simple. Ningú no parla, per exemple, del rictus d'un animal. Mai no hem vist un animal somriure. Però, a més de la intenció pròpia de l'home que riu, riure també és una manifestació exterior, una expressió: riure és un gest, un moviment del cos, una emoció que es projecta en la cara, en la veu... Esbrinar quines són les intencions que provoquen l'expressió física —el gest, el moviment del cos, l'emoció projectada en la cara— i determinar els processos mitjançant els quals l'home construeix aquelles intencions constitueixen els objectius als quals s'encamina aquest treball.

No crec que existeixi ni una sola forma de riure al marge d'aquella intencionalitat, ni tan sols aquell riure sense sentit, considerat propi d'eixelebrats, el riure insensat, aparentment mancat de contingut, com si aquell que riu no sabés de què riu, per quina causa riu. Fins i tot aquesta mena de riure ha de considerar-se un llenguatge, perquè no existeix el riure insensat, no existeix cap forma de riure que no trobi la pròpia justificació. A vegades, l'home crea el sentit del seu riure en el mateix instant que riu.

2. RIURE: LA MANIFESTACIÓ FÍSICA D'UNA OPERACIÓ INTEL·LECTUAL

Sembla difícil descobrir la causa per la qual es produeixen els símptomes fisiològics que acompanyen l'acció de riure. De la rialla espasmòdica al somriure subtil: la contracció dels músculs abdominals, la mímica facial, a vegades el plor... Potser la descàrrega de tensió que es produeix, quan hom riu, se'n podria considerar una de les causes.

Riure és el resultat físic d'una operació intel·lectual. L'acció de riure comprèn un moviment del cos significativament humà. Aquest moviment del cos ha començat a agitar-se en la profunditat de la «naturallesa» biològica de l'individu. Alhora —de manera simètrica— ha adquirit la seva significació en l'estructura de la intel·ligència.

Aquesta contracció més o menys violenta de l'arc zigomàtic —constituït per l'os temporal i el pòmul—, acompanyada d'un cert desplegament espasmòdic de les vies respiratòries, constitueix l'exteriorització física d'una sensació, d'una impressió o d'un sentiment. No és difícil descriure amb minuciositat els moviments de la cara i del diafragma que defineixen l'acció de riure. El problema rau a escatir la relació que mantenen, aquests moviments, amb els processos de la intel·ligència. De quina manera una funció inicialment biològica passa a ésser determinada per una operació intel·lectual. Mitjançant quins procediments la natura física del riure esdevé una acció intel·ligent.

Seria interessant tractar de saber si existeix algun tipus de riure o de plor estrictament orgànic, només fisiològic, l'existència del qual es produís al marge de qualsevol condicionament psíquic, moral i social, sense que hi intervingués cap escala de valors. Convé dir que, mentre que els biòlegs tendeixen a respondre afirmativament i asseguren que res no hi ha de psíquic en el riure i el plor originaris, els sociòlegs, tant com els antropòlegs i els filòsofs, defensen posicions contràries. Neguen decididament —entre ells DUPRÉEL (1955)— l'existència d'un riure «pre-social», qualsevol riure purament orgànic.

Els defensors de la teoria biòloga, segons els quals existeix una programació genètica dels comportaments socials, han estudiat les formes de comportar-se dels nins sords i cecs de naixement i han observat que són capaços de riure i de plorar com qualsevol altre.

A partir d'aquestes observacions, EIBL-EIBESFELD (1977) refuta la hipòtesi que la mímica humana pugui considerar-se el resultat d'un aprenentatge. Es basa en la recopilació de diversos documents del com-

portament humà qualificats de congènits: els nins acabats de néixer poden estrènyer una corda gràcies al poderós instint de pressió de la mà, cerquen el pit de la mare, somriuen i criden. Hom va descriure minuciosament la conducta expressiva d'una nina de deu anys, sorda i cega des de la naixó, que podia riure de forma efusiva en trobar la pepa que li agradava.

Els partidaris de la teoria de l'herència biològica dels comportaments socials han cercat de trobar aquelles pautes comunes a tots els homes de la terra, de qualsevol poble o cultura. Contràriament a allò que ha fet l'etnologia, més preocupada per descobrir les diferències humanes, s'han preocupat de definir els trets universals que ens pertanyen a tots, a fi de trobar els invariants del comportament humà. D'aquesta manera, en afirmar l'existència d'una estructura conductual universal i ahistòrica, explicable científicament i universalment vàlida, coincidien amb J.-J. Rousseau, quan preconitzava l'estudi dels invariants humans i amb els plantejaments de l'antropologia estructural.

Originàriament, riure i plorar són accions plenament fisiològiques, associades a estats d'alegria, l'acció de riure, i de tristesa, l'acció de plorar. Una manifestació fisiològica d'un estat psicològic: fenomen psíquic com molts d'altres de pròpiament humans.

Els trets fisiològics poden ser descrits de forma minuciosa: l'exteriorització física del riure. Les causes psicològiques que provoquen aquella manifestació física han d'esser analitzades detingudament. Potser en la seva base trobarem una sèrie de realitats «convencionalment» còmiques, capaces d'estimular l'acció de riure, que serveixen d'entrenament i d'aprenentatge. Aquesta cultura de la comicitat convencionalment provocadora i estimulante exerceix una funció insubstituïble: la necessària activació dels processos mentals que condueixen a l'acció de riure, al desenvolupament d'aquests processos, que hauria de qualificar de cognitius. L'home riu, però això constitueix un aprenentatge. Hi ha en totes les cultures uns mecanismes «protètics» que afavoreixen aquell desenvolupament i l'estimulen.

L'home aprèn de riure en el clos de la pròpia cultura mitjançant els mecanismes que aquesta li aporta: un entrenament, en definitiva, que condueix a l'amplificació de les operacions intel·lectuals que determinen aquella funció originàriament biològica.



3. LES DIVERSES FORMES DE RIURE

Una primera aproximació ens faria distingir entre la hilaritat fisiològica, d'origen nerviós o voluntari, i el riure com a conseqüència d'una operació intel·lectual. Entre ambdós extrems, una diversitat considerable de formes: esclafits de riure, riure sardònic, somriure, riallada, morir-se de riure, riure pels colzes, riure fins a plorar, riure per sota el nas, riure franc, riure amarg, riure de conill, riure forçat, riure suficient, riure de burla, riure cruel, riure beatífic, riure carnavalesc, riure groller, riure provocador... Hi ha un riure de triomf i un altre de divertiment, un riure alliberador i un riure amarg. Hom es pot riure d'algú o d'alguna cosa: d'un objecte, d'un esdeveniment, d'una paraula, d'una idea... Un riure divertit, un riure de menyspreu; hi ha el riure que segueix una emoció intensa. Hi ha el riure d'escarni contra algun personatge i el riure existencial, autoburlesc.

Als vells *romans courtois* apareix una diversitat extraordinària de formes: el riure franc i el riure encobert, el riure viu i fresc, el riure maliciós, el riure indulgent, el riure sarcàstic.

Hi ha qui riu com a conseqüència d'una sensació o d'una excitació agradable. Llavors, riure té la mateixa significació d'un crit, d'una paraula o d'un gest mitjançant els quals el sistema nerviós es descarrega o s'allibera; però hi ha qui riu a causa de l'excitació que produeix en el cervell la percepció de les relacions imprevistes que són a la base de la comicitat. En aquest cas, riure adquireix una altra significació. Es poden considerar dues formes de riure diferenciades: d'alegria i mofant-se del món; però hom pot riure de pura alegria i riure d'alegria maliciosa.

Hi ha una forma de riure popular, múltiple i complexa, que es contraposa a la cultura oficial —ha explicat BAJTIN (1974) en estudiar l'obra de Rabelais—, a la seriositat religiosa i feudal de l'època.

Aquest riure era la conseqüència d'una varietat de formes i manifestacions culturals —les festes carnavalesques, els rituals burlescs, els bufons, els gegants, els pallassos, la literatura paròdica, etc.— que posseïen una unitat d'estil i configuraven la denominada cultura còmica popular. Poc estudiat, el riure popular i les seves manifestacions constitueixen una part fonamental de la creativitat popular. Bakhtin aprofundeix en la naturalesa d'aquest riure i en subratlla la universalitat, la capacitat de comprendre la visió del món de les classes populars, la seva ambigüïtat i la seva relació amb el temps i l'espai.

ECO (1982a) contraposa al riure popular, tolerat pel poder i permès amb recel perquè allibera energies i serveix de descàrrega, el riure intel·ligent, arma subtil que destrueix els convencionalismes i desintegra les bases que aguanten el poder. Fra Guillem de Baskerville demana al bibliotecari de l'abadia, vell i cec, Jorge de Burgos, que li mostri el llibre que ha amagat tant de temps, perquè no podia permetre que algú el llegís: el segon llibre de la *Poètica* d'Aristòtil, que molts consideren perdut, i d'altres, que mai no ha estat escrit, però del qual guarda una còpia secretament. «¿Per què tens tanta por —li pregunta— d'aquest discurs sobre el riure? Tanmateix, no l'elimines pas, el riure, eliminant aquest llibre.» El vell frare cec creu que riure és una debilitat de l'home corrupte, la distracció del camperol, la disbauxada festa de l'embriac. Àdhuc l'Església, que és sàvia, ha permès la gresca de la festa, del Carnaval i de la fira —afirma— perquè els homes descarreguin les tensions i alliberin les emocions agressives. D'aquesta manera, es tracta d'evitar altres mals pitjors; altres desitjos i ambicions. Aquesta forma de riure, no obstant, és quelcom d'inferior, propi del poble baix, que es diverteix en les paròdies grolleres després de beure i menjar desmesuradament. Jorge de Burgos sap que aquell llibre que ha tingut amagat tant de temps inverteix la funció del riure i ensenya de quina manera pot transformar-se en una operació intel·lectual. No fa por, el riure, quan es fixa en el ventre. Llavors, si arriba a l'intel·lecte, és capaç d'aniquilar la por.

Riure pot ser una expressió de superioritat, una resposta emocional a la incongruència, la manifestació d'un conflicte afectiu, l'alliberament o la descàrrega d'una tensió... Pot ser, també, l'efecte d'una presa de consciència, la resposta al trencament d'una opressió; pot ser un joc estètic...

Adopta una gran varietat de formes i d'estats diferents; per això difícilment pot ser objecte d'una sistematització científica. Fenomen humà, el riure és un acte intencional; no una simple necessitat d'expressió ni un fi en si mateix, sinó un llenguatge al servei de la intel·ligència de l'home.



4. RIURE EN L'ESPAI I EN EL TEMPS

En cada temps, al llarg de la història, i en cada cultura, l'home ha trobat estils diversos de riure. Això vol dir que les cultures i els pobles n'adquireixen formes particulars. També les diverses classes socials a l'interior d'un mateix país.

VICTOROFF (1953) ha investigat les transformacions del riure en el marc de les cultures i ha formulat una teoria psico-sociològica: el riure canvia en el temps i en l'espai.

L'home primitiu —l'home de l'horda prehistòrica— reia per indicar l'absència de perill i amb la intenció de desarmar els seus enemics. Aquesta tesi, desenvolupada per DARWIN (1890), ha estat bellament il·lustrada en el film de Jean-Jacques Arnaud *La conquesta del foc*. La descoberta laboriosa del riure es tradueix en una enorme alegria que s'estén per tota la tribu. L'homínid esdevé un home quan és capaç de riure. Quan és capaç de fer-ne ús intel·ligent. Però per a Darwin hi ha un altre factor que distingeix el riure, específicament humà. Els animals riuen, precisa. Potser tota la creació riu; però allò que diferencia fonamentalment el riure de l'home del riure dels animals és l'efusió de llàgrimes, que es produeix únicament en l'espècie humana després de riure follament, i que no succeeix en el cas dels simis.

Els antics relats mítics del Mediterrani oriental —històries que descriuen i il·lustren dramàticament certes estructures profundes de la realitat— referits als orígens de la vida expliquen sovint el naixement de les coses ocasionat per la rialla d'un déu. Un relat greco-egipci —citats per PROPP (1980)— diu que Déu va fer set riallades i van néixer els set déus que abracen el món i comanden la mort. Déu riu i el món apareix: la llum i les ombres, les aigües i la terra, els deserts i els boscos. De la rialla d'un déu en van néixer els homes. La Bíblia no parla del riure creador. Es limita a dir que Déu —el Déu de l'Escriptura—, havent creat el món, l'observà satisfet. Hi ha, no obstant, alguns textos gnòstics del segle II de l'era cristiana que presenten el Déu creador mentre riu. Però la idea de la creació associada al riure ultrapassa els límits estrictes de les cultures mediterrànies. La trobarem en les rondalles russes d'A. N. Afanasiev i en nombrosos relats mítics d'Oceania, que parlen de déus disposats a riure mentre creen els homes.

L'Antic Testament ens explica la història de Sara, la muller estèril d'Abraham. L'anunci diví del naixement d'un fill provoca les rialles de

Sara. Considera l'edat avançada en què es troba i riu, perquè li sembla absurd que, als seus anys, pugui encara tenir un embaràs. Es tracta d'un riure d'incrèdilitat; però és, gairebé, un ritual de pas; mitjançant aquest riure, Sara s'adona que passa d'esser una dona eixorca a esser una dona fecunda. I aquest riure de Sara és a l'origen del poble jueu; perquè Déu complí la promesa. Isaac arribà així com fou anunciat, amb la rialla escrita sobre el seu nom; *itzhak*, en hebreu, vol dir 'el que riu'.

Però el Déu bíblic no és un Déu que riu. ¿És possible que Déu rigui sol? Hi ha una llarga tradició que va dels pares de l'Església fins a l'època moderna que nega rotundament aquella capacitat de riure que trobam en els déus d'altres cultures.

Els grecs adoraven els déus que s'agradaven de riure. Demèter, filla de Cronos, és la que no riu mentre cerca Persèfone, la filla que ha perdut. Quan Demèter riu, retorna sobre la terra la primavera. Llavors, la vida resplendeix i el camp torna a fruitar. Demèter representava la terra-mare i el seu culte tenia relació amb les cerimònies agràries i amb el canvi de les estacions, perquè Demèter era la deessa de la fertilitat. D'altres —Príap, Pan, Silè— eren divinitats burlesques i tenien la funció de provocar el riure dels déus excessivament solemnes. Homer parla del riure indestructible, etern, dels déus. A la *Ilíada* (XIX, 362) es parla del riure en el camp verd. Els déus homèrics no planyien el riure. Afrodita tenia un somriure suau. I es considerava que era un present dels déus.

No convé abandonar la idea del riure creador i fecund, del qual neixen les coses. La natura sorgí de la rialla d'un déu. També una rialla marcà l'inici de la fecunditat de Sara. Als contes antics, la rialla d'una princesa fa que les flors es badin. Un rei va saber que en un lloc remot hi havia una jove que, en riure, feia néixer flors color de rosa i sentí el desig de casar-s'hi.

En el vell calendari, la Candelera probablement prengué el lloc a Persèfone. La mare la cercava amb torxes. Les candeles cristianes substituïren les torxes paganes. Una antiga sentència coneguda arreu d'Europa diu: «Si la Candelera plora, l'hivern és fora; si la Candelera riu, lluny és l'estiu.» El riure de la Candelera assenyala que el bon temps és lluny, que retornaran, encara, les pluges i el fred de l'hivern. Si la Candelera plora, s'acabarà definitivament la hivernada i la terra riurà de bell nou.

Hi ha un conte antic del qual es coneixen nombroses versions que explica la història d'una princesa que no podia riure. Aquest conte, el tema del qual és la impossibilitat de riure de la princesa, correspon al tipus 559 de l'índex d'Aarne-Andreev, i una de les formes més conegudes és la d'A. N. Afanasiev que porta per títol: «Nesmejana», la que no riu.

El conte relata la història d'una princesa que no riu, però ningú no

en coneix la causa. El seu pare la promet a aquell que serà capaç de fer-la riure, i això s'aconsegueix, finalment, de diverses maneres que podrien agrupar-se en tres variants: el protagonista cau en un fangar i s'embruta, llavors alguns animals que li estan agraïts l'ajuden a netejar-se, i això provoca les rialles de la princesa. Una altra variant diu que el protagonista posseeix un ànec d'or, al qual s'aferra tothom que el toca. L'espectacle de la gent que acudeix a tocar-lo fa riure la princesa. A la tercera variant, el protagonista té una flauta màgica i, en fer-la sonar, fa ballar tres porcs sota la finestra de la princesa. La princesa riu i es casa, finalment, amb aquell que havia aconseguit provocar la seva rialla.

«Nesmejana» reflecteix el poder màgic del riure que estimula la vida. No és possible que riguin, els morts. I el riure no solament acompanya l'entrada a la vida, sinó que la subratlla. Mentre la permanència al regne de la mort va acompanyada de la prohibició de riure, el retorn a la vida es produeix entre rialles; perquè el riure crea la vida i la fa créixer. V. Propp apunta una possible interpretació sexual: la princesa no riu i és necessari que algú la faci riure.

En un conte dels germans Grimm, «El conte dels dotze germans», se li diu a la filla: «Per espai de set anys romandràs muda, no has de parlar ni riure.» I en l'*Aplec de rondalles mallorquines* de mossèn Antoni M.^a Alcover trobam una versió del conte d'aquella princesa que no podia riure: «La princesa bella». No podia riure i estava trista, fins al punt d'haver de fer llit, perquè un ocell verd li havia pres la pinta, la veta per subjectar-se la cabellera i un cabell. No volia menjar i res no l'aconhortava. El pare, aclaparat, prometé que el que la faria riure, si era fadrí, es casaria amb ella.

Gairebé sempre, el protagonista dels contes és un heroi que riu i, més enllà de la seva veritat, al marge de la virtut que representa i del destí que li pertoca, la seva veritat és el seu riure.

En alguns relats llegendaris australians (LUQUET, 1930), el riure que provoca la dansa és utilitzat per conquerir el foc. En una llegenda de Quesland, el foc era primitivament posseït per Mundulum, la serpent sorda, que el tenia guardat en el propi cos. Després que tots els ocells intentaren vanament obtenir una mica d'aquell foc, va provar-ho un falcó petit i aconseguí fer-la riure, mitjançant els seus giravolts. El foc sortí del cos de la serpent i, de llavors ençà, tot el món en pot tenir.

Segons els kurnai, ran del llac Tyers, a la costa sud de Victòria, en altre temps no hi havia aigua sobre la terra, perquè una granota se l'havia empassat totalment. La gent d'aquell poble es reuniren en consell i pensaren que, si aconseguien fer-la riure, potser trauria l'aigua... Els animals van fer tot quant sabien i ballaren les danses més grotesques davant ella per si aconseguien que deixàs d'esser una granota seriosa. Només les contorsions d'una anguila la van fer riure. Obrí la boca i les aigües inundaren les terres.

Altres llegendes australianes presenten el riure com el resultat de la capacitat provocadora de les danses grotesques. Entre els enahlayi, l'estel del matí és conegut amb el nom de «l'estel que riu». Era un home que, fa molt de temps, va dir una inconveniència feresta i, d'aleshores ençà, no ha cessat de mostrar les dents com si es rigués de la seva pròpia grolleria. Afirmar, la gent: «És un vell groller, aquest estel que riu.»

Riure és, en algunes llegendes d'Oceania, preludi de noces. I el riure anuncia el casori entre la dona que riu i l'home que ha provocat la seva rialla.

Els maoris de Nova Zelanda expliquen una llegenda relacionada amb el riure: el déu Tane prengué una embosta de fang i el mesclà amb arena a la ribera del Hawai-Ki, pàtria llegendària dels maoris, i en féu la figura d'una dona. Li va bufar a la boca per comunicar-li un alè de vida i, quan va tornar-hi, poc temps després, la va veure que mirava totes les coses. El va veure a ell i començà a riure. Llavors li allargà la mà i se l'emportà, perquè volia viure amb ella.

Es evident que el riure de la primera dona de la llegenda maori es relaciona amb la manifestació de la vida. Riu perquè sent que la vida batega sota la seva pell. I riu en veure que Tane l'observa. Es tracta d'una manifestació de simpatia; potser és un riure d'acolliment.

Riure fou considerat pels grecs un present dels déus, una gràcia que les divinitats de l'Olimp concediren als homes. Un poder, riure, al costat de la raó i l'esperit.

Plató, no obstant, a *Les lleis*, adverteix que és necessari controlar els excessos, tant pel que fa al riure com al plor; perquè cal dissimular qualsevol desmesura i reprimir la manifestació intempestiva dels sentiments.

Per a Aristòtil (*De l'ànima*, III, X), l'home és l'únic ésser que riu. Un nin riu, afegeix, per primera vegada al cap de quaranta dies del seu naixement, i és en aquest instant que es converteix en un ésser humà. L'home esdevé un home en tant que riu. Plini explica que Zoroastre fou l'únic home del món que va néixer somrient; i això fou l'auguri de la divina saviesa que posseïa.

Els romans veneraren els déus que sabien riure i els consideraren sants i grats. Virgili, en l'ègloga IV, ret homenatge a un ordre nou, vaticinat pel naixement d'un nou déu que salvarà la terra. Aquest déu, emperò, neix rient.

El cristianisme transforma aquesta idea vivificadora del riure. Riu només la mort. I és difícil imaginar-se el riure de Crist. Pascal, citant sant Agustí, sant Jeroni i Tertul·lià ("11e Provinciale"), no accepta la possibilitat d'una forma cristiana de riure, perquè no és una conducta cristiana riure's dels esgarriaments i dels errors dels homes. Passats els segles, probablement després del romànic, el cristianisme humanitza la relació amb la divinitat i tracta de fer-la més pròxima. Apareix llavors

un cert humor religiós que esdevé el signe de la familiarització amb les coses divines. La franquesa i el to domèstic amb què Teresa d'Àvila parla de Déu en pot ser un exemple.

La idea que a la vida del més enllà tot serà riure apareix en l'obra de l'escriptor hellenístic L·lucià de Samòsata, capaç d'establir una relació entre el riure i la mort. El regne dels morts és la terra de l'absoluta llibertat de pensament i de paraula.

Aquest tema ha estat reprès modernament per SAGAN (1987), en una novella sobre la vida de l'actriu francesa Sarah Bernhardt: *Le rire incassable*. Mitjançant una simulació epistolar provoca, molt més que no evoca, un interrogatori a la vella actriu del teatre francès, la qual li respon des de la tomba, lliure de traves i de prejudicis. Res no hi ha que trenqui la seva rialla atrevida, perquè al regne en què habita no es fan servir ni la prevenció ni les reserves.

L'Edat Mitjana creà una pletòrica cultura del riure vinculada a les classes populars, al marge dels gusts i els costums oficials. Fou gràcies a la seva divergència amb la cultura dirigent —ha explicat Mikhail Bakhtin— que es va distingir pel seu radicalisme i la seva llibertat excepcionals, per la seva despietada lucidesa. Però la llibertat que hom tenia quan reia era un luxe que només es podia permetre en dia de festa.

La percepció carnavalesca de la vida, el món a l'inrevés, la paròdia i la burla, la inversió i la gresca posseeixen una poderosa força transformadora i una vitalitat excepcional. El riure grotesc degrada i materialitza allò que toca. L'exageració, la hipèrbole, l'excés caracteritzen la comicitat grotesca. Es tracta, sobretot, de la ridiculització de certs fenòmens socials, de la burla i l'escarni. Es tracta de la representació del món com si fos una festa, un espectacle grotesc. I en la representació d'aquest «carnaval» imaginari emergeixen les figures còmiques de la realitat deformada, el gran teatre del món.

Una realitat novament desfigurada als *fabliaux*, contes per fer riure que se serveixen de nombrosos recursos: la violació dels tabús, l'exageració, la sàtira maliciosa, la paròdia... Un espill del temps; però un espill que deforma la vida, alhora que n'ofereix una visió optimista i alegre. En definitiva, la visió que en presenten els joglars: personatges dubtosos i desvergonyits, intel·ligents i temibles, capaços d'enganyar la gent amb els seus embulls. Poetes i músics, actors i cronistes de la història, funàmbuls, saltimbanquis i prestidigitadors, narradors d'històries, mags, una mica farsants. Es troben als mercats, a les fires, a les festes, a les corts, als convents, a les tavernes i a les places. Per tot on era possible portar l'alegria i la fam. Especialment versats en l'art dramàtic: el debat, el monòleg, la màmica... És dels mercats, de les places i de les tavernes d'on sorgeixen els gèneres nous: el gust per la paròdia, per la burla i l'obsenitat, que es decanten de la rígida austeritat de les formes corte-

sanés de divertiment. Aquest esperit satíric dels joglars és germà d'aquell sentiment carnavalesc de la vida, vinculat a la festa i a la burla.

Va ésser aquesta cultura còmica de les classes populars que preparà l'eclosió naturalista del Renaixement. Mai no hauria estat possible —puntualitza BAJTIN (1974)— que el món es convertís en objecte d'investigació científica basat en l'experiència, mentre es trobava marginat de l'home per causa del misteri i la por. La conquesta del món quotidià per mitjà de la rialla carnavalesca i la festa destruïa els obstacles i escurçava les distàncies entre l'home i la realitat que l'envoltava. Això li permetia tocar-la, la realitat; apropar l'home al món, al seu propi cos, penetrar el misteri secret de les coses i capgirar-les: comparar-les, analitzar-les, mesurar-les amb precisió, experimentar-les. Percebre'n les qualitats per mitjà dels sentits. D'aquesta manera, la cultura còmica de les classes populars contribuïa al desenvolupament de la nova ciència experimental i pràctica.

Durant el Renaixement, riure és una de les formes fonamentals amb què s'expressa l'home; però constitueix una concepció del món, una visió de la vida. Aquesta visió del món traspassa la cultura de les classes populars i penetra la literatura culta. Algunes de les grans obres literàries renaixentistes —el *Decameró*, de Boccaccio, *Gargantua*, de Rabelais, *Don Quixote de la Mancha*, de Cervantes— heretaren el riure mil·lenari del poble, el riure fecundant de la festa. El riure medieval experimenta una profunda transformació: passa de l'espontaneïtat a la creació artística. Mantingué les seves qualitats: l'universalisme, el radicalisme, l'atreviment, la lucidesa, el materialisme..., i es convertí en l'expressió d'una nova consciència lliure i crítica alhora. El Quixot és un d'aquells éssers quimèrics que defineixen la seva època: exaltat i foll, perquè raona de manera divergent i estranya. Ens fa riure —matisa BERGSON (1986)— perquè parteix a córrer rere un ideal i ensopega amb la realitat dura. Però ens enamora per la seva infinita innocència.

Aquest riure alegre, que Erasme i Rabelais consideraven «propi de l'home», s'integra d'aquesta manera, perquè és propi de l'home, a l'antropologia. En aquest sentit, la contribució a la cultura d'aquells que han dedicat el seu esforç a estimular el riure de la gent —actors còmics, escriptors d'humor, pallassos, etc.— és tan extraordinària que Thomas Mann els qualificà de «benefactors de la humanitat».

F. Rabelais ens proposa una forma de riure inquieta i humanista. Humanista, perquè expressa la confiança d'una època i d'una cultura en les forces i les capacitats de l'home; inquieta, perquè sovint és el testimoni d'una nafra obscura, guardada en secret.

Aquells personatges de l'obra de Rabelais que no riuen no són únicament uns personatges tristos, sinó que són els representants de la vella, sinistra veritat. Ells tenen el poder, sospiten, persegueixen, condemnen... I, sobretot, s'oposen amb totes les forces a acceptar que la

veritat pugui esser lliure i alegre. El riure rabelaisià és un riure eufòric que convida a la vida, a l'hedonisme, a l'alegria de posseir la realitat. Llavors, riure destrueix les idees considerades caduques, mentre que afavoreix la higiene mental i l'equilibri. Rehabilita la natura fisiològica i natural de l'home —la saludable franquesa amb què evoca les funcions corporals i la sexualitat—, però també la natura exterior i la vida rústica. Trenca amb el sentiment de culpabilitat, amb l'angoixa de viure i, sense renunciar a la racionalitat, fa entrar en l'experiència dels homes una sèrie de factors equilibradors: la poesia, el joc i la rialla. Però Rabelais no se serveix de les referències excremencials per il·lustrar la baixesa de l'home. Recolza en aquestes referències una filosofia de la natura: un naturalisme optimista i exultant. El riure que provoca Rabelais investiga la realitat i en treu una conclusió esperançadora. Aquest riure es proposa desemascarar la mentida sinistra que abscondeix la veritat sota les màscares de la por, de la tortura i de la violència. Parodia alegrement tot el que és seriós, defensa l'alegria, perquè sap que també pot ser revolucionària, els drets de riure. Mai no s'apaga el foc que manté viva la capacitat de riure dels homes. Rabelais no té por del riure: l'única cosa temible és la seriosa, petrificada intransigència. Ressona en l'obra de F. Rabelais aquella naturalesa revolucionària del riure popular. Hi ha la saviesa antiga del vell refranyer, dels proverbis i les farses. Analitzada amb rigorós esment, la seva obra ens permet de conèixer la cultura còmica popular que persistí vigorosament durant alguns mil·lennis arreu d'Europa. La seva comicitat conté, enmig de les fantasies més grans, quelcom d'útil i raonable: adopta quasi sempre —afirma Baudelaire— la transparència d'un apòleg; perquè no parla el llenguatge dels conceptes, sinó el de les imatges populars i còmiques. La sàtira de Rabelais es posa, amb tot el seu ardor, al servei del novell ideal humanista, en aparèixer la primera crisi de la consciència europea. A través de la seva obra, la paraula i la màscara del bufó medieval, les manifestacions de la gresca carnavalesca, les paraules burlesques dels còmics de taverna i mercat, s'associaren a la recerca humanista, a la pràctica mèdica, a l'experiència política.

Però la idea de conjugar unitàriament la preocupació seriosa i el joc, així com la reivindicació de la fol·lia benèfica, és una reflexió que Rabelais deu a Erasme. Ambdós saben que riure és fonamentalment un humanisme.

Erasme de Rotterdam havia defensat les formes burlesques d'explicar les coses, i el riure era una eina didàctica. Es tractava de dir la veritat tot rient. Invoca la llibertat de la paraula i la immunitat del bufó, que és capaç de dir la veritat als reis sense que se n'ofenguin. Reclama el dret al plaer i legitima la fol·lia del plaer i del joc, del divertiment, i del riure, i de la comèdia. Reivindica la recuperació de la idea revolucionària de la noció de fol·lia, la utilitat de l'inútil i de la festa.

Una vida social harmoniosa exigeix l'acceptació de la pluralitat i l'originalitat dels altres, de les follies individuals. Erasme considera equivalents el riure, l'alegria i la vida. Però el riure al qual alludeix, la folia, no és solament una detenció del raonament, sinó un veritable instint específic, signe d'una actitud positiva de l'ésser envers la vida. *Elogi de la folia* és, doncs, la defensa contra els excessos del racionalisme mutilador. La passió, l'amor, el plaer, la bellesa, el riure, la burla hi són reivindicats. És, potser, un manifest a favor del seguici bàquic modern i dels espectacles còmics. Una declaració a favor del sentiment lúdic de la vida.

No és difícil percebre, encara que el riure no hi sigui present d'una manera explícita, la irrisió sorda que es prolonga a través de les pàgines de la novel·la picaresca, l'objectiu de la qual és commoure les estructures excessivament serioses de la societat, tot servint-se de la silueta de l'home sense casa ni fogar que judica un univers social respecte al qual mai no sentirà la més insignificant vinculació. La novel·la picaresca construeix, entorn d'un vagabund dissident, herètic i sense lligams, el discurs sardònic —cruel i corrosiu— de la fragilitat de l'ordre.

També per a Spinoza riure és un signe de la llibertat de l'home. La tristesa i l'atribolament són mostres d'impotència. Però al segle XVII, i més encara al XVIII, riure és una diversió lleugera. Mai no podrà expressar-se mitjançant el riure una concepció universal del món. Només uns certs aspectes de la vida social i poca cosa més. Allò que és important no pot ser tractat de forma còmica. Es farà la crítica dels vicis de la societat. Hom es burlarà dels sectors ridículs de la vida; però no oblidem que en cada època només serà ridícul allò que la societat —o tal vegada la burgesia— hagi convingut que sigui ridícul.

El segle XVIII tanca el procés de descomposició del riure festiu i popular. Es constitueixen diverses formes restringides de riure: la ironia, el sarcasme, l'humor... El riure de Voltaire és un riure negatiu. I la seva profunditat rau, precisament, en el radicalisme de la negativitat. És lluny la funció regeneradora del riure festiu, que procura la vida.

Hegel menyspreava el riure. Considerà que sorgeix únicament quan es produeix la sobtada reducció d'un valor. Llavors, riure es defineix en tant que reacció humana davant la degradació d'un valor. Però, sovint, és la mateixa acció de riure que provoca la degradació. En el sistema filosòfic hegelianista, riure és un fenomen radicalment minoritzat.

Durant el Romanticisme es redueix considerablement aquella antiga funció regeneradora. La revolució industrial revitalitzarà algunes antigues formes tot adaptant-les als nous sistemes de difusió cultural, alhora que en crearan de noves, ajustades als interessos de la societat sorgida de les grans transformacions socials que la industrialització provoca.

No obstant, és interessant veure com es manté en el teatre de Gogol aquella base popular del riure. El riure antic de la festa tradicional

ucraïnesa és present a la seva obra. Un riure que sorgeix de la naturalesa lluminosa de l'home, poderós i benèfic, capaç de vèncer totes les dificultats, perquè es tracta d'una forma de riure que allibera.

El romanticisme tardà de BAUDELAIRE (1925) i el dandisme ostentós que exhibia eren a la base de les seves consideracions sobre el riure: el riure essencial es troba en el sarcasme: mossegar i tallar la carn. Qui riu mossega amb les dents esmolades sobre la carn viva i n'arrabassa un mos. Baudelaire escriu que ni el just ni el savi no riuen mai. Tampoc els àngels no riuen; perquè riure és diabòlic, satànic. Però, si és satànic, és profundament humà; perquè riure és, principalment, la conseqüència de la idea que l'home posseeix de la seva pròpia superioritat.

Llavors, riure es un cant de triomf, l'expressió de la superioritat momentàniament advertida. Hi ha sempre en la profunditat del pensament de l'home que riu un cert orgull inconscient.

Però l'home aprèn de riure en societat i la societat és el seu medi natural, encara que, a vegades, ens dirà Bergson, riure reclama una certa anestèsia del cor, la momentània insensibilitat del cor.

Riure és un acte de comunicació, gairebé un acte contagiós, eròtic. G. Bataille ha explicat el caràcter contagiós del riure, però també ha subratllat la condició moral que es troba a la base de la seva definició. L'ètica del riure, diu Bataille, és encara l'única moral que ens resta. Riure, el vertader riure, és el riure de l'ésser, perquè és l'ésser que riu en la seva totalitat. L'home riu i ell és l'ésser que riu: l'acció de riure, el riure mateix. L'ésser que riu és sobirà, perquè no es troba submís, ni subordinat, ni subjecte, ni és servil. Però la llibertat de l'ésser sobirà només se'ns dona en riure, en la punta d'una piràmide o arran del cràter d'un volcà. Quan l'ésser riu en la seva totalitat és llavors la seva erupció, el seu orgasme gairebé volcànic.

Riure és, doncs, una condició de l'ésser sobirà. Baudelaire considerava el riure una qualitat satànica —reien estrepitosament els àngels caiguts. Bataille no cessa d'associar el riure a la divinitat, a l'ésser sobirà. Riure, doncs, és una qualitat dels déus.

En cada temps i en cada època l'home ha trobat estils diversos de riure. Les cultures han construït el seu bagatge «convencionalment» risible que serveix de bastida per al desenvolupament d'aquelles capacitats cognitives que utilitzen el riure per comprendre la realitat i fer-ne lectura. Propp creu que els pobles tenen una forma de riure per a cada una de les fases del seu desenvolupament econòmic i social. Hi ha, doncs, segons Propp, una relació entre les categories amb què el riure es presenta i la fase evolutiva en què es troben els pobles. ¿Hi és, també, al llarg de l'evolució intel·lectual de l'home? En altres paraules: ¿existeixen unes formes de riure pròpies per a cada un dels estadis evolutius de J. Piaget? ¿De quina manera incideix el riure —bastida que la cultura ofereix— quant a la capacitació per a la lectura del text cultural? No es

pot oblidar que el desenvolupament humà és un procés assistit continuament per la cultura. I en l'assistència que la cultura facilita a aquell procés, riure es converteix en un instrument de cognició. Coneixem millor aquelles coses de les quals som capaços de burlar-nos.



5. RIURE I DIVERSITAT DE FUNCIONS

Les cultures són funcionals, perquè aporten el bagatge del qual hom té necessitat per sobreviure. B. Malinowski afirmava que els fenòmens culturals són una resposta a les necessitats biològiques, instrumentals i simbòliques dels homes. Tot allò que defineix una cultura —herència social, element d'identificació, pauta de comportament, concepció del món, sistema de formes simbòliques, instrument de comunicació, model de realitat, eina de captació, procés creatiu mitjançant el qual som capaços d'atribuir significació a la realitat, etc.— apunta a la idea de funcionalitat.

Hom l'ha definida, la cultura, en el sentit de repertori d'instruments que l'individu rep perquè pugui moure's en la complexitat de la vida social. I una de les condicions és la seva capacitat de sintonitzar amb les necessitats dels homes: la seva funcionalitat.

Les funcions que hom atribueix al riure de l'home són nombroses i diverses, perquè el riure té un paper important en la vida. Això indica que l'home en pot fer diversos usos i, segons l'ús que en faci, segons els mòbils i els sentiments que l'inspiren, pot adquirir una funció malfaent i agressiva, plaent i divertida o clarament moralitzant. De totes maneres, quasi mai una funció no sol manifestar-se isolada de les altres. Molt sovint es combinen entre elles i s'integren, encara que sempre n'aparegui alguna o algunes que podríem considerar dominants.

5.1. FUNCIO AGRESSIVA: UNA VENJANÇA CONTRA LES APARENCES

Algú ha escrit que aquell salvatge que esclafava el cap del seu enemic mitjançant una maça, mentre no s'aturava de riure, fou el primer humorista. Plató situa la font principal del riure en el ridícul d'un altre i en l'atac a les seves febleses. També Aristòtil pensava que, mitjançant el riure, gaudim del plaer d'humiliar i rebaixar els altres: riure's d'algú és posar-lo en ridícul. Quan ens burlam d'un altre el ridiculitzam i posam en evidència la seva inferioritat, alhora que presentam la nostra superioritat. L'home riu perquè se sent superior a aquell del qual es riu; però es tracta d'una superioritat momentània, que descobrim inesperadament i bruscament.

La rialla agressiva és una rialla orgullosa, pròpia d'aquell que, en la profunditat del cor, s'atribueix les més altes qualitats i atribueix als altres les més baixes. BAUDELAIRE (1925) afirmava que l'home és l'únic animal que riu perquè és l'únic animal orgullós.

Potser riure també és una bella venjança contra les aparences, contra allò que es presenta com a aparentment respectuós, sense cap solidesa. El súmmum de la importància, sense cap importància: vet aquí el ridícul.

En el riure agressiu podem trobar una combinació d'emocions que apunten a l'afermació del jo; però també és una forma d'hostilitat, una de les formes de declarar la guerra al proïsme.

També és possible agredir les estructures socials, mitjançant la provocació del riure: la ironia, la sàtira, la paròdia, són, sovint, una agressió a l'immobilisme de l'ordre establert. Ho són també la caricatura i la farsa. Riure és, doncs, a vegades una agressió momentània contra l'ordre del món i dels seus jerarques.

Els poetes satírics de tots els pobles han exercit l'agressió de la paraula ben travada. Per al poeta satíric, provocar la burla significa obtenir la victòria. En els vells combats de glosadors —poetes populars, *bersolaris* a Euskadi, *fistores* a Galícia, *payadores* o poetes ambulants de la regió del Río de la Plata, *repentistas* al Brasil, etc.— es pugnava públicament i es rivalitzava a força de sàtires burlesques, mentre s'agredien ficticiament l'un a l'altre.

També l'acudit esdevé, a vegades, una agressió. S'ha escrit que l'acudit ens permet esser violents amb impunitat. FREUD (1969) va explicar-ho en l'estudi sobre l'acudit i la seva relació amb l'inconscient. L'acudit tendenciós, dirigit a l'agressió, a la sàtira o a la defensa, necessita, generalment, tres persones: la que l'explica, aquella de la qual es fa burla i una altra en la qual s'intenta provocar el plaer tot incitant la seva imaginació. Però és un plaer que, sense la provocació que exerceix l'acudit, romandria inhibit i secret.

Hi ha, encara, una altra forma de riure agressiu, provocada per l'anomenat «humor ètnic», consistent en la ridiculització que fa un grup humà, del barri o del carrer veïns, dels quals es fa burla amb la intenció de sentir-s'hi superior.

És un riure que es troba en totes les cultures i adopta una diversitat de formes rica en diferències subtils que, a vegades, adquireix perfils eròtics.

5.2. FUNCIO DEFENSIVA: RIURE EN LEGÍTIMA DEFENSA

Sovint, riure és una defensa natural contra l'angoixa. Un antídoto contra les coses terribles de la vida. Una reacció defensiva, econòmica alhora, perquè possibilita que l'individu es mantengui en situació d'espectador. EASTMAN (1936) subratlla el caràcter defensiu del riure, la funció que exerceix d'atenuant, perquè es tracta d'una defensa contra la decepció. Una forma de no enverinar-se amb les vileses. Riure és —insisteix SAGAN (1987)— la cuirassa màgica que permet defensar-nos dels projectils, les ferides, el coltell de la desgràcia; del nostre caràcter.

A vegades, el riure defensiu és el resultat de l'excés d'infelicitat i de desgràcia. L'excés de dissort condueix a riure; però ¿no pot considerar-se una prova de salut mental? A vegades, hom riu en legítima defensa. L'humor negre és un exemple de la defensa de l'home enfrontat a l'horror. Potser gràcies a l'humor negre es transforma, durant la brevetat d'un instant, l'horror de la guerra i la desgràcia en matèria de riure. No es tergiversa la realitat per l'humor negre, sinó que es deforma i ens burlam de la deformació, mentre subsisteix un rerefons inalterable de tristesa. No desapareix la desgràcia, però ens en defensam, per mitjà de la nostra fantasia. D'aquesta manera, l'humor negre ens permet de mantenir la ment clara, perquè es tracta d'un mecanisme actiu de defensa contra les amenaces i les fatigues. És aquesta la raó per la qual hom l'ha considerat un mecanisme de coratge, més que no de defensa.

La utilització de l'humor negre ens permet defensar-nos d'aquelles situacions o d'aquells elements que ens fan por. A través de la burla, assajam de riure'ns de la por. I, potser, arribam a creure que la por no existeix.

Riure's de la por és una de les qualitats imprescindibles de la intel·ligència humana. No es tracta, emperò, de comprovar que la por no existeix; perquè existeix, la por. Però, cal veure-la de prop i tractar de burlar-se'n; si més no per tenir la tranquil·litat d'haver-nos-hi acarat i comprendre que no és tan ferotge com ens l'havien pintada.

També és un riure de defensa aquell tipus d'humor propi d'algunes professions; particularment d'aquelles que obliguen a estar prop del dolor i la tragèdia. Aquest riure relacionat amb determinades activitats professionals exerceix una funció defensiva. El contacte continuat dels metges, per exemple, amb el dolor humà provocaria algunes tensions i desvetllaria l'ansietat i el desassossec. Això explica la narració d'històries morboses i d'acudits, sovint grollers, en les sales d'urgència, d'amagat dels malalts. Es tracta, segurament, d'una defensa contra la inquietud provocada per la seva feina.

Riure's de les pròpies imperfeccions és també una audàcia: el coratge de defensar-se'n. Aquesta burla pot dirigir-se contra un mateix o contra els defectes del grup al qual es pertany (família, poble, país, etc.),

tot ridiculitzant-los. Ha de considerar-se, en qualsevol cas, una autodefensa: l'exhibició de la pròpia força davant les febleses reals o imaginàries que hom s'atribueix o que atribueix al seu grup social.

5.3. FUNCIO ALLIBERADORA: ELEMENT CULTURAL EQUILIBRADOR

Cal destacar el caràcter alliberador del riure. A vegades permet que l'organisme s'alliberi de l'excés d'energia acumulada durant els moments de tensió.

FREUD (1969) explica que el riure apareix quan una determinada càrrega d'energia psíquica no pot ser utilitzada. Aquesta alliberació produeix plaer, i això fa que es pugui relacionar l'experiència del plaer a l'alliberació o a la descàrrega d'aquella energia.

Des d'aquest punt de vista, riure és el resultat d'una evacuació brusca d'emocions agressives supèrflues. És en aquest sentit que SORIANO (1975) parla del riure franc en funció d'un mecanisme de reequilibrament.

D'aquesta manera, el riure s'integra en la relació d'elements culturals que hom considera equilibradors: la poesia, el joc, l'acció de riure, etc. Un fenomen de distensió, alliberador i regenerador alhora. Podria ésser també una apel·lació de socors: el riure ens allibera per un instant de l'abatiment.

Riure és, doncs, l'expressió d'una alliberació; però és necessari especificar —adverteix SOURIAU (1959)— que es tracta d'una alliberació purament mental, car no desapareix la causa de l'opressió. Riure provoca una alliberació real, però no d'una situació real, sinó fictícia.

5.4. FUNCIO SUBVERSIVA: LA RUPTURA DE L'ORDRE RÍGID

Hom riu, a vegades, d'allò que trenca inesperadament la inalterable rigidesa de les coses. Ens fa riure la mosca impertinent que volta el cap del professor que explica amb fervor el temari de la seva matèria. Ens fa riure el moix que travessa tranquil·lament una cerimònia religiosa, una formació militar... Percebem el contrast i observam que es trenca aquella rigidesa. El riure que en deriva és un riure subversiu perquè destrueix la monolítica solemnitat d'aquell acte.

Aquest riure conté quelcom de revolucionari. Es tracta de fer perdre a algú la consistència dura, a vegades falsa, amb què es revesteix. De fer trontollar les estructures de la societat mitjançant la inclusió d'un element que destrueixi l'aparença rígida tot provocant la rialla.

La funció subversiva del riure es relaciona amb les formes de provocació: el món a l'inrevés de la festa carnavalesca té quelcom de provocatiu i de subversió. El món a l'inrevés no és un món en desordre, sinó un món ordenat d'una altra manera que se situa radicalment fora del món ordinari. És, sobretot, un món que s'oposa a la realitat, que manté amb el món que ens és familiar una relació d'antinòmia.

Ens burlam de les actituds rígides, de les veritats absolutes i en transformam el caràcter ampul·lós en figures ridícules i vulgars; però de tal manera que la semblança persisteix sota el transvestiment i es mantenen les relacions en el marc del contrast. La burla desdramatitza la vida. I és aquesta dessacralització allò que és subversiu. Només perquè és capaç de rompre la rígida percepció de l'existència i capgirar l'ordre de les coses.

5.5. FUNCIO SOCIAL: CONTRIBUCIO DEL RIURE A LA CONSOLIDACIO DE LA SOCIETAT

Riure desarma el contrari, fon el gel de la relació humana, anul·la els formalismes, allibera de les convencions, crea una complicitat, una convivència. Riure és, sovint, quelcom que ens agrada compartir. I, associada a la comicitat, riure és la més socialitzada de les emocions humanes.

La funció social del riure comprèn dos aspectes diferenciats, estretament vinculats l'un a l'altre:

a) la reglamentació social del riure: la societat prescriu o proscriu la possibilitat de riure en unes determinades circumstàncies de la vida en comú, quant a la intensitat, la durada, etc.;

b) la noetització: en el sentit que la societat regula el significat que el riure adquireix en diverses ocasions i codifica el tipus de mímica que els correspon.

D'una part, la societat determina les circumstàncies en les quals riure és recomanat, tolerat o prohibit; de l'altra, tracta de donar un sentit al riure.

Potser una de les qüestions més importants és saber quan hem de riure, de què ens és permès riure. L'home riu en determinades circumstàncies de la vida social que és necessari conèixer. Per aquest motiu, una part important de l'educació tradicional del nin i de l'adolescent ha consistit a disciplinar el seu riure.

No hi ha, emperò —ha escrit DUPRÉEL (1955)—, una única funció social del riure; hi ha diverses reaccions socials que convergeixen en l'acció de riure.

Una d'aquestes reaccions social podria esser l'homogeneïtzació del grup en funció del riure. S'estableix una certa complicitat entre aquells que riuen plegats. Burla i ridiculització mantenen l'homogeneïtat del petit grup. Hom es burla d'aquell que, pel seu comportament, se separa de la norma. Se'n subratlla la conducta tot escarnint-la. D'aquesta manera, la burla pot ser utilitzada en un grup amb la intenció d'isolar un dels seus membres.

Però també per mitjà del riure es milloren les relacions humanes i es cohesiona el grup social. Sovint, l'home riu en societat, mentre pren consciència que pertany a un grup. L'home riu en una cultura, i això exigeix de nosaltres un equipament de nocions culturals, morals, polítiques, literàries... L'adquisició d'aquest equipament és un problema pedagògic. Cal, doncs, educar-se per riure en un espai cultural específic.

Una vella cançó popular exemplifica el sentit social del riure i del plor. Diu:

La otra tarde en la función,
cuando el cura predicaba,
toda la gente lloraba
menos el pobre Simón.
—¿Por qué no lloras, Simón?
—le pregunta tía Eustoquia—.
—Yo no soy de la «pirroquia»
y los que lloran lo son.

Només si ens hem equipat amb aquelles nocions culturals imprescindibles podrem riure i plorar de les mateixes coses de les quals ploren i riuen tots aquells que pertanyen a una mateixa collectivitat. És difícil riure d'un acudit si no en coneixem els referents.

Certament, no és fàcil explicitar les fronteres del riure. I potser no existeixen rigorosament. Pot succeir que l'àrea de risibilitat d'un motiu es restringeixi a una petita collectivitat: una ciutat, un poble, un carrer, àdhuc una família. En la memòria de moltes famílies hi ha sovint una sèrie de temes recurrents que procuren la diversió i les rialles a aquells que pertanyen al mateix clan familiar. Fora d'aquest clan, ningú no coneix aquelles històries, i podria succeir que, en treure-les del context que els és propi, perdessin la seva capacitat d'estimular la diversió i la rialla. El riure no té fronteres socials —diu DUVIGNAUD (1985)—, però això vol dir que existeixen uns universals referits a tots els homes de la terra. Riure és propi de l'home. I l'universal riure pertany a tots els homes, al marge de fronteres socials i polítiques. Però és propi de l'home riure en el marc d'una societat específica.

Riure és una esclator individual que exigeix la sincronia matemàtica amb els altres que riuen de les mateixes coses. Quan aprofundeixes les causes intel·lectuals del riure, t'adones que penetres als dominis de la

psicologia colectiva, que riure no és un fenomen exclusivament individual. Però no és la societat que ha creat el riure i el plor; potser són el riure i el plor que han contribuït a la creació de la societat. Probablement hi ha contribuït més el riure que no el plor, si hem de fer cas d'una antiga parèmia coneguda arreu: «Si rius, tothom riurà amb tu; si et poses a plorar, és segur que ploraràs tot sol.»

També BERGSON (1986) afirma que el riure de l'home és el riure d'un grup. Riure enriqueix els elements que constitueixen la dinàmica d'un grup. Quan un home és capaç de fer riure els membres d'un grup, contribueix a la cohesió del grup, alhora que augmenta el sentiment de pertinença a aquell col·lectiu.

El riure exerceix a través de la sàtira la funció d'esmenar els errors de la societat, critica aquells que no s'ajusten a les convencions, però també aquells que en són els esclaus.

Restableix les relacions de les persones, simplifica els conflictes socials, apaivaga les tensions, ordena la vida... És evident la relació que s'estableix amb la funció axiològica del riure, en la mesura que contribueix a la degradació o a la consolidació d'uns determinats valors socials.

A vegades el riure es vincula a la jerarquia social: hom ha de riure quan l'amo explica un acudit. D'aquesta manera, l'humor tendeix a marcar les diferències, però a la vegada contribueix a escurçar la distància.

Hi ha, també, un riure d'acollida i un riure d'exclusió. Hom se sent acceptat mitjançant el riure o el somriure que la seva presència provoca en el grup. De la mateixa manera, hom pot sentir-se exclòs per mitjà del riure. Però, a vegades, el riure de l'home té la intenció de provocar l'acceptació del grup. L'home que riu o que provoca el riure dels altres se'n serveix sovint per fer-se acceptar socialment, per exposar públicament els seus propis mèrits.

L'home, a vegades, es riu de si mateix. Es burla del paper que s'atribueix o que li atribueixen els altres en la «comèdia social», però també es riu d'allò que amaga en l'obscura intimitat del seu pensament.

Cal parlar també del riure contagiós, perquè configura un aspecte d'extraordinari interès, quant a la funció social del riure. El riure s'expandeix mitjançant el contagi, com s'expandeix la por o l'entusiasme. Les manifestacions psicològiques d'estats afectius, com el plor, els badalls i el riure —escriu SAREIL (1984)—, són fenòmens contagiosos en diferent grau. Però el riure propagat per contagi exclou la possibilitat d'esser observat. Aquest riure ens permet de participar en l'emoció de l'altre. Es tracta, doncs, d'un acte de comunicació a través del qual compartim les raons de la rialla. Riure també és un acte comunicatiu. Una modificació —ha escrit CELLI (1982)— biològica i psicològica del comportament, que va des del somriure a l'explosió contagiosa. Es tracta d'una forma generosa i àmplia de riure, sonora, popular, comunicativa;

una forma de riure que guanya, per contagi, la voluntat d'aquells que es deixen vèncer per la força de la seva energia.

També el riure que provoquen les pessigolles s'ha de considerar el producte d'una relació social. Un joc entre dos. A vegades, un joc eròtic. D'altres, un joc mitjançant el qual l'adult inicia l'infant en el riure sorollós i explosiu o en el riure expressiu. Un joc iniciàtic. Un nin respon a les pessigolles mentre esclafeix a riure, en el moment en què ha assolit la maduresa per comprendre, ni que sigui de manera confusa, aquell joc i per manifestar per mitjà del riure —es tracta d'un riure d'acolliment— el plaer que n'experimenta. El riure que sorgeix amb les pessigolles és, primerament, una resposta al riure d'aquell que les provoca.

Existeix en totes les cultures una manera ritual de riure relacionada amb els rituals d'iniciació. Es tracta d'un aspecte interessant de la funció social del riure. Un riure que es concentra en uns determinats dies de l'any, relacionat amb algunes festes religioses i profanes: la festa deriva en un ritual en el qual intervenen la paròdia, la burla satírica, la distorsió, el contrast... El riure ritual opera generalment per contrast i adquireix, sovint, un sentit específic. D'aquesta manera, perquè és un ritual que es produeix en una cerimònia, riure esdevé una institució.

És necessari, altrament, destacar la influència de la societat sobre el concepte o la idea d'allò que és considerat ridícul. Cal insistir en la relativitat del ridícul, perquè allò que és tingut per ridícul en una terra pot no esser-ho a la terra veïna. I algun autor ha relacionat la idea que una determinada societat té del ridícul amb la determinació burgesa dels gustos. ¿Fins a quin punt el concepte de ridícul és un concepte burgès? Allò que és ridícul depèn de la societat, del temps, de la moda, de l'època. Potser també depèn d'una classe social específica.

L'home riu davant allò que considera ridícul; però aquest riure és la conseqüència d'un cert disgust.

Les coses i les accions són ridícules perquè no s'ajusten a les nostres expectatives, perquè se separen de les normes que regulen la normalitat. L'home ridícul és, per tant, diferent dels altres. Però és la freqüència, i no la raó, allò que fixa les regles que marquen el límit que ningú no pot traspasar sota l'amenaça de resultar ridícul. Un nou costum pot ser considerat ridícul fins que hom s'hi ha habituat. Podem assegurar que allò que és ridícul és diferent. BERGSON (1986) diria que és ridícula l'acció inadaptada. Però això li sembla a AUBOUIN (1948b) excessivament restrictiu. I apunta una subtil diferència entre el que es considera ridícul i el que es considera còmic. No cal posar-hi cap esforç, per ser ridícul. Ser còmic, humorístic, plaent, és un art que exigeix unes qualitats especials i comporta una tècnica que no es troba a l'abast de tothom.

És evident que aquell que hom posa en ridícul es veu sotmès a la pressió del grup social i s'esforça sovint per integrar-s'hi novament. En aquest sentit, EIBL-EIBESFELDT (1977) parla de la funció educativa de

la ridiculització. Es posen en ridícul aquells comportaments extravagants i inadaptats. D'aquesta manera s'estimula l'adaptació i s'afavoreix la inculturació d'aquells que no s'ajusten a les formes de conducta que la societat estableix.

VICTOROFF (1953) intentà establir una tipologia del ridícul i en definí cinc formes diferenciades:

a) El ridícul lògic: fa riure per derogació dels principis del raonament. L'exemplificà amb una citació de J. Piaget (*Le développement de la notion du temps chez l'enfant*, PUF, París, 1946): «Question: Et qui est né avant, ton papa ou toi? Réponse: on ne sait pas.»

b) El ridícul moral: ens fa riure veure com són violades diverses prescripcions morals: l'avarícia, la vanaglòria i la jactància, la vanitat, la golafreria, etc. Pot exemplificar-se en el teatre còmic, especialment en l'obra d'Aristòfanes i de J.-B. Molière. En la mesura que construeix una sèrie d'arquetipus dels vicis socials —el tartuf, l'avar, el malalt imaginari, etc.—, Molière en fa un objecte ridícul.

c) El ridícul estètic: fa riure allò que viola les regles estètiques comunament acceptades per la societat. Però són unes regles que canvien contínuament.

d) El ridícul lingüístic: produït per la violació de les normes de la gramàtica (regles de vocabulari, de la pronunciació, de la sintaxi, etc.).

e) El ridícul filosòfic: cada grup social posseeix la seva pròpia concepció del món, la seva *Weltanschauung* i, a vegades, poden semblar-nos ridículs altres conceptes de la vida diferents o estranys al nostre.

El ridícul lògic, basat en la derogació o l'alteració de la lògica, i el ridícul lingüístic, produït per la violació de la gramàtica, es relacionen amb l'humor del *nonsense* o de l'absurd. També el *nonsense* parteix de la modificació de les estructures del pensament lògic i, a vegades, de la manipulació de les regles que regeixen l'ús habitual i lògic de la llengua. No és difícil, emperò, copsar-ne la diferència. El ridícul lògic i el ridícul lingüístic es basen en la ignorància o l'error. El *nonsense* és un art —l'art de l'absurd—, i, com a art, pressuposa una voluntat estètica, una intenció lúdica.

Un dels fenòmens que donen suport a la idea del riure en la cultura, i de com aquesta proveeix l'home d'un equipament cultural necessari, és la integració del riure programat en la banda sonora d'algunes pel·lícules de la televisió americana. Rialles enllaunades que indiquen els punts on els espectadors han de riure, perquè allí es troba quelcom suposadament còmic.

En l'argot professional dels productors de comèdies per a la televisió en diuen «rialles en conserva». Podríem parlar, també, de riure dirigit. En posar-les als llocs que corresponen, ens indiquen de què hem de

riure i tracten de contagiar-nos les rialles d'un públic fantasmal, perquè, tal vegada, no riuríem de les mateixes coses, o, potser, no riuríem a l'uníson. Potser és millor riure amb els altres, sincronitzats, que no pas fer-ho a deshora i en solitari.

Es tractaria de veure, no obstant, quina funció exerceix el riure dirigit en les cultures d'origen, als llocs mateixos de procedència dels telefilms. Es tracta de societats urbanes, construïdes amb gent d'alluvió que ha arribat a aquells punts des de llocs molt diversos. Les rialles enllaunades de la televisió participen en la funció de cohesió del grup social, desintegrat i dispers. El problema es planteja quan tracten de cohesionar a la seva cultura prefabricada altres grups humans, allunyats i remots.

L'home riu, sovint, en una collectivitat i aprèn de riure en un procés de socialització. Aquell que riu penetra en la ment del que fa riure i s'estableix entre un i altre una relació comunicativa.

5.6. FUNCIO AXIOLÒGICA: RIURE, L'EXPRESSIÓ D'UN VALOR NEGATIU

L'home riu d'aquelles coses que no li agraden, de les persones la conducta de les quals no aprova. La societat se serveix del riure per afermar de forma indirecta la conservació del seu sistema de valors, mitjançant la degradació de qualsevol altre sistema competidor i, d'aquesta manera, mantenir, per devaluació, certs valors útils a la vida colectiva.

Si no sabem gaires coses —escriu STERN (1949)— d'un grup social, excepte allò que constitueix l'objecte del seu riure i del seu plor, ens serà suficient per entendre quin és el seu sistema de valors. STERN (1949 : 44) esbossà una filosofia del riure i del plor basada en una teoria dels valors: «Les hommes comprennent instinctivement le sens axiologique caché du rire, sans qu'aucun philosophe le leur ait révélé.»

Però, quan STERN (1949) diu que l'home comprèn «instintivament» el sentit axiològic subjacent al seu riure, es refereix a l'aprenentatge que fa en la cultura de les coses de les quals es pot riure. D'aquesta manera, es podria afirmar que el riure exerceix una important funció de corrector social, alhora que censura uns valors i en ratifica uns altres. Molière escriu al prefaci del *Tartuffe* que la finalitat de la comèdia és corregir els vicis de l'home. Hi ha en la comèdia còmica una intenció moral. Sempre fou, el teatre còmic, escola de costums. I Chaplin considerava la comicitat com una manera de conscienciar la gent de les injustícies de la vida.

L'home aprèn el valor del seu riure en la cultura. No podem oblidar —afegeix STERN (1949 : 133)— que riure és sempre un instintiu judici de valor. Però aquests judicis de valor depenen de les particulari-

tats individuals o collectives de l'home. En definitiva, de les particularitats culturals.

STERN (1949), no obstant, dóna a la paraula «valor» un sentit afectiu. Allò que ens fa riure o plorar —ve a dir-nos— no és racional, sinó purament emotiu; perquè són les causes de l'emotivitat allò que anomenam valors. Aquesta radical vinculació dels valors a l'afectivitat podria ser llargament discutida. Sovint, riure és una reacció en presència d'uns valors degradats. Però no és una reacció passiva provocada per la degradació dels valors, sinó que, només pel fet de riure, ens implicam en l'acció degradadora. Ens burlam de les coses que cercam degradar; però en el procés de degradació s'hi troben una sèrie d'elements que ultrapassen els límits estrictes de l'afectivitat.

Quan hom s'adona que fa el ridícul, comprèn que els seus valors no coincideixen amb els valors establerts, que ha caigut en el parany que la societat ha determinat de considerar ridícul, en el parany dels valors degradats per la societat.

Riure implica l'emissió d'un judici de valor negatiu. Es riu dels valors degradats i es ploren els valors amenaçats de perdre's, els valors irrealitzats i els valors irrealitzables. Aleshores, si la burla i el riure són l'expressió instintiva —continua STERN (1949 : 56)— d'un judici de valor negatiu referit a una degradació de valors, els plors són l'expressió d'un judici de valor positiu.

L'home que riu emet una crítica negativa sobre uns valors determinats, alhora que adopta una actitud de superioritat, que considera un valor positiu.

Però quan un conflicte còmic encara l'individu a la societat, la majoria de vegades és per burlar-se de la societat. Riure significa emetre una crítica de la societat. Llavors adquireix un sentit alliberador. Mentre riu, l'home s'allibera de la influència coercitiva de la societat, del pes que exerceix sobre la seva vida la imperiosa imposició del sistema de valors col·lectiu.

5.7. FUNCIO CRÍTICA: L'HOMI RIU CONTRA ALGÚ

BERGSON (1986) relaciona el riure amb la crítica social. Sempre es riu contra algú. I és necessari que en la causa profunda del riure hi hagi sempre quelcom d'específicament dirigit contra la societat. El plaer de riure mai no és un plaer pur, innocent, un plaer exclusivament estètic, desinteressat. Hi ha sempre una segona intenció. Una vella sentència llatina afirma: «Castigat mores ridendo.» El riure té, doncs, una significació social, sancionadora d'uns valors específics.

Però només ens burlarem de la vida si som capaços d'observar-la

com un espectacle. Si Harpagon fos capaç de veure que ens burlam de la seva avarícia, possiblement tractaria d'amagar-la, o ens la presentaria de manera distinta. És en aquest sentit que Bergson creu que el riure exerceix una acció primitiva sobre els costums. Si ens adonam que algú es riu de nosaltres, això fa que tot d'una procurem assemblem-nos a allò que hauríem de ser, a allò que algun dia —acaba BERGSON (1986 : 25)— acabarem per ser de veritat.

Sota la màscara de l'humor, la societat accepta quasi totes les agressions, quasi totes les crítiques. La gent riu. Sovint no li importa riure's d'ella mateixa. La frescor de la sàtira l'allibera de les possibles hostilitats, una vegada ha passat. T'adones que l'autor de la broma triomfa en silenci, encara que, a vegades, és l'únic que no riu.

Hi ha una manera de riure de complicitat: riure amb algú; però amb freqüència es transforma i deriva cap al riure agressiu: riure's d'algú. ¿És possible, emperò, riure sense riure's d'algú? Sempre ens burlam d'algú o d'alguna cosa, en riure; però aquesta burla va dirigida a la teatralització que hem fet de la cosa de la qual tractam de burlar-nos.

Més que a la cosa en ella mateixa, les nostres rialles es dirigeixen a la imatge que n'hem fet, al producte de la realitat filtrada per la imaginació. En última instància, tractam de burlar-nos de la realitat; però de la realitat convertida en espectacle. «Rire, c'est regarder les événements comme l'on regarde les évolutions des acteurs sur la scène; c'est rester spectateur et hors du jeu» (CHATEAU, 1950 : 454).

És evident que la funció crítica del riure es relaciona molt directament amb la funció social, la funció agressiva i la funció axiològica. L'home riu, i el seu riure és una crítica de la societat, dels valors que una determinada societat estableix. Potser la crítica social per mitjà de la sàtira és una de les maneres de corregir algunes tristor de la vida. L'humor que hom utilitza en la sàtira és agressiu, però es tracta d'una funció fonamentalment social. Critica la realitat, alhora que pretén corregir-la.

5.8. FUNCIO DESDRAMATITZADORA: RIURE I RELATIVITZACIÓ; TOT POT SER MOMENTÀNIAMENT RISIBLE

En l'evolució històrica de la cultura, el riure ha exercit una funció relativitzadora. Tot és relatiu. Cal no veure la vida des d'un sol angle. Tot pot ser un motiu per riure i res no ho és, tot depèn del punt de vista des del qual s'observen les coses.

Àdhuc la matèria del riure és relativa. Abans he afirmat que allò que fa riure en una col·lectivitat pot no fer gràcia al poble veí; el que fa riure

una classe social pot no fer riure una altra; allò que provoca la rialla en una època pot no fer riure en una altra època. Hi ha una profunda estructura que regeix el riure d'un poble, d'una classe social, de la gent d'una època determinada. Aquesta estructura, formada per un teixit complex, es concreta a cada cultura i adquireix formes especials. Podríem fer servir la terminologia de Saussure: al nivell de la llengua, podríem situar-hi aquella estructura universal del riure que es concreta, després, en múltiples i variades formes al nivell de la parla.

BAJTIN (1974) ha escrit que el vertader riure és ambivalent i universal alhora, i ha explicat de quina forma exerceix la funció de desdramatització. Riure no exclou allò que és seriós. Incideix sobre els aspectes més greus de la realitat i els purifica de dogmatisme, d'unilateralitat, d'esclerosi, de fanatisme, d'esperit categòric... Caldria oposar a la pedanteria l'humor lúcid; a l'ansietat obsessiva, un riure regenerador; a l'agressivitat i a la violència, el riure que desarma, que relativitza, que preserva.

Woody Allen ha exemplificat la necessària desdramatització de la vida a la pel·lícula *Hannah and her sisters*, alhora que dedica un bellíssim homenatge als Germans Marx. El protagonista, el mateix Woody Allen, tot just escapat del perill de morir-se, feble, esverat, al llindar d'una por psicòtica, surt al carrer i entra per atzar a la primera sala de cinema que troba. Amagat en l'obscuritat acollidora de la sala, contempla les últimes escenes meravellosament irreal i estraforàries d'*Una nit a l'òpera*. El protagonistariu i acaba per burlar-se d'ell mateix. Després de tot, pensa, si l'existència de l'home no és sinó una farsa sense títol, un improbable gag perdut en la immensitat de l'univers, val més burlar-se'n, com ara ric amb les proeses insensates de Chico, Harpo i Groucho. Si res no té sentit, no hi ha drama, perquè tot és momentàniament risible.

5.9. FUNCIO LÚDICA: EL JOC DE RIURE

L'homeriu en una situació de joc. La funció de l'actor que fa riure és la creació d'un ambient favorable al joc. I totes les formes de riure s'expliquen en relació amb la capacitat del joc d'estimular la imaginació i provocar-la.

EASTMAN (1936) ha formulat una teoria lúdica del riure i ha escrit que res no fa riure per si mateix, car res no fa riure si no s'emplaça prèviament en una situació de joc. Abans he escrit «en una situació d'espectacle».

La realitat no fa riure per ella mateixa: és necessari elaborar-ne representacions mentals; però en l'elaboració d'aquestes imatges inter-

vé la capacitat de l'home de convertir la realitat en un espectacle. D'implicar-la en una situació de joc. Hi intervé, sobretot, la imaginació.

Cal, doncs, cercar l'humor del nin —escriu AIMARD (1988)— en l'extraordinari repertori del joc. El nin riu en el joc: jocs dè paraules, jocs d'encalçar-se, jocs de burla... El nin riu quan té la seguretat d'escapar-se d'aquell que el persegueix. Tempteja en el joc la petita por de sentir-se perseguit, una por suportable, tanmateix, que s'autoinfligeix per tenir la certesa de riure.

Sabem que el joc és una activitat no imposada, lliurement consentida. També l'agudesia d'enginy, l'humor, la representació de la vida en una imatge còmica. BERGSON (1986) escriu que no pot haver-hi interrupció entre el plaer del joc del nin i el plaer de l'home que riu, car l'origen del riure es troba en el joc.

MCGHEE (1979) ha emplaçat l'origen de l'humor en els primers jocs de simulació. El nin coneix perfectament la realitat de l'objecte que tracta de simular mitjançant el joc. Reprodueix la realitat a través de la imaginació que el joc estimula. El nin recrea en el joc uns models que coneix perfectament. PIAGET (1945) interpreta els jocs simbòlics del segon any com una manera d'assimilació de l'objecte. En els jocs de simulació, el nin reproduïx una realitat que coneix i, perquè la coneix, és capaç de transgredir-la mitjançant l'humor. El joc simbòlic —escriu BARIAUD (1983)— funciona com a reproducció de models coneguts; el riure, com una violació d'aquests models.

5.10. FUNCIO ESTÈTICA: RIURE I ARTIFICIOSITAT

L'univers del riure és divers i complex. Hi ha moltíssimes maneres de riure, però no totes aconsegueixen la funció estètica. «Il y a des rires psycho-physiologiques de joie, de jeu, de triomphe, de déception, qui ne correspondent sensiblement à aucune "volonté d'art"» (LALO, 1949 : 7). Segurament allò que determina la funció estètica del riure és la seva implicació o la seva relació amb l'artifici artístic. No hi ha art sense artífici. Riure serà, doncs, estètic en la mesura que entra en un joc d'artificiositat tècnica. No sé fins a quin punt m'atreviria a assumir l'afirmació de Lalo, en referir-se a la múltiple varietat de maneres de riure no estètiques. Si l'home riu en representar-se la realitat, ¿no hi ha sempre, en l'elaboració de la imatge, una certa voluntat d'artifici? És evident que la funció estètica es relaciona amb la funció lúdica del riure i, sobretot, amb la funció social. Però també amb la funció crítica i amb la funció axiològica. En la representació mental de la realitat que l'home elabora hi trobarem gairebé sempre una actitud de crítica dels valors que la societat estableix.

Potser, també, una forma de joc. El món, a vegades, és còmic gràcies a l'art.

Són, al mateix temps, múltiples i diverses les manifestacions artístiques a través de les quals s'ha manifestat l'home que riu. Hauria de parlar del teatre, del cinema, del circ, del music-hall, del cabaret, del dibuix humorístic i la caricatura, del folklore còmic, de les formes amb què canalitzen el riure els mitjans de comunicació...

No hi ha gaires treballs sobre la comicitat en l'arquitectura, en l'urbanisme, en l'escultura, en la música... «L'étude du comique musical —escriu VICTOROFF (1957 : 69)— nous ouvrira sans doute des horizons insoupçonnés: il y a là beaucoup à apprendre non seulement sur la psychologie du comique.» No és fàcil trobar una pintura o una escultura que riu. Riu el profeta Daniel al Pòrtic de la Glòria de la catedral de Santiago de Compostella, i la seva rialla és l'anunci d'un temps nou: la ruptura de l'hermètica solemnitat romànica i l'adveniment del gòtic humanitzador i lluminós. Somriu la Gioconda de Leonardo da Vinci, riuen els àngels de Rubens...

5.11. FUNCIÓ AUTOAFERMATIVA: RIURE I SENTIMENT DE SUPERIORITAT

L'home que riu afirma la seva personalitat al centre d'aquells que observen el seu riure. BAUDELAIRE (1925 : 99) escriví sobre la relació que s'estableix entre el riure i el sentiment de superioritat: «Le rire vient de l'idée de sa propre supériorité. Idée satanique s'il en fut jamais!»

Aquest concepte del riure vinculat al sentiment de superioritat és una de les explicacions més clàssiques que se'n poden trobar. Pascal, Hobbes, Stendhal varen veure en l'acció de riure la manifestació d'un sentiment de superioritat. Aquell que es riu d'un altre, s'hi creu superior; però el seu riure és l'expressió que inspira aquesta superioritat imaginària o real. Sovint el riure de superioritat adopta formes agressives i es dirigeix a la ridiculització de l'altre. Hi ha qui s'autoafirma d'aquesta manera; però el riure de superioritat i afermatiu no és necessàriament sempre agressiu. També per a Hegel és essencial que aquell que riu se senti segur de la seva veritat, fins al punt que pugui mirar amb aire de superioritat les contradiccions dels altres. I per a Nietzsche, el Superhome riu; l'home superior aprèn de riure.

Sovint, el riure subratlla la feblesa dels altres. Llavors s'associa a la victòria. El llenguatge popular assegura que riurà més aquell que rigui l'últim. Riure —assegurava HOBBS, *On Human Nature* (1650)— no és altra cosa que una exaltació fugaç sorgida del descobriment de la nostra

superioritat sobre els altres, si ens comparam amb les seves flaqueses o, fins i tot, amb la nostra pròpia debilitat anterior.

Aquesta actitud de superioritat, pròpia d'aquell que judica i arbitra, fa que es pugui parlar, a propòsit del riure, d'«una poètica del judici». Hom pot adonar-se de l'absurditat d'una situació, si la sap intuir o si la pressent.

L'home riu per sentir-se superior, per demostrar-se a si mateix que és superior. Un cant de triomf, l'expressió d'una superioritat momentàniament, bruscament descoberta. Un home cau i un altre que ho ha vist se'n riu. Al fons del pensament d'aquell que riu hi ha un cert orgull inconscient.

En el pas del còmic a l'humorístic es produeix la pèrdua de la superioritat i l'orgull. Pirandello va entendre-ho perfectament: en qualificar una persona o una acció de còmiques, exercim una certa crueltat, i això reclama un distanciament deshumanitzador. L'humor renuncia a aquell allunyament i s'aproxima a la realitat risible amb tendresa.

5.12. FUNCIO SEXUAL: L'ESTIMULACIÓ DEL DESIG

L'humor permet que les pulsions prohibides —explica FREUD (1969)— surtin a la llum de manera indirecta, però socialment acceptada. L'energia psíquica utilitzada per bloquejar aquestes pulsions s'exterioritza i s'allibera per mitjà del riure.

A través de l'humor hom s'atreveix a parlar d'alguns temes socialment proscrius. La transformació de la por de parlar del sexe en objecte de joc estimula el riure i abaixa la tensió que la por provoca.

Àdhuc diria que les prohibicions han estimulat una sèrie de mecanismes que han convidat inexorablement l'home a parlar del sexe, a inventar-se metàfores i a elaborar eufemismes, a recrear les paraules i a cercar noves interpretacions als mots. Hom se sap subversiu, en riure del sexe. Destinat a la inexistència i al mutisme, parlar del sexe jocosament pot arribar a convertir-se en una transgressió. Riure's del sexe és desdramatitzar-lo, transformar-lo en una experiència festiva, lliure de culpa i de tot sentiment tràgic.

La lluita contra les ansietats sexuals i les angoixes pot prendre diversos camins: un d'aquests camins és el riure, la voluntat de riure mitjançant el llenguatge burlesc. «Le code des métaphores burlesques transmue en langage quotidien l'obscur angoisse qui monte des pulsions réprouvées» (LEFÉBVRE, s. d : 49). La sexualitat és, sovint, una motivació i un recurs de la comicitat: al teatre, al cinema, als acudits, als poemes burlescs... L'home riu quan parla del sexe. El llenguatge participa de manera prodigiosa en el joc. Fins i tot la insolència grollera i la im-

podria anunciar sense vergonya fan somriure aquell que reprova aquests excessos de llenguatge.

Riure és també una forma d'erotisme, perquè produeix plaer. El riure acompanya els jocs eròtics i estimula el desig. Les forces que atreuen l'home cap a la dona i aquesta cap a l'home són estimulades pel riure. Hom assegura que la dona riu perquè se sent atreta per l'home que li provoca la rialla. És el riure que Eros esperona i fomenta. Una manera de riure que ultrapassa —escriu STERN (1949)— les més altes barreres socials i ètniques i destrueix els murs gruixuts i enormes del pudor.

L'amor, els seus jocs i el riure que provoquen ocupen un volum enorme en el teatre; sobretot en la comèdia. L'actor disposa de nombroses ocasions per exercitar l'art de seduir. L'excitació i el plaer que estimula es tradueixen en un riure alegre, en el qual intervien els secrets misteriosos d'Eros.

Riure d'amor és riure's del passat dolorós i difícil; és riure's, també, del futur angoixós. Riure d'amor és autoaferrar-se en el present.

Riure pot ser, per tant, una forma de reeducació de la funció sexual. De la mateixa manera que el riure, la sexualitat comprèn l'ésser humà en la seva totalitat. Qui sap riure, sedueix. I qui sedueix està sempre disposat als plaers eròtics. «La carcajada —explicita CUETO (1989 : 21)— es un hecho altamente individual, casi tanto como su primo carnal el orgasmo, con el que comparte tantas analogías; hasta el punto de que cuando ambas sacudidas corporales son vistas a través del microscopio, apenas se aprecian diferencias bioquímicas dignas de mención.»

També per a AUBOUIN (1948a) riure és l'exteriorització d'un plaer. I la intensitat del plaer pot influir la duració i la força del riure. La comicitat —el tractament de la realitat segons les tècniques que regeixen la diversió i la burla— ens procura aquest plaer.

Els mecanismes utilitzats en la transformació de la realitat en matèria de burla són a la base, doncs, del plaer de riure.

La neurofisiologia ha demostrat que el riure es troba en l'estimulació dels centres de plaer. Hom riu per obtenir aquest plaer en les situacions complaents, i en les situacions adverses amb la intenció de mantenir, a pesar de tot, el plaer.

5.13. FUNCIO TERAPÈUTICA: LA RECUPERACIÓ DEL RIURE COM A PRINCIPI DE SALUT

Podem trobar sovint, periòdicament publicades a la premsa diària, notícies que expliquen les excel·lències del riure per restablir la salut dels malalts. En un hospital nord-americà tracten de fer riure els pa-

cients a força de projectar-los vídeos de pel·lícules dels Germans Marx i de fer-los escoltar *cassettes* que contenen acudits. Hi ha qui assegura que la gent trista és més susceptible d'agafar constipats, que les dones que riuen són més propenses a la fertilitat... «Le rire favorise les érections chez l'homme —ha escrit RUBINSTEIN (1983 : 138)— et la réceptivité sexuelle chez la femme.» La proposta s'encamina a la recuperació del riure com a principi de salut.

L'increment de les malalties psico-somàtiques, provocades principalment per la inseguretat i les pors del nostre temps, ens porta a la valoració de l'efecte terapèutic del riure. L'experiència de cada dia demostra —explica PROPP (1980), citant Fehrle— que les persones capaces d'encarar-se a la vida rient solen tenir més bona salut que no les depressives. «Le rire est destiné à exorciser tout malaise», diu MÉNARD (1983 : 205), àdhuc la mort. Una medicina natural, capaç d'actuar com a element motor de reequilibrament neurovegetatiu.

RUBINSTEIN (1983 : 16) proposa d'investigar la història de la medicina, tot tractant de veure com a través del temps hom ha considerat el riure causa de la salut de l'home; perquè, des de l'antiguitat fins als nostres dies, l'alegria, el riure i l'optimisme es troben sovint associats a la salut i a la vida llarga. MOODY (1980) ha dedicat un extens treball a la capacitat del riure de facilitar el guariment de les malalties, i ha formulat una veritable teràpia basada en el riure i l'humor.

Els metges del temps antic recomanaven a la gent que rigués com una manera d'enfortir els pulmons i reforçar el conjunt de l'organisme. Rabelais proclamava la virtut guaridora del riure, i pren els testimonis d'Hipòcrates, Gal·lè i Plató. Als segles XV i XVI, riure és considerat un exercici físic i, per tant, un exercici sa; provoca moviments d'expansió del cor i activa la circulació de la sang, ajuda la digestió... D'aquí, la presència dels bufons a la taula del rei i dels nobles senyors.

Sembla que la idea del riure terapèutic i de l'eficàcia del metge alegre va sorgir a la Universitat de Montpeller, on François Rabelais impartia les seves ensenyances. «En el siglo XVI, una farsa titulada *Les morts vivants* había sido presentada en la corte de Carlos IX —explica BAJTIN (1974 : 269)—. He aquí el tema: un abogado, atacado de desarreglos mentales, se imagina que está muerto; deja de comer y de beber, permaneciendo extendido e inmóvil sobre su cama. A fin de curarlo, un pariente se hace pasar por muerto y ordena que se le ponga sobre la mesa, como un cadáver, en el cuarto del abogado enfermo. Y toda la asistencia llora en torno al pretendido cadáver, mientras que él, acostado en la mesa, se entrega a un gesticular tan exagerado que todos empiezan “a reír”, incluso el supuesto muerto. El abogado expresa su sorpresa, pero se le persuade de que “los muertos deben reír”; así, él es obligado a reír: es el primer paso hacia la curación. En seguida, el pariente muerto, acostado sobre la mesa, “se pone a comer y beber”. Se

persuade també al abogado de que “los muertos comen y beben”; él se pone a su vez a comer y a beber y sana definitivamente. Así, “la risa, la alimentación y la bebida triunfan sobre la muerte”. Este tema recuerda el relato de Petronio “La casta matrona de Éfeso” (tomado del *Satiricón*).»

No es tracta, evidentment, de transformar els consultoris mèdics en pistes de circ ni en music-halls; però es fàcil d'entendre que una actitud optimista i la capacitat de restablir l'alegria de viure en el cor del malalt contribueixen al guariment.

El 1928, el metge nord-americà James Walsh publicava un llibre sobre la influència del riure en la salut —potser era el primer treball dedicat exclusivament a aquest tema—, en el qual s'afirmava que la salut d'un individu és proporcional a la seva capacitat de riure. Molts d'anys després, el 1982, se celebrava a Washington un simposi internacional sota la presidència dels doctors Fry, de la Universitat de Stamford, i Goldstein, de la Universitat de Temple, sobre les investigacions de les virtuts terapèutiques del riure.

Hom ha dit que el riure estimula el sistema nerviós a fabricar una mena d'opi natural —l'endorfina— que disminueix la receptivitat de l'organisme al dolor.

Hi ha, també, en l'home que riu un component egoista —ha explicat FREUD (1969)— que refusa el dolor i no s'acovardeix davant el patiment. Metges i psicòlegs estan d'acord sobre aquest punt: riure no solament estimula la respiració i la circulació, sinó que eleva la pressió de la sang, intensifica la irrigació del cervell... Un exercici muscular, una tècnica respiratòria, un estimulants psíquic que accelera la producció d'endorfines, una manera de combatre l'estrès, l'ansietat, la depressió... Una activitat que és, a la vegada, una gimnàstica, un relaxament i un estimulants intel·lectual.

5.14. FUNCIO INTELLECTUAL:

EL REENCONTRE DE DUES LòGQUES CONTRADICTÒRIES

Anteriorment he definit el riure en el sentit de «manifestació física d'una operació intel·lectual». Alguns investigadors —entre ells PAGNOL (1948)— afirmen que l'operació intel·lectual de la qual deriva el riure consisteix en l'afermació d'una relació de superioritat entre aquell que riu i aquell del qual es riu.

La causa d'aquesta operació intel·lectual és, per a BERGSON (1986), la irrupció de la «mecànica» en la «vida», perquè resulta sempre d'una operació mecànica. D'altres estimen que es tracta de l'efecte de la «per-

cepció d'un contrast» o d'un «desordre», seguit d'una resolució brusca; d'altres diuen que està en «connexió íntima» amb la llibertat de l'individu i amb l'amor; encara que uns altres només hi veuen la ruptura accidental de l'equilibri nerviós.

La manifestació física d'una operació intel·lectual. Immediata, àgil. Riure és un exercici intel·lectual tan àgil com la ment. Es tracta d'un reflex, però allò que excita aquest reflex no és físic, sinó intel·lectual i psíquic: «[...] le comique et l'humour sont le seul domaine d'activité humaine où un ensemble complexe de stimulations intellectuelles provoque une réponse bien définie au niveau des réflexes psychologiques» (NOOMEN, 1978 : 363).

KOESTLER (1975) ha subratllat la precisió amb què aquesta resposta s'efectua. Però en el seu origen s'hi troba la descoberta de l'inesperat, com en la ciència i en l'art. Koestler proposa un model d'interpretació aplicable a aquests tres dominis de l'activitat creadora: l'humor, la descoberta científica i l'art. El crit d'Arquimedes es troba en el punt en què sorgeix l'inesperat. El comportament, els hàbits, el discurs es desenvolupen de forma lineal. En qualsevol moment pot produir-se la sorpresa. Eureka! Apareix quelcom de desharmònic que trenca aquell continu. Ens trobam davant la incongruència. Dues línies de l'experiència es retroben inesperadament i s'il·luminen l'una a l'altra. El riure neix del reencontre de dues lògiques diferents, de dos plans que, de manera inesperada, introdueixen una contradicció.

L'home riu quan es troba en el punt d'interferència d'aquests dos plans, perquè es produeix la ruptura d'aquella evolució lineal i apareix la sorpresa: un breu moment de llibertat, un espai de descans al cor de l'absurd... I ens permet de retornar als jocs de la infantesa en els quals la imaginació ocupava un lloc preponderant.



6. ALGUNES CAUSES PER LES QUALS L'HOME RIU

Fenomen complex, riure és el resultat de causes diverses. Cal destacar el caràcter intencional que es troba a la base del riure de l'home. Riure no és un simple reflex. És la manifestació física d'una operació intel·lectual, he escrit anteriorment. Però ¿es tracta de l'exteriorització intencional d'un sentiment o d'una intenció que reclama d'esser exterioritzada? Plantejat d'aquesta manera, podria semblar que intent contraposar dues formes de riure estranyes entre elles, purament física la primera, l'altra absolutament intel·lectual. Dit en altres paraules: un riure gratuït, reduït a la seva aparença exterior, i un riure objectivament motivat, racional, producte d'una intenció determinada.

Hi ha sempre, en qualsevol forma que adopti el riure de l'home, la intencionalitat de riure, i mai no podrà atribuir-se a un pur reflex ni a una decisió estricta de la ment. El riure de l'home és sempre intencional i la tensió psíquica amb què es produeix deriva de la seva continuada divisió entre dues actituds essencials: l'esforç per obtenir la plena fruïció o la perfecta recuperació del *jo* pel camí de la imaginació. Entre un i altre objectiu, el riure es defineix: deixa d'esser la simple expressió d'un sentiment o l'exteriorització intencionada d'una idea, per convertir-se en un llenguatge mitjançant el qual es revelen una sèrie d'intencions: l'home que riu provoca la manifestació de la comicitat latent en les situacions de la vida. L'obliga a aparèixer i en fa una denúncia.

Aquesta reflexió ens porta a comprendre que riure mai no és indiferent. L'home que riu es riu d'uns valors i, potser, amb la seva rialla tracta d'imposar-ne uns altres. Però la indiferència és enemiga del riure.

Doncs ¿de què riu, l'home, i quines són les causes que el fan riure? BERGSON (1986) diu que, quan pel carrer un home que corre cau, perquè ensopega, i la gent que ho ha vist es posa a riure, no és el canvi brusc que es produeix en la seva activitat allò que fa riure la gent, sinó el que hi ha d'involuntari en aquest canvi. Hom es riu, doncs, de la malaptesa d'aquell, de la seva incapacitat de controlar totes les dificultats. Però, sobretot, la incapacitat de controlar el propi cos: l'home que cau pel carrer, mentre corre, no és capaç de parar ràpidament els moviments que portava, i aquesta falta d'agilitat, per distracció o per obstinació del cos, per causa de la rigidesa o de la velocitat, és el que fa riure.

La desgràcia dels altres convertida en espectacle és una de les causes per les quals l'home riu. Ens burlam dels personatges enganyats.

Podem percebre una profunda relació entre el riure i els desitjos, les pors i els somnis dels homes.

L'home riu, doncs, per autoaferrar la seva superioritat, per plaer —el plaer eròtic que procura el riure—, per desdramatitzar la vida o subvertir-la. L'home riu per defensar-se de la mort.

A vegades, l'excepcionalitat és una de les causes del riure; l'excepcionalitat dels jocs d'un il·lusionista, perquè ens introdueixen en un món per al qual no serveixen les lleis físiques de la nostra realitat, l'excepcionalitat del Quixot, la seva disparitat contrastada amb els personatges del món quotidià.

També una exigència de justícia es troba sovint entre les causes del riure de l'home.



7. LA FORMULACIÓ TEÒRICA

No és possible formular una teoria general del riure, manifestació humana, fisiològica i intel·lectual alhora. No és possible per la diversitat de perspectives, les dificultats de convergència, els desenvolupaments autònoms de cada línia d'aproximació.

Tractaré de sintetitzar aquestes línies, però amb el convenciment que, de la mateixa manera que succeeix amb les funcions que deriven de l'acció de riure, no s'exclouen unes a les altres, sinó que es complementen sovint o s'integren.

7.1. TEORIA MARXISTA: EL RIURE POPULAR COM A MANIFESTACIÓ ALTERNATIVA A LA CULTURA OFICIAL

BAJTIN (1974, 1986, 1989) ha desenvolupat una teoria marxista del riure. Es tracta d'un plantejament optimista basat en la teoria de la lluita de classes: el riure del poble —Bakhtin substitueix el terme «classe» pel de «poble»— derivat de la cultura popular còmica es contraposa a les manifestacions culturals del poder i en constitueix una alternativa. Llavors, riure participa en la lluita entre dues cultures.

Es tracta d'un riure significativament positiu i regenerador. La comicitat no oficial és l'expressió d'una visió de classe alternativa a la seriositat rígida que imposa la classe dominant. És la lluita permanent del Carnaval i la Quaresma. Una herència medieval de la qual el Renaixement féu una apologia, inserint-la en les idees humanistes. «La práctica artística de la risa en el Renacimiento está ante todo determinada por las tradiciones de la cultura cómica popular de la Edad Media» (BAJTIN, 1974 : 69). En la percepció carnavalesca de la vida, en el riure festiu vinculat als plaers corporals, en el riure grotesc, que degrada i materialitza, es preparava l'eclosió fecunda del naturalisme renaixentista.

M. Bakhtin examina el procés de formació de la ideologia no oficial, el camí que segueix la configuració de la cultura popular en contrast amb les formes ideològiques institucionalitzades i, particularment, el caràcter contestatari de la comicitat popular medieval. Finalment relaciona l'evolució de la cultura còmica, fins a separar-se de la cultura oficial, amb el procés de formació de les classes i dels Estats.

El llenguatge de la cultura còmica popular, caracteritzat per l'ambigüitat de la presència simultània del còmic i la rigidesa de la cultura oficial, presenta una visió dinàmica, constructiva i regeneradora...

Quan la fusió entre la cultura còmica popular i la cultura oficial es produeix en l'àmbit de la literatura del Renaixement —Boccaccio, Rabelais, Cervantes, Shakespeare—, la ideologia popular de la vida quotidiana passa a la literatura i s'estableix un doble procés: la cultura còmica fecunda i vivifica la literatura, mentre passa d'un estadi d'existència quasi espontani a un estat de consciència artística.

Per a Bakhtin, l'escriptor renaixentista esdevé el portaveu de les classes oprimides.

7.2. TEORIA SOCIOLÒGICA: RIURE ÉS EL RIURE D'UN GRUP

L'home aprèn a riure en societat. Poques teories no veuen que el riure, i la representació còmica de la realitat que el provoca, no s'expliquen al marge de la societat en què es produeixen. BERGSON (1986) parla de la influència de la societat sobre l'individu en el sentit de pressió. Aprenem a riure en relació amb la societat; però la societat ens pressiona perquè ens burlem d'unes determinades realitats, mitjançant les imatges còmiques que n'hem elaborat.

Bergson es preocupa d'investigar els procediments de fabricació de les representacions còmiques que elabora la ment. És per aquest motiu que la teoria bergsoniana sobre el riure s'ha de considerar una teoria intel·lectualista.

Bergson elaborà la seva teoria i en publicà els resultats en tres parts a la *Revue de Paris* entre el primer de febrer i el primer de març de 1899. Posteriorment, aquests articles foren reunits en un volum que, encara avui, constitueix una de les seves obres més suggestives: «No se puede negar —ha dit DUVIGNAUD (1979 : 197)— la fuerza misteriosa que ejerce ese libro, y que obedece a la extraña fluidez del pensamiento de Bergson.»

L'home no riu si no és de l'home, explica Bergson. Nosaltres no riurem mai si no és de l'home o d'aquelles coses que ens fan pensar en l'home. Quan riem d'un animal —un simi, un ànec, etc.—, és «ce qu'il y a d'humain dans l'animal qui nous fait rire ou ce qu'il y a d'animal dans l'homme» (VICTOROFF, 1953 : 19).

Per a Bergson, la societat aconsegueix la funció de medidora entre la representació de la comunitat i l'acció de riure. Per això no existiria, si no fos comunicable; car riure es dona únicament en la convivència. Però riure és l'efecte d'un mecanisme —un acte mecànic que s'insereix en la vida— que la naturalesa ha imposat en la vida de l'home. Acabarà per

dir que es tracta d'un mecanisme de control que la naturalesa imposa; però és necessari aclarir que, en dir naturalesa, Bergson es refereix a aquells hàbits que la vida social ha elaborat al llarg de molt de temps. Per aquest motiu Bergson assegura que certes formes de comicitat no poden traduir-se: «[...] avait néanmoins raison —escriuen ZIV i DIEM (1987 : 34)— lorsqu'il parlait de l'impossibilité de traduire l'humour culturel».

És interessant la manera com Bergson retroba la idea que no existeixen coses risibles per elles mateixes, que la comicitat és el producte d'una elaboració mental, el resultat d'una consciència que riu i que, mentre riu, capgira l'ordre de les coses. La confrontació brutal d'allò que és inert amb allò que viu. En sabem poques coses, del riure, ve a dir-nos; excepte que és el resultat d'una substància material mecànica i una substància viva, de la qual en podríem dir consciència.

Escatir de quina manera es determinen els processos de fabricació de la comicitat és un dels objectius de la metodologia de Bergson. Ens diu que ha pouat en la comèdia, en les farses, en l'art del clown, etc., a fi de copsar els processos mitjançant els quals es construeix la comicitat... Els processos de fabricació de la matèria del riure.

Bergson assegura que l'acció de riure es dirigeix a la intel·ligència «pura», sense que hi intervingui l'afectivitat. Riure exigeix una anestèsia momentània del cor, afirma. Però ¿què hi ha de veritat en l'afirmació «una anestèsia momentània del cor»? L'home que riu necessita una certa insensibilitat.

Caldria preguntar, no obstant, si existeix la intel·ligència pura; perquè qualsevol manifestació psíquica comporta al mateix temps un aspecte intel·lectual i un altre d'afectiu. PIAGET (1947 : 10) va escriure: «La vie affective et la vie cognitive sont inséparables quoique distinctes.» VICTOROFF (1953 : 20) especifica que «ce n'est que dans la mesure où l'un de ces deux aspects prédomine que l'on peut, par convention, parler d'un état intellectuel ou d'un état affectif».

Per a Bergson, allò que importa no és descriure o classificar les formes de riure, sinó escatir la manera com es fabrica la comicitat, les regles que en regeixen la construcció i els procediments que s'han de posar en funcionament per elaborar-la.

La comicitat es produeix per transposició o canvi de to. S'obté un efecte còmic mitjançant el pas de l'expressió natural d'una idea a un altre to: l'exageració, el desplaçament a una forma solemne, trivial, paròdica...

Bergson, no obstant, no separa el riure de la manifestació d'un judici de valor. A la funció social s'uneix la proposta moral. WEBER (1988) interpreta Bergson i apunta a la funció de control: pel riure, la societat frena les tendències transgressores dels seus membres.

Segurament les dues aportacions més importants de la teoria berg-

soniana són: la vinculació del riure a la societat: «[...] quand nous traduisons par un sourire un sentiment fugitif du comique, nous ne le faisons qu'en tant que membre de notre groupe» (VICTOROFF, 1953 : 36), i la seva absoluta dependència dels processos de la intel·ligència humana.

La realitat és plena de formes còmiques que és necessari desxifrar: cal llegir, doncs, el text de la cultura còmica, que es manifesta en els moviments —hi ha uns moviments còmics—, en les situacions, en les paraules, en el caràcter dels homes... Bergson fou el primer que relacionà el riure de l'adult amb els jocs dels infants.

Per a Bergson, l'home és un animal que riu; però, a la vegada, un animal capaç de provocar la rialla dels altres. Hi ha uns procediments de provocació del riure: estimular la capacitat de percebre la relació inèdita, especialment còmica, que existeix entre les persones, entre els objectes o entre les idees. Es tracta d'una conseqüència de la capacitat humana de relació i també de captació: descodificació, cognició, lectura d'uns determinats missatges.

Només l'home, o allò que porta la seva empremta, és capaç de fer riure... La comicitat apella a la intel·ligència pura, exclou les emocions, exigeix una mena d'anestèsia momentània del cor... El riure de l'home es dirigeix únicament a la intel·ligència, però la intel·ligència necessita posar-se en contacte amb altres intel·ligències. El riure de l'home és sempre el riure d'un grup.

7.3. TEORIA MORAL: RIURE COM A JUDICI DE VALOR

Els partidaris d'aquesta teoria han observat que la majoria d'acudits, plasenteries i facècies es dirigeixen contra algun o alguns valors establerts. Descartes, que escriu sobre el riure en *Des passions de l'âme* —el primer assaig d'explicació psicològica del riure—, no és lluny d'aquesta idea. Nosaltres riem, ve a dir, quan percebem de forma sobtada que una petita desgràcia cau sobre una persona que consideram que n'és digna (art. 178). Però Descartes s'inclina aparentment per una concepció mecanicista del riure. Escriu: «[...] cette voix inarticulée et éclatante, qu'on nomme le ris» (art. 124).

Per a Spinoza, no obstant, constitueix un indicatiu de la llibertat humana: una victòria del principi del bé sobre el mal, signe de l'alegria alliberadora. L'home riu, segons Spinoza, perquè és capaç d'exercir la seva llibertat, la seva tria. L'home lliure és l'home que escull en sàvia llibertat. L'home savi és l'home lliure. Riure és, doncs, propi de l'home savi.

Plató i Aristòtil insistiren en la part que el riure conté d'orgull i de menyspreu. El riure, vingueren a dir, és un estat essencialment afectiu, que es presenta en aparèixer de forma brusca un sentiment de superio-

ritat. També Ciceró i Quintilià: riure és un triomf personal, una manifestació de la consciència de superioritat.

Hobbes desenvolupa aquesta teoria al seu *Tractat de la naturalesa humana* (caps. IX i XII) i a *Leviathan* (tom I). Riure és l'eclosió sobtada d'un sentiment de superioritat; un moviment vanitos produït per la consciència inesperada d'un avantatge personal, comparat a la feblesa que tractam de subratllar en els altres. Aquesta concepció del riure agressiu i triomfant es connecta amb la globalitat del pensament de Hobbes, a la seva idea que «l'home és un llop per a l'home», a la comprensió de la vida com una lluita universal de tots contra tots. Es tracta, doncs, d'un riure de triomf i eufòric: «Laughter is nothing but the sudden glory arising from sudden conception of some eminence in ourselves; by comparison with the infirmity of others, or with our own formerly.» Hobbes, *On Human Nature* (1650).

És en aquest sentit que subratlla un valor negatiu i aconpleix la funció axiològica: la negació o la degradació d'uns valors.

La teoria moral ha estat represa modernament per LUDOVICI (1932) als Estats Units i per PAGNOL (1947, 1948) a França. També STERN (1949) observa en el riure una forma de «judici instintiu» en la qual intueix una degradació d'uns determinats valors. I LALO (1949) ha insistit en l'explicació que riure implica sempre la devaluació d'uns valors socials.

Finalment, JEANSON (1950) ha esbossat una teoria filosòfica del riure influïda per J.-P. Sartre i Merleau-Ponty: riure és un problema de l'home en la seva globalitat concernent a la totalitat de la consciència humana. Només per aquest fet reclama una filosofia, això és, una actitud moral.

7.4. TEORIA PSICOANALÍTICA: LA SATISFACCIÓ D'UN DESIG SEXUAL O D'UNA TENDÈNCIA HOSTIL

Freud s'ocupà, al llarg de la seva obra, per dues vegades del riure i dels mecanismes psíquics que en determinen els processos. Em refereixo a l'estudi *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905), i a l'article titulat «Humor», publicat a *International Journal of Psychoanalysis*, el mes de gener de 1908.

Tot i que WEBER (1988 : 65) ha escrit que Freud «n'apporte pas de solution à l'énigme du rire», cal considerar de manera especial la seva contribució. En primer lloc, per la significació que Freud atribueix a l'acció de riure, car no existeix ni un sol acte de l'home sense sentit. Però la seva innovació principal consisteix a haver aplicat al riure la funció alliberadora d'energia psíquica acumulada. Riure és un dels grans

mitjans de què disposa l'home per enfrontar-se als conflictes més íntims i a les febleses.

Però realment Freud no tracta directament del riure, sinó de la comicitat i de l'humor que el provoquen, de certes causes del riure.

Evacuació d'energia, lliure descàrrega, relaxament i alleujament de la tensió llargament acumulada. També Schopenhauer va veure-hi la relaxació de les tensions humanes, encara que posava en el seu origen la percepció sobtada d'un desacord entre la realitat i la idea que tenim de les coses.

Freud escriu que, malgrat les aparences, difícilment existeix cap forma de riure gratuït, purament formal. L'humor inofensiu no produeix res més que un simple somriure, perquè el plaer que suscita és degut a l'enginy, a la tècnica amb què és elaborat. Riure amb plenitud és reservat a l'humor tendenciós, al plaer que aporta la manifestació de desitjos habitualment reprimits.

En la concepció del riure com a manifestació tendenciosa i resultat, segons SAREIL (1984), de la censura que l'home exerceix sobre les coses, s'hi troba el parallelisme entre la teorització freudiana i la teoria moral: l'home que riu manifesta un judici de valor. Però també el riure té, per a Freud, una íntima relació amb el somni i el joc infantil.

Freud se situa, i aquest és un dels punts fonamentals de la seva teoria, al nivell del subjecte. Renuncia a explicar-lo com a pura manifestació fisiològica, a cercar-li una interpretació transcendental, a donar-ne una explicació sociològica. És l'home, que riu. Millor dit: és l'inconscient de l'home, en el qual sobreviu l'infant que va ésser. Riure significa la percepció d'aquesta supervivència.

El plaer que procura l'humor és el resultat de la satisfacció d'una tendència sexual o agressiva. La seva elaboració segueix el camí següent: un desig pre-conscient passa a l'inconscient i adopta la forma que li permet d'arribar a la consciència. Llavors, Freud ofereix una llista dels procediments propis de la construcció de l'humor: la condensació de la intenció, el contrasentit, la manca de raonament, la representació d'una cosa pel seu contrari, l'al·lusió, etc. I distingeix, finalment, quatre categories d'humor:

- a) l'humor que suggereix la imatge de l'acte sexual;
- b) l'humor agressiu: riure hostil, cínich, blasfematori o crítich, escèptic, etc.;
- c) l'humor que ens remet a un plaer de la infantesa;
- d) l'humor inofensiu, simple joc formal i gratuït.

Freud ha tingut el mèrit de posar en evidència la naturalesa afectiva del riure, d'explicar que riure correspon a un plaer i que aquest plaer prové de la satisfacció d'un desig sexual o d'una tendència hostil. Però

aquest paper que atribueix a l'evocació d'imatges obscenes o agressives «peut bien être rempli par celle d'images répondant à d'autres passions, à d'autres désirs, à d'autres besoins» (VICTOROFF, 1953 : 47).

En l'article sobre l'humor, publicat l'any 1908, Freud afegeix a la seva teoria una dimensió nova: riure relativitza el dolor i l'angoixa. Si no es poden evitar, diu, es tracta d'aprendre a relativitzar-los.

No resulta difícil sintetitzar la teoria freudiana sobre el riure i l'humor que el produeix o l'estimula. Les simplificacions són sempre reductives. No obstant, tractaré de presentar-ne les següents conclusions:

1. Riure té quelcom d'alliberador. Triomfa el narcisisme, la invulnerabilitat del jo.

2. Quan un nin elabora respostes humorístiques, posa en evidència els models personals d'adaptació a la realitat, al món, als altres, a les seves pròpies contradiccions.

3. Trobar una solució humorística a l'enfrontament autoritat/obediència és realitzar una cabriola psíquica. El nin ha comprès la regla, accepta allò que imposa l'adult, però tracta de conservar la seva integritat, perquè no es doblega i s'inventa una astúcia que li permet de sortir-se'n sense cedir, però sense desencadenar un conflicte. Riure es considera un mecanisme d'autodefensa del jo.

4. Riure implica una desinhibició.

5. Riure permet de filtrar l'agressivitat. Que sorgeixin de forma acceptable els elements agressius que, d'altra manera, no serien tolerats. Àdhuc en les representacions còmiques més innocents podem trobar-hi una certa dosi d'agressivitat.

6. Hi ha sempre implicada en el plaer de riure la intel·ligència de l'home, que estimula el receptor perquè participi en el joc.

7.5. TEORIA INTELLECTUALISTA: RIURE. LA MANIFESTACIÓ MÚLTIPLE D'UNA OPERACIÓ INTELLECTUAL

En referir-me a la funció intel·lectual del riure de l'home, he escrit que la causa profunda s'ha de cercar sempre en una operació intel·lectual. La ment reacciona, immediata i àgil. En definitiva, riure és un reflex estimulat per a la ment.

La teoria intel·lectualista —les teories intel·lectualistes— té una llarga tradició en el camp de la filosofia i la psicologia. Riure és un acte racional per a Descartes, per a Kant... Fins a JEANSON (1950), per a qui les diverses formes de riure són la manifestació múltiple d'una operació mental.

Diverses teories han cercat de descobrir la causa que es troba a la

base d'aquesta operació mental: per a aquells que hi posen la sorpresa, els elements essencials del riure són el contrast, la precipitació i la imprevisibilitat. La sorpresa és un dels elements constitutius de la comicitat i té un paper de primer ordre en la provocació del riure. «Nous avons constaté pour notre part le rôle de la surprise dans la genèse du rire: la nouveauté de l'objet risible nous paraissant une condition du rire» (VICTOROFF, 1953 : 111).

Al llarg del temps, molts d'aquells que s'han preocupat del problema del riure han posat el contrast i la sorpresa en la base de la seva explicació. STERN (1949) cita: Christian Wolff, Kant, Baumgarten, Lessing, Hume, Mendelssohn, Goethe, Jean Paul, Schopenhauer, Spencer, Emerson, Wundt, Kuno Fischer, Lipps, Kraepelin, Delage. Tots ells van creure trobar en el contrast la clau de volta que podia explicar el riure de l'home. La sorpresa és a la base de diverses consideracions teòriques. Ho ha fet Freud, per a qui la sorpresa es vincula a la idea d'alliberació d'energia. Ho ha fet Max Eastmann, segons el qual la sorpresa equival a imprevist. «Souvent les ruses sont improvisées. Elles naissent subitement, inopinément, sans qu'on les attende, sans qu'on assiste à de longs cheminements et à de subtils préparatifs. L'effet de surprise est donc vif», escriu MÉNARD (1983 : 184). I AUBOUIN (1948a : 267), en la mateixa línia dels principals representants de la teoria lúdica, escriu: «Toute satisfaction intense et ludique s'accompagnant de surprise peut et doit provoquer le rire explosif au même titre, et de la même façon, que le comique».

També la sorpresa es relaciona amb el concepte d'incongruència que aporten els teòrics de la cognició: «La sorpresa —escriu BRUNER (1988 : 55-56)— es un fenómeno extraordinariamente útil para los estudiosos de la mente, porque nos permite investigar lo que la gente da por supuesto. Proporciona una ventana hacia la presuposición: la sorpresa es una reacción ante la transgresión de un supuesto. El supuesto es, desde luego, lo que se da por descontado, lo que se espera que sucederá.»

D'altres teories posen l'ambivalència a la base de l'operació mental que provoca el riure de l'home i afirmen que la rialla és una reacció a la simultaneïtat de dues emocions incompatibles o contradictòries. I d'altres, sobretot les teories de la configuració i de la incongruència, fan derivar el riure de la percepció d'una certa connexió entre elements incongruents; inusual, inconsistent aparellament d'idees, de situacions, d'actituds i conductes.

La teoria intel·lectualista del riure també es projecta en la tesi de CHAPIRO (1940), per al qual l'objecte o l'esdeveniment que fan riure contenen sempre quelcom d'absurd introduït subrepticiament en allò que ens provoca la rialla, encobert en una màscara de versemblança. D'aquesta manera, el fet de riure cobreix la cosa que el provoca d'un

hàbit d'irrealitat. Aquesta irrupció disfressada de l'absurd compleix, per a Chapiro, una funció biològica; la protecció contra el pensament de la mort.

Riure és, d'aquesta manera, un joc intel·lectual consistent en la conciliació inesperada d'objectes, impressions i pensaments inconciliables. L'home riu d'allò que li sembla absurd, de la violació del principi de contradicció. És risible qualsevol objecte del qual la intel·ligència —escrivia DUMONT (1862)— pot afirmar i negar al mateix temps la mateixa cosa.

7.6. TEORIA LÚDICA: RIURE EN UNA SITUACIÓ ESPECIAL DE JOC

EASTMANN (1921, 1936) oposa la seva tesi al racionalisme clàssic sobre el riure —Descartes, Kant, etc.— i afirma que el riure només apareix quan ens trobam en una situació especial de joc.

Quan ens trobam en aquesta situació de joc, s'estableix per a nosaltres una nova escala de valors. I allò que abans ens semblava desagradable, llavors és susceptible de provocar la rialla. Eastmann afegeix que, la situació de joc és més freqüent entre els nins. Que la funció del còmic —de l'actor que fa riure— és crear un ambient de joc.

Anteriorment, SULLY (1902) trobava en el riure quelcom de l'alegria amb què el nin respon a la crida del joc.

Però a la situació de joc s'hi afegeix el sentiment de plaer. Allò que ens fa riure ens procura una satisfacció plaent. Potser no és la comicitat atribuïda a les coses allò que estimula la nostra rialla, sinó l'alegria de veure que, momentàniament, la realitat pot ser representada de forma còmica.

DUGAS (1902) va ésser el primer que subratllà el caràcter lúdic del riure. L'home que riu juga amb la realitat, i el joc estimula i provoca la imaginació.

Riure no és únicament la percepció de la incongruència, sinó l'emoció vinculada a aquesta percepció.

7.7. TEORIA DE SISTEMES:

ELS PROCESSOS DE COMUNICACIÓ DEL PLAER I EL RIURE

D'ençà del naixement —ha vingut a dir-nos la teoria cibernètica— l'home es troba compromès en un procés complex d'adquisició de les regles de comunicació.

Dos o més individus presents poden no fer res per comunicar-se.

Però, encara que no vulguin, estableixen sovint llaços comunicatius: una mirada conté un missatge, un gest... El destinatari pot deixar de respondre, ignorar-lo, aquell missatge, defugir la resposta. I, no obstant, tot això que fa és una resposta.

Qualsevol interacció humana —diu GOFFMAN (1974)— comporta un intercanvi de missatges. Aquests missatges poden ser verbals, sonors, gestuals, de comportament i, encara, de fingiments, de silencis, de refús... En qualsevol situació comunicativa cadascú està compromès a jugar una mena de joc ritual dotat del seu propi repertori i la seva sintaxi. Les seqüències d'acció conjunta o de diàlegs s'inscriuen en un sistema complex de rituals o formes cerimonials específiques: acostament, envit, evitació, indicacions de finalitat...

L'avaluació mútua dels interlocutors permet l'anticipació de missatges, la sincronització, la continuïtat i la interrupció de la interacció. D'aquesta manera, es coneixen els rituals de presa de contacte en els intercanvis verbals, la incidència de les mirades, de les entonacions, de les pauses, dels gestos d'impaciència o dels sentiments de contenció.

El nin molt petit comença aquest aprenentatge social naturalment i sense esforç. Al mateix temps que construeix el seu llenguatge, que imita els gestos de l'adult i les accions que observa, comprèn els indicatius que constitueixen el sistema de pautes que regula les relacions interpersonals, normes que varien d'una cultura a una altra i, amb certs matisos, en una mateixa família o entre els membres d'un mateix grup. No és difícil de percebre que certs comportaments tinguts per humorístics es refereixen sovint a l'aprenentatge erroni o al mal ús d'aquests indicatius.

Les paraules, les mirades, les rialles, els somriures, l'aldarull..., designen un moviment la iniciativa del qual sembla que parteix de l'adult. Però no és necessari preguntar-se qui és que imita l'altre quan riuen. El que té importància és allò que circula en el seu microcosmos.

El nin pertany a un sistema i rep clarament o de forma filtrada els missatges que sorgeixen dels altres. Però aquest microcosmos al qual pertany s'integra en altres sistemes més generals (AIMARD, 1988). L'humor es revela en un joc intersistèmic i participa d'aquells fenòmens transicionals dels quals Winnicott ha tractat d'explicar la funció i que permeten —com ho permet l'art, segons la funció que Freud li atribueix— de resoldre una sèrie de contradiccions (COSNIER, 1973).

7.8. TEORIA LINGÜÍSTICA: RIURE EN UN SISTEMA ORGANITZAT DE SIGNES

Quan una conducta pertany a un sistema organitzat, funciona com si fos un signe. Per a Saussure, el signe es construeix a partir de l'associació d'un significat a un significant.

De forma general, el signe és quelcom que representa alguna cosa i en pot servir de substitut. Saussure explicà la complexitat del signe lingüístic, format per una imatge acústica, de la qual en diem «significant», i per un concepte, que anomenem «significat», el qual no és perceptible més que a través del significant. Significat i significant només existeixen en la mesura que s'associen en el signe.

El signe lingüístic presenta les característiques següents: és arbitrari; això vol dir que la relació entre les parts que el constitueixen és convencional. Per exemple, no hi ha res en la paraula «casa», tant oral com escrita, que faci pensar en el concepte 'casa'. A excepció de les onomatopeies, que mantenen una aparent relació de consemblança entre el significat i el significant. Però les onomatopeies són diferents d'una llengua a l'altra, i això explica que la relació que uneix els elements que les constitueixen també és convencional. És, precisament, el seu caràcter arbitrari allò que caracteritza el signe lingüístic.

L'existència del signe lingüístic es troba condicionada per la dels altres signes amb els quals es relaciona. Aquesta interdependència el fa solidari del sistema a què pertany.

També és estable, perquè sense estabilitat, sense l'acord de les generacions, la comunicació i la transmissió de coneixements a través del temps seria impossible. Però estabilitat no significa absoluta i rigorosa fixació.

De la mateixa manera que el signe lingüístic, amb les seves dues cares indissociables, els signes sòcio-culturals funcionen com un tot. Només per al nin petit —explica AIMARD (1988)— les dues fases del signe es troben sovint lleugerament desplaçades. Un nin petit sent la paraula «no, no, no...» repetida diverses vegades i la imita sense adonar-se de la prohibició que vehicula.

Allò que provoca el riure de l'home —l'acudit, el joc de paraules, la paròdia, la sàtira, la ironia, la burla...— constitueix un sistema de signes: arbitraris, interdependents i estables. De la mateixa manera que el signe lingüístic, els signes culturals que provoquen el riure de l'home contenen aquells dos plans —estructura superficial / estructura profunda— que s'interrelacionen en un sistema organitzat.

7.9. TEORIA ANTROPOLÒGICA: EL RIURE EN LA TRADICIÓ CULTURAL DELS POBLES

Tot i que els antropòlegs no s'han ocupat gaire d'estudiar el riure en la cultura dels pobles sobre els quals treballaven —els australians són especialment circumspectes en els primers grans estudis antropològics—, és necessari emprendre'n l'estudi des del punt de vista de l'antropologia, en tant que es considera la ciència de la cultura.

L'antropologia no ha parat gaire esment a estudiar l'home que riu: «[...] se diría que la Antropología jamás ha penetrado a fondo en las sociedades cuyas estructuras y cuyos instrumentos delimita» (DUVIGNAUD, 1979 : 193).

PLESSNER (1950) ha dissenyat les bases d'una teoria antropològica del riure especialment atractiva: quan l'home no troba una expressió racional adequada a una situació, la tensió que s'acumula cerca l'única sortida possible: el riure o el plor. L'home renuncia al domini sobre el seu cos i es deixa sacsejar momentàniament. Però, en la renúncia, revela encara una certa comprensió sobre allò que no entén, manifesta un residu de poder des de la impotència.

Un residu de poder, el riure que hom aprèn a exercir en la cultura.

Cal, doncs, estudiar-lo, no pas al nivell de la construcció abstracta, sinó en el marc de la història, en el seu devenir o en la seva fenomenologia, en l'àmbit de l'antropologia cultural. Cal especular en l'evolució de l'aprenentatge del riure i en la seva vinculació al procés de l'educació global de l'home. ¿De què riu, la gent? ¿De què riu el nin al llarg del procés evolutiu? ¿Què ens fa riure? ¿Com sorgeix la nostra capacitat de riure?

L'etologia, en plantejar-se el comportament tant de l'animal com de l'home en el seu context, s'ha ocupat del riure. Mai no sorgeix inesperadament del no-res. Existeix una destresa prèvia, un pre-riure, que podem trobar al començament de l'aprenentatge.

Aprenim de riure en la cultura. Potser caldria inventariar els fets que provoquen el riure en espais culturals diversos, que l'han provocat al llarg de la història en cultures allunyades entre elles. Es tracta d'analitzar l'estructura actual de la sensibilitat davant les representacions còmiques de la realitat. ¿Què fa riure en cada moment històric? ¿Què fa riure una determinada classe social? «Le rire, phénomène universellement humain, varie constamment, suivant le groupe où il se déchaîne» (GAIFFE, 1970 : 6).

Potser és necessari investigar la representació còmica de la realitat a través de la història; però, sobretot, com uns determinats productes de la imaginació humana han estimulat el riure dels homes d'èpoques diverses. Explicar a través de quins processos una comunitat humana ha elaborat els seus propis esquemes de la comicitat i el riure. De quina

manera el nin hi accedeix i capta la cultura còmica de la seva collectivitat, la pròpia tradició humorística i jocosa.

Riure és fisiològicament la mateixa cosa per a tots els homes de qualsevol època; però les situacions còmiques varien amb les civilitzacions i les cultures. Els temes i els contextos en què es produeix el riure de l'home varien d'una societat a l'altra i reflecteixen —escriu BARIAUD (1983)— la particularitat, les formes de vida i les angoixes de cada cultura. També varien els models amb què es presenta i els temes de què es burla. Aquests temes i aquestes formes són una part de la tradició cultural dels pobles (REIFLER, 1986), que podríem definir com un conjunt de comportaments regulars observats en seqüències conductuals que desperten el riure.

Aquest concepte de tradició cultural còmica té el seu origen en el model dramaturgic de GOFFMAN (1974), per al qual l'home riu en una tradició constituïda per un repertori d'interaccions socials mitjançant el qual els actors presenten un comportament risible.

Tot i que els models amb què es presenta la comicitat varien en el temps i l'espai, és necessari apuntar que el nombre d'aquests models no és infinit. Es retroben una vegada i una altra amb coloracions diverses i s'agrupen en conjunts comparables.



8. EL SOMRIURE

En l'estudi del somriure de l'home es reproduïxen novament els problemes —origen, funcions, teorització, etc.— que han sorgit en l'estudi del riure.

L'home somriu, i el somriure també és una manifestació física d'una operació intel·lectual. Sovint, el somriure —simple moviment dels llavis— és definit com una forma tènue del riure: el riure atenuat. Llavors, entre un i altre no hi hauria més que una diferenciació de grau: «Il n'y a qu'une simple différence de degré et qu'ainsi le sourire, rire atténué», escriu VICTOROFF (1953 : 2).

El somriure és una lògica sense paraules, escriu STERN (1949), i sovint és suficient un somriure per suggerir una certa visió del món (MÉNARD, 1969). La més evolucionada de les formes de riure, el somriure, manifesta de manera discreta la preocupació de no fer-se evident. És un riure que indica —escriu JEANSON (1950)— que hom no cometrà l'estupidesa de riure. Es tracta, doncs, d'un riure econòmic, d'una concreció violenta.

A vegades riure i somriure poden ser la resposta a un mateix estímul; per aquest motiu és legítim considerar-los en un mateix sentit: una resposta en grau divers a un determinat estímul.

Per a alguns investigadors, riure i somriure contenen, no obstant, la seva pròpia especificitat. El mateix llenguatge ens aporta la necessària matisació. Diem «riure d'algú» i «somriure a algú». D'aquesta manera, el somriure esdevé una invitació a la comunicació i a l'intercanvi. No apareix en el somriure aquella descàrrega que trobam en el riure, semblant a una certa mímica purament motora dels primats i de l'home. «Le sourire est une allusion au monde invisible, au rôle d'intercesseur que jouent les personnages figurés —le salut, le nirvâna—, la suggestion convaincante d'une relation entre l'homme et l'idée qu'une culture se fait du divin, un défi à la douleur, au mal, au désir» (DUVIGNAUD, 1985 : 33).

Sovint succeeix que, de forma general, els relats —contes i acudits, pel·lícules i comèdies— que expliquen allò de què tracten de forma alta-ment explícita condueixen a la comicitat fàcil i al riure estrepitos. Quan allò de què tracten només hi és de manera implícita i el grau d'implícit és molt elevat, predisposen al somriure. Però cal advertir que l'explíci-

tació completa faria impossible qualsevol forma de comicitat, com faria impossible qualsevol forma d'art.

Hi ha, segons la funció que exerceix, diverses formes de somriure: somriure de triomf, de diversió, d'alleugeriment, de burla. Es pot somriure en solitari, també existeix un somriure compartit. Un somriure de felicitat, de tristesa, un somriure forçat, espontani, mesurat, fals, sofisticat, cortès, càlid... Potser somriure és un riure ofegat, en certes situacions en què la discreció s'imposa. Hi ha un somriure incòmode, impertinent —«somriure de»—, un somriure acollidor —«somriure a»— i un somriure còmplice —«somriure amb». Hi ha un somriure d'urbanitat i cortesia, un somriure de modèstia, d'encoratjament, de compromís, de recança, de penediment. Un somriure escèptic, un somriure amarg, un somriure sol·lícit...

El somriure escèptic intenta degradar un sistema de valors. Amb la degradació, per mitjà del somriure, del valor d'allò que afirma el meu interlocutor, aconsegueix afeblir la seva posició, tot subrallant la vulnerabilitat del seu valor.

Quan hom fa un compliment a una altra persona, un elogi a un artista, a un savi, etc., sovint la seva resposta sol ser un somriure de modèstia, però que respon a una convenció social. Quan algú respon amb un somriure de modèstia als compliments o als elogis d'altri, tracta d'expressar que ell no atribueix a la seva obra tants de mèrits. Per aquell somriure l'elogiat cerca devaluar el valor que se li atribueix. Però sovint aquest somriure de modèstia no és absolutament sincer i es tracta sempre d'una ficció social.



9. DEL RIURE I LA FESTA

L'home riu en la festa, i aquest riure facilita la seva integració en la collectivitat. Als nostres dies, la festa antiga es presenta com un dels possibles remeis contra la deshumanització, instrument de dinamització sòcio-cultural, espai d'interrelació humana. En la festa es ritualitzen les actituds i els valors socials. Són, les festes, un mirall inconscient de la vida de la collectivitat. I són, també, el fruit de molts anys i molts homes. És l'esforç secular per mantenir unes paraules, uns gestos, unes accions que afermen la personalitat pròpia dels homes d'un poble.

El riure retorna en la festa, perquè les festes tornen en el temps circular de la natura. El cicle es repeteix anualment: solstici d'hivern, equinocci de primavera, solstici d'estiu, equinocci de tardor... «Deseamos destacar una vez más la relación esencial de la risa festiva con el tiempo y la sucesión de las estaciones», escriu BAJTIN (1974 : 77).

L'home riu en la festa. Durant segles, ha acompanyat les cerimònies i els rituals festius: els bufons assistien a les funcions i parodiaven els cerimonials. Sobre la implacable seriositat, es proclamaven, impertinents i sarcàstics, el rei i la regina de la gresca i el riure. Déus ridiculitzats, mites convertits en paròdia, deformacions burlesques, el joc d'escarnir els personatges respectables, la caricatura de l'home i del món.

És propi de l'home riure a través de la festa, de la imaginació que la festa estimula. El dinamisme subversiu de la festa que possibilita l'experiència de les coses que són i no són. ¿Què seria de la vida dels homes sense la ruptura festiva, la subversió momentània de la festa? L'èxtasi que arrenca l'home del clar-obscur quotidià, la festa. Rousseau afirmava que la festa comença on s'acaba l'actor, quan la societat es brinda a si mateixa l'espectacle de la seva pròpia vida.

9.1. LES FESTES DE FOLLS

Les festes de folls, relacionades amb la paròdia, celebració festiva de la inversió de la jerarquia («le jour renversé»), nasqueren en el cercle de l'Església medieval: «La fiesta de los locos —escriu BAJTIN

(1974 : 75)— es una de las expresiones más estrepitosas y más puras de la risa festiva asociada a la Iglesia en la Edad Media.»

Bakhtin parla del riure com d'una «segona naturalesa humana», ofegada sovint per la serietat unilateral i impertorbable de la quotidianitat. La festa dels folls, només per una volta l'any, assumia la tasca de desvetllar aquella segona natura. Durant aquest dia, la rialla i el plaer —la festa era propícia als plaers corporals— s'associaven per expressar-se amb absoluta llibertat.

Vagabunds i feliços, els goliards, desenfreïts i cràpules, es lliuraven, només per alguns dies de desembre, en ocasió de les festes del solstici, a la festa dels folls: es parodiaven les funcions litúrgiques, els actes de devoció, els càntics, els rituals i els textos sagrats.

Un corpus important de les obres goliardesques fou recollit i transcrit pels monjos instal·lats als convents i a les abadies, els quals no tingueren manies a l'hora de copiar-les, tot i la seva condició burlesca.

Algunes de les obres dels goliards es guarden, per tant, a les abadies, com és el cas de les «cantiones profanae cantoribus et choris», recollides per Carl Orff per als seus famosos *Carmina Burana*.

Es tracta d'un conjunt de cançons bàquiques, cors d'estudiants, sàtires i poemes cortesos escrits en un irresistible llenguatge burlesc que parodiava intencionadament el llatí monàstic, les regles fonètiques i la gramàtica.

Aquesta intencionalitat paròdica es pot observar clarament a les cançons de taverna, de les quals és un exemple la següent:

In taberna quando sumus
non curamus quid sit humus,
sed ad ludum properamus,
cui semper insudamus...

Tinc notícia que, al seminari diocesà de Mallorca, a començaments de la dècada dels cinquanta d'aquest segle, els seminaristes es divertien en la traducció llatina de «La vaca lechera» i cantaven cançons en les quals es burlaven de la gramàtica. Al seminari de la Porciúncula, també a l'illa de Mallorca, durant els anys seixanta, els llatínistes traduïen cançons tradicionals, entre elles «Un senyor damunt un ruc», amb l'afany de divertir-se, tot desplaçant l'èmfasi del llatí clàssic cap a temes menys severos:

Asinus cecidit,
lapsatus est,
ibi erat aqua,
mancillatus est.
Tum dixit dominus
per totum orbem:

«Qui non vult cadere,
qui non vult cadere,
deambulet pede.»*

El cor és l'escenari fantàstic de les faules burlesques i les ironies medievals. La festa còmica és, pel seu origen, paralitúrgica: un divertiment dels canonges i dels convidats que hi acudeixen. Les festes de folls, tot i que n'hi havia una gran varietat, són festes d'hivern, generalment concentrades prop de Nadal. Segurament, la festa dels Sants Innocents fou la més famosa: satírica i llicenciosa.

La inversió de les situacions i dels valors esdevé un joc satíric, una crítica dels costums impertinent i lliure que neix al claustre o al cor catedralici.

Els temes que sorgeixen són crítics i obertament contestataris, marcats per la reprovació i la irreverència. Apareixen en els cercles de capellans i gent lletraferida, en la mateixa església, assimilats pels clergues menors i els escolans. Un joc de sàtires i paròdies que s'inscriu en la tradició còmica de la farsa. Celebraven misses fingides, inventaven rituals sorprenents, a vegades grollers, parodiaven la grandiloquència ampullosa dels sermons... Per un dia, la festa dels folls —*festum stultorum*— possibilitava l'esplai dels subalterns, dels joves, l'exaltació dels humils i dels allots. Inversió de jerarquies i burla irreverent dels gestos sagrats. Per espai d'un dia, la festa dels folls instal·lava en la mateixa església un nou poder: el poder lúdic de l'abat o del papa dels folls, aclamat per tothom.

No és difícil d'imaginar la intenció paròdica de la festa: en un principi innocent, un joc dels escolans, susceptible d'admetre totes les fantasies, que derivà cap als excessos extravagants i escandalosos. Es vestien, els clergues, de reis o de ducs. Invertien els esquemes socials. S'emascaraven la cara i representaven jocs de teatre: imitacions paròdiques i profanes.

Les festes de folls derivaren en el Carnaval, hereu, doncs, de les festes de clergues i divertiments vinculats als cicles litúrgics. Hi havia en aquelles festes dos moments de naturalesa diversa: el divertiment i la paròdia litúrgica a l'interior de l'església, i la processó satírica —la rua— pels carrers. La corrua de clergues i canonges disfressats partia del cor catedralici, traspassava els murs del temple i espargia la disbauxa per la ciutat.

No és difícil d'entendre que les festes de folls, carnavalesques i desordenades, suscitassin la prohibició i la repressió de l'autoritat. Inquisidors i censors les denunciaren i les perseguiren, indignats. Invocaren

* Me'n donà notícia i em va trametre la versió el professor Bartomeu Quetglas Pons, de la Universitat de les Illes Balears.

l'autoritat dels pares de l'Església i citaren els textos en què es prohibia la gresca als llocs sagrats. Deien: «¿Es pot fer d'una blasfèmia un divertiment? Ningú no salta amb una serp sense perill. Ningú no es diverteix impunement amb el dimoni» (HEERS, 1983). El concili de Colònia, de 1536, i el de Toledo, de 1566, reprovaren durament les festes de folls. També les Esglésies sorgides de la Reforma, al segle XVI, perquè les consideraven un conjunt de manifestacions en les quals era difícil de separar els rituals sagrats dels rituals profans. Lentament varen perdre's i quedaren limitades a uns quants gestos simbòlics.

9.2. EL CARNAVAL: LA PERCEPCIÓ CARNAVALESCA DEL MÓN

Al cor de l'hivern, el Carnaval —la festa de les festes— ens convida a vèncer la inèrcia de la mort, mentre ens recorda que la vida retornarà, quan la fredor mancabi i les nits s'acurcin, definitivament.

Els historiadors han vist en les grans festes de la Mediterrània —en les antigues festes de Babilònia, en les festes dels jueus, dels egipcis i els perses, en les dionisiàques dels grecs, en les saturnals o en les lupercales dels romans— un precedent remot. De fet, emperò, el sentit de la festa del Carnaval —sempre amb lluna nova— està profundament lligat a la gresca, a la follia, a la violació dels límits, al simulacre. És un temps turbulent, tot de disbauxa, propici a la inversió de l'ordre, a la sàtira, al joc de l'escarni i la burla, a l'alliberació col·lectiva per mitjà de la festa. Una festa que convida a la participació, car no hi ha espectadors al Carnaval i tothom hi és convidat.

Cal veure-hi, doncs, l'aspecte participatiu i l'afany de diversió, el joc, la voluntat de riure's del món; l'aspecte de rebellió: el sentit que adquireixen les coses en ser capgirades, el poder revulsiu de l'escarni, la força prodigiosa del riure; l'aspecte ritual; les processons grotesques i la paròdia: sermons trabucats i batalles burlesques; la vida a l'inrevés: el peix que pesca el pescador, els criats que donen ordres als amos, els homes que es vesteixen de dona, les dones que es vesteixen de soldat... Baratar de sexe, ni que sigui tan sols per una nit, perdre la identitat, falsejar la veu, insultar la gent amb la cara tapada...

Inquietadora i excitant, la festa de Carnaval és la festa de la llibertat efímera, perquè efímer és el regnat de Carnestoltes. Però també la festa de la irracionalitat, de la follia.

La festa de Carnaval acollí i incorporà nombrosos elements de les festes de folls. Tant és així explica HEERS (1983 : 172), que, al començament, s'assemblava molt a la festa dels clergues menors, fins al punt que en pareixia una imitació. Com en les festes dels Innocents, els ballerins carnavalescs llançaven a la gent, sobretot a les dones, ous

plens d'aigua de roses, rams de flors i cintes de colors. La festa de folls, desenfreïda i jocosa, acabà per desaparèixer per causa de l'èxit dels divertiments molt més organitzats i més controlats del Carnaval.

Començà, doncs, que era una processó, quasi una dansa que anunciava la primavera, no gaire llunyana, que tractava de recuperar antigues tradicions, cultes pagans d'altre temps a la natura.

La festa ritual i pagana estimulà i incorporà la cultura còmica de Carnestoltes: representacions paròdiques, farses satíriques, jocs burlescs i obscenitats. Durant el Renaixement, «el Carnaval —escriu BAJTIN (1974 : 246)— liberaba la conciencia del dominio de la concepción oficial, permitiendo buscar una nueva mirada sobre el mundo».

I apareixen alguns gèneres vinculats a la percepció carnavalesca del món. Aquesta percepció carnavalesca relativitza la vida, debilita la seriositat retòrica i unilateral, el racionalisme i el dogmatisme. «La percepció carnavalesca del mundo —torna a escriure BAJTIN (1986 : 152)— posee una poderosa fuerza vivificante y trasformadora y una vitalidad invencible. Por eso, incluso en nuestra época, los géneros que tienen un vínculo aunque sea muy remoto con las tradiciones de lo cómico-serio, conservan un fermento carnavalesco que los distingue de otros; guardan siempre un sello especial gracias al cual los reconocemos. Un oído atento siempre adivina los ecos más lejanos de la percepción carnavalesca del mundo.»

El Carnaval és una forma d'espectacle sincrètic i ritual. La transposició del sentit festiu del Carnaval al llenguatge literari és un exemple de carnavalització. Apareixen, llavors, una sèrie de gèneres l'objecte dels quals és la realitat viva i quotidiana, sense distanciament, fonamentats en l'experiència i deliberadament heterogenis: la pluralitat de tons, la unió de contraris... El món a l'inrevés: «L'univers comique est un monde renversé [...]. Cette inversion est subversive [...] puisque instaurer le règne du plus faible —ne fût-ce que pour rire— c'est ruiner l'autorité du plus fort, porter atteinte donc à l'ordre établi» (GUTWIRTH, 1966 : 8). El Carnaval destrueix la distància entre les persones. Mentre perdura el seu govern, Carnestoltes estableix un nou règim: la gent, dividida quotidianament per barreres insalvables, entra en contacte directe, lliurement i familiarment, a la plaça pública; perquè la festa acostats els homes i aproxima els extrems: «Lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido, etc.» (BAJTIN, 1986 : 174).

Per a Bakhtin, la carnavalització del món significa l'alliberament de la seriositat gòtica i la substitució per una altra via: nova i lliure alhora. Afirma, després, que en les grans obres del Renaixement sentim l'atmosfera carnavalesca que les penetra, l'alenada lliure de la plaça pública..

La rialla carnavalesca és una rialla festiva que destrueix amb la seva

ambivalència tot allò que és petrificat i rígid; patrimoni de tots, perquè tothom riu, per Carnaval, mentre el món és observat des de l'angle jocós i sarcàstic.

El Carnaval és la vida dels homes, presentada sota l'aspecte del joc: els bufons de fira, les farses, les festes de folls... És la cultura de les classes dominades (DUVIGNAUD, 1985 : 57). Un joc que arriba al sexe, a la teatralització del sexe: «[...] l'homme joue collectivement et verbalement la sexualité, il la théâtralise pour lui donner un caractère social qui la détache du royaume des ténèbres» (LEFÉBVRE, s. d : 49). La metàfora còmica aplicada al sexe, una forma d'exorcisme i l'alliberament pel llenguatge de les angoixes que sorgeixen de les pulsions reprimides.

El combat entre el Carnaval i la Quaresma, del qual tenim constància al segle XIII, present al *Libro de Buen Amor* de l'Arcipreste de Hita i que podem contemplar al quadre famós de P. Brueghel, actualment al Museu de Viena, representa de forma simbòlica un vell conflicte, la pugna entre dues cultures: les manifestacions profanes, la voluntat de capgirar la vida, el coratge de riure i la repressió de la disbauxa festiva. La festa que es desborda i el rigorós control de l'alegria, contestatària, punyent, subversiva...

9.3. LES MÀSCARES

Objectes de comunicació visual, les màscares han exercit, i exerceixen encara, una antiga fascinació.

A vegades és més viva la màscara que la mateixa cara, i defineix el personatge que representa, i cobreix la cara dels homes amb els diversos rostres de la vida. Més que un objecte, constitueix un ritual de comportament, perquè entra a formar part d'un joc a partir del qual sorgeixen altres màscares: una ganyota, un jutipiri, un que treu la llengua, perquè cerca burlar-se d'allò que l'envolta... Màscares que expressen la capacitat infinita dels homes de representar la història, les múltiples històries de la vida.

El personatge emmascarat entra a formar part de la història que la festa representa i explica. Perquè potser és això, la festa: un relat en el qual els personatges són els actors emmascarats.

La màscara és l'instrument mitjançant el qual es produeix la ruptura entre l'ordre social i l'ordre de la representació. «Il est moins l'instrument d'une dissimulation que celui d'une affirmation» (MESLIN, 1984 : 132). Per mitjà de la màscara —de les màscares— l'home té la possibilitat de treure la màscara més profunda, la que porta guardada en les entranyes, aquella part de si mateix que prefereix que els altres no coneguin, que, potser, ni ell mateix no coneix de manera clara.

¿La representació comença quan hom es posa la màscara, per Carnaval? ¿O, altrament, llavors s'acaba la representació quotidiana? ¿És, la màscara, el signe exterior d'una mutació voluntària de personalitat? ¿És la nostra personalitat íntima i profunda, aquella que, habitualment, procuram ocultar, àdhuc a nosaltres mateixos?

Certament, la màscara no és un rostre estàtic. És una part de l'home que aflora.

Però quan les màscares de l'home són múltiples, perquè es veu obligat a posar-se contínuament els rostres prefabricats que li permeten en cada situació assumir papers socials adients, potser contribueixen a l'anul·lació de la seva personalitat.

9.4. EL RIURE RITUAL: EL RIURE DE PASQUA

L'home riu, a vegades, col·lectivament, i aquest riure forma part d'una cerimònia, d'un ritual. És una manera de riure que s'integra en una institució social, la qual li confereix una significació simbòlica: riure comunitari en la dansa, riure d'acolliment en els rituals de pas, riure de burla o de broma dirigida als novençans en el ritual d'iniciació.

Llavors, la societat atribueix un sentit al riure. REINACH (1912) ha explicat que, en un elevat nombre d'antigues civilitzacions —Grècia, Roma, Sardenya, l'Índia, etc.— i en certs pobles d'Àfrica central, el riure ocupava un lloc destacable en la simbologia del culte religiós. També LUQUET (1930) s'ha referit a la significació cerimonial i religiosa del riure en les societats primitives d'Oceania. Es tracta d'una forma de riure que s'integra en aquells rituals de pas que consagren l'ascensió d'un individu a una nova classe, acompanyen el naixement a una nova vida. D'aquí que retrobem aquest riure en els mites relatius a l'origen de la humanitat.

Quan la festa es ritualitza, l'home riu comunitàriament i gaudeix de la vida. Antigament, aquest riure comunitari es dirigia al poder: l'home s'atrevia a injuriar i a ridiculitzar el sol, el déu suprem, s'arriscava a burlar-se dels déus i de les autoritats, perquè d'aquesta manera les obligava a renovar-se.

Al costat dels cultes formals hi havia altres cultes còmics que convertien les divinitats en matèria de burla, àdhuc de blasfèmia. Paral·lelament als rituals solemnes hi havia uns altres mites injuriosos i còmics. Els déus eren els primers que havien de consentir a ésser parodiats.

També MAUSS (1969) es referí al riure, al plor i als crits propis de certs rituals. Creia que no eren solament expressions de sentiments, sinó que eren, a la vegada, els signes d'uns símbols col·lectius.

L'any 1965, l'antropòloga britànica REIFLER BRICKER (1986) anà als

Altos de Chiapas, a Mèxic, per portar a terme els treballs de camp relatius a la seva tesi doctoral sobre la funció de l'humor i el riure entre els indígenes zinacantecs. Observà que existia una distinció fonamental entre l'humor quotidià i l'humor propi de les festes. Hi ha tres festes —entre Nadal i els Reis, per Sant Sebastià i per Carnaval— a Zinacantan en les quals participen uns personatges disfressats —humoristes rituals, en diu Reifler Bricker— la funció dels quals és provocar el riure de la gent. Aquesta incitació a riure forma part del ritual de la festa i constitueix el que ells anomenen l'humor de festa.

Són festes de caràcter religiós que se celebren en honor d'algun sant i en les quals és permès a aquells personatges fer burla dels rituals de curació, de certes oracions i cerimònies.

Es burlen de la conducta que defuig les normes culturals, i això explica la funció de censura i control social que aquest riure exerceix. Es distorsiona la realitat i se'n construeix la paròdia, es fan jocs de simulació i es representen, per contrast, les formes de vida que defugen la norma. Estableixen una relació de contrast entre les pautes culturals i el ridícul; d'aquesta manera reforcen les regles i dissuadeixen de qualsevol comportament que les defugui. Podem, doncs, afirmar que l'humorista ritual és un moralista.

En les cultures de l'Occident d'Europa, el riure ha sofert un procés de laïcització, molt més que no el plor. Encara es plora en les esglésies. Dificilment s'hi riu. Queden encara, en alguns indrets, residus d'un vell costum: el riure ritual de Pasqua. A l'Edat Mitjana, els capellans —explica PROPP (1980)— tractaven de fer riure la gent, durant la missa pasqual. Feien bromes, a vegades obscenes, sobretot durant el sermó, que provocaven les rialles. El *risus paschalis* era un riure ritual i festiu.*

* En algunes esglésies de Mallorca, han arribat als nostres dies certs vestigis del riure ritual de Pasqua. Al convent de Sant Bonaventura de Llucmajor tenia lloc fins fa pocs anys, durant l'ofici pasqual, el «sermó de s'enganyaia», en què s'establia una certa rivalitat entre el predicador i l'organista, el qual interrompia el sermó i ofegava la veu del sermoneaire —«l'enganyava»— amb tota la trompeteria, mentre la gent reia de veure l'habilitat de l'organista per tallar el sermó a la primera pausa, o la del predicador que aconseguia allargar la prèdica, mentre evitava l'entrada de l'orgue.

10. REALISME GROTESC I REPRESENTACIÓ BURLESCA

El concepte de grotesc, aplicat a la descripció d'una realitat, ens remet a la idea d'imaginació grotesca. El grotesc és la comicitat en el seu aspecte meravellós, escriu BAJTIN (1974 : 47) citant Fischer. Entra en la sèrie de termes que defineixen el Carnaval, perquè hom retroba el grotesc associat a la folia i al deliri (MENARD, 1983 : 91).

Friedrich Schlegel, també citat per BAJTIN (1974 : 43), considera la imaginació grotesca com la forma més antiga de la fantasia humana, gairebé una mena de poesia «natural». Una barreja d'elements heterogenis extrets de la realitat, la destrucció de l'ordre, la lliure excentricitat de les imatges...

La comicitat grotesca, vinculada a la cultura tradicional de les classes populars, necessita la claror del dia perquè la comicitat grotesca és diürna, quasi primaveral, alegre i festiva.

Les coses més terribles i dramàtiques adquireixen, en associar-se a la cultura còmica popular, un aire extravagant. Tot és sobreabundant en les imatges còmico-grotesques. Llavors, allò que fa referència a la vida corporal i material adquireix un protagonisme especial: la violació de les proporcions naturals per mitjà de la hipèrbole, la caricatura, la rialla com una necessitat del cor humà. Una rialla fresca que s'estén per tot el cos de l'home. La comicitat grotesca elabora un sistema d'imatges còmiques basades en el principi material i corpori de la vida: l'exageració, la hiperbolització, l'excés. Exageració de quelcom considerat negatiu. Però no solament l'exageració d'allò que no hauria d'existir, sinó també d'allò que fa referència als plaers corporals, a la vida. Àdhuc la mort es converteix en una condició necessària de la vida: la renovació i el rejuveniment continuats i permanents. La mort es relaciona amb el naixement de les coses que tornen a brostar de la terra. De la mare terra que produeix la vida. (També Carnestoltes mor, vençut per la Quaresma, un any rere l'altre. «Quaranta mil vegades l'han enterrat», diu una vella cançó del Carnaval d'Algaida. Hom sap, emperò, que tornarà a revivre, i, amb ell, el delit de festa i la disbauxa.)

L'encís grotesc, ha dit DUVIGNAUD (1985 : 193), és una altra de les formes de la representació del riure primitiu i coincideix amb Schneegans, profundament criticat per BAJTIN (1974), per al qual el realisme grotesc és únicament l'exageració d'allò que es considera negatiu fins als límits de la monstrositat.

Però el riure que es relaciona amb la comicitat grotesca és un riure festiu. Hom es «rebenta» de riure. El cos «rebenta», o «esclata» de rialles. Es diu: «Ens vàrem esclatar, de tant de riure.» La gent es burla amb el cos: fa gestos amb el nas, treu el cul, escup, fa jutipiris i gestos obscens. En les representacions dramàtiques de Nadal i Epifania trobam sovint personatges grotescs. És el cas d'Herodes i els doctors de la llei en la *Representació dels Reis d'Orient*, que encara se celebra en alguns indrets de l'illa de Mallorca. També en els jocs i cabrioles del dimoni que acompanya algunes danses rituals...^{*} Són grotesques, sovint, les disfresses dels transvestits, per Carnaval. La deformació grotesca de la realitat apareix en l'art de Hieronymus Bosch i de Brueghel el Vell, en els baixos relleus de les catedrals... Potser la tradició grotesca s'inaugura literàriament amb la *Coena Cypriani*, escrita entre els segles V i VIII. Constitueix un joc absolutament lliure i desvergonyit amb personatges bíblics, símbols sagrats, a vegades extrets de l'Evangeli.

Un altre text grotesc que es remunta als primers segles medievals és el *Testament del porc*, que ha arribat al nostre temps en múltiples versions orals i del qual sant Jeroni explica que es tractava d'una obra —*Testamentum porcelli*— molt coneguda pels estudiants del segle IV.

La comicitat grotesca es manifestava en relació amb el cos; en totes les funcions del cos: en el menjar i el beure, en el sexe, en la defecació... A la taula i al llit, el realisme grotesc troba el terreny adobat: a la taula, el vi dóna llibertat a la llengua. La paraula és lliure i burlesca. Hom es riu del món, un dia de festa, havent dinat. I sorgeix la paròdia, i la sàtira, i la burla. Hom es riu del nas dels homes, perquè se'l considera un símbol fàl·lic. La llargària del nas correspon a la longitud del penis, i les mides, i la forma...

Les imatges grotesques del cos apareixen en el llenguatge no oficial: en la injúria, en les expressions grolleres i en les flastomies: «[...] parece dormir en ellas —escriu BAJTIN (1974 : 32)— el recuerdo confuso de la cosmovisión carnavalesca y sus osadías». Expressaven la veritat franca i es relacionaven, tant pel seu origen com per la funció que exercien, amb altres formes de «degradació» grotesca. La insolència grollera, la impudícia desvergonyida, fan somriure fins i tot aquells que refusen alguns excessos del llenguatge.

El realisme grotesc de la festa converteix la realitat oficial en una fol·lia, en una paròdia de la vida ampul·losa i solemne. El Romanticisme transformà aquest sentit festiu de la rialla popular. Llavors ja no és un element que causa l'alegria regeneradora. El riure dels romàntics, que més tard els modernistes —Alfred Jarry, els superrealistes i els expres-

^{*} Durant les danses rituals dels cossiers d'Algaida, el dimoni exerceix una funció semblant a la dels bufons de les corts medievals: escarneix els cossiers i en construeix una paròdia, tot desdramatitzant la rigidesa solemne de la dansa.

sionistes— i, posteriorment, els existencialistes prendran en heretatge, és únic, amb accents obscurs i tràgics, satànic. La tradició del realisme grotesc, que regenera la vida i la transforma, es manifesta de bell nou als nostres dies en el teatre, la novel·la i el cinema.

10.1. LA REPRESENTACIÓ BURLESCA

Sovint, la representació burlesca contribueix a l'engrandiment d'allò que consideram grotesc. Tot i que, amb freqüència, ambdós termes s'utilitzen en sentit parell, la concepció burlesca de la realitat reafirma els caràcters que defineixen la intenció grotesca: la comicitat, la hiperbolització i l'extravagància. Però, sobretot, contribueixen a magnificar-la.

El món a l'inrevés —ha escrit KIBÉDI (1979)— no és un món desordenat, sinó un món l'ordre del qual s'oposa a la realitat quotidiana. És la intencionalitat dessacralitzadora de la burla allò que provoca la representació burlesca. És la mateixa epopeia que provoca la burla. Una acció humana esdevé burlesca mitjançant un procés de transformació dels caràcters i els sentiments elevats en figures i passions vulgars; però de tal forma que la semblança subsisteix sota les formes nobles transvestides. Es tracta d'un procediment clàssic en la construcció de representacions capaces d'estimular la riulla dels homes: la inversió. Es capgiren els valors i s'observa la realitat des de la doble perspectiva de la identitat i del contrast.

L'efecte còmic de les representacions burlesques neix de la disparitat que s'estableix entre el llenguatge i la persona a la qual aplicam el nostre discurs. La intenció moral d'aquestes representacions consisteix a posar en evidència que les persones i les situacions, tant com les coses, tenen dues cares; dues possibles interpretacions. Definitivament, la representació burlesca desconcerta i desarma la vanitat dels homes.

10.2. LA RELACIÓ BURLESCA

L'antropòleg britànic RADCLIFFE-BROWN (1972), considerat el creador de l'antropologia social, ha explicat la funció de les relacions burlesques en les societats humanes. La relació burlesca —diu— és una forma especial d'aliança.

Es tracta d'una relació entre dues persones durant la qual una d'elles es pren per costum la llibertat de fer burla de l'altra, però aquesta mai no se'n sent ofesa.

Existeixen nombroses varietats d'aquest tipus de relació en les di-

verses societats. Hi ha vegades que es tracta solament d'una burla verbal; d'altres, incorpora una acció; altres vegades introdueix obscenitats.

Es pot dir que és una relació que combina de forma peculiar l'amistat i l'antagonisme conflictiu. En un altre context, la relació burlesca provocaria hostilitat. Existeix, doncs, l'hostilitat, però va acompanyada d'una amistat real. Es podria parlar d'una irrespectuositat privilegiada continguda per unes limitacions que no poden ser traspassades. La relació burlesca és una forma especial de familiaritat i aliança.

10.3. BURLAR-SE DE L'ADULT

A vegades, els nins es burlen de l'adult o dels altres nins mitjançant un gest de befa o d'escarni. Hi ha en aquest gest una certa voluntat de ridiculització, però també constitueix un desafiament. El nin prolonga el seu nas amb els dits de la mà o de les mans —*mueca*, «pam i pipa», *pieds de nez...*—, i aquest gest esdevé un afront que el nin remet a l'autoritat, al poder. Però un afront que no s'atreveix a expedir de cara, obertament, sinó que, sovint, es tracta d'un afront quasi secret, quan no l'observa el destinatari de la burla.

Igualment que treure la llengua, es podria considerar un gest del més dèbil, l'acció d'aquell que no pot lluitar físicament, ni dir allò que pensa al més fort. Hi ha, ben segur, quelcom de la història de David i Goliat en el nin que fa jutipiris a l'adult. D'amagat, llança la befa que no podria llançar obertament a l'adult.

Les imitacions iròniques o burlesques —els nins juguen a escarnir els gestos dels adults i a befar-se'n— també són jutipiris dirigits a l'adult. Es burla dels hàbits i de les actituds, capgira l'ordre de les coses, trabuca el poder cap per avall. Crea, a força de gestos burlescs, el seu desafiament particular.



11. LA COMICITAT: LA CULTURA CÒMICA

¿Què cerca trobar l'home —es pregunta DUVIGNAUD (1985)— mitjançant la comicitat? ¿Què li aporta la fantasia còmica, segons la terminologia de BERGSON (1986), l'expressió còmica de la realitat? Sovint s'utilitza la paraula «còmic» per definir exclusivament allò que fa riure. Però resultaria una definició excessivament simple. La comicitat és el resultat d'un procés d'elaboració —semblant al que segueix la tragèdia, el drama, la lírica...—, verificat i definit per la capacitat d'estimular la rialla.

La comicitat es construeix a partir de l'elaboració estètica de la realitat, marcada per la voluntat de provocar el riure. I comprèn, per tant, el conjunt d'operacions mentals i de tècniques utilitzades amb aquesta intenció en els diversos llenguatges de l'art: plàstic, literari, musical, etc. És aquesta la causa per la qual la comicitat s'expressa en les paraules, en els gestos, en la pintura i el dibuix, en les situacions, en la música...

BERGSON (1986) explica que la comicitat uneix tot el que fa riure: el que hi ha de comú entre un pallasso, un joc de paraules, una escena de comèdia festiva... L'essència, sempre idèntica, de la qual productes diversos prenen la seva olor indiscreta. Aquesta fantasia còmica ens informa dels procediments amb què treballa la imaginació humana; però, sobretot, de com funciona la imaginació col·lectiva. Bergson no abandona el principi social de la seva teoria. Riure és un fenomen social i la comicitat una estratègia de comunicació. Ningú no és capaç de riure aïllat; perquè necessitam l'eco de la rialla dels altres. Hi ha sempre, rere el riure dels homes, una segona intenció, una certa complicitat.

La comicitat, com a procés de creació estètica, ens permet de qüestionar la realitat: «[...] per sua natura, è sempre dissenso, mai consenso», escriu CELLI (1982); i Schopenhauer assenyalava la semblança de la comicitat i la contrarietat. Una de les seves característiques és l'excèpcionalitat, afirma CHATEAU (1950), però allò que la defineix és la seva vinculació a una sèrie de factors pròpiament humans que es troben, igualment, en l'origen de l'actitud lúdica, de l'actitud estètica, de la fantasia... La comicitat es distingeix per una certa eufòria, fonamentada en la confiança en el futur tant com en la realitat present, considerada la millor possible. Hom es riu de les conductes aberrants, de les excrescències de la societat. A vegades exerceix la funció d'*exemplum*, pel caràcter didàctic que l'informa.

La condició poètica és necessària a la comicitat. No hi ha res que sigui còmic per si mateix, sinó que és la representació estètica allò que fa que sembli còmic. Hi intervé, especialment, la intenció que tenim durant el procés d'elaboració de les imatges.

Si prenim la comicitat en el sentit més general —tot allò que és capaç d'estimular o de provocar la rialla dels homes—, haurem de subratllar la importància que adquireix com a divertiment, tant si es tracta d'un divertiment gratuït com compromès, encara que, potser, mai no existeix ni una forma de riure innocent. Però la idea de joc marca contínuament l'elaboració de la comicitat. CHATEAU (1950) afirma que solament es pot arribar a definir per contrast amb el que és tràgic o dramàtic. En el mateix sentit SAREIL (1984 : 12) escriu que «le comique repose très souvent sur l'exploitation d'une mésaventure». El comportament còmic parteix d'un principi contradictori: provoca la rialla tot basant-se en un esdeveniment trist, desplaent per a aquell que en constitueix la víctima.

El que provoca la comicitat i aquell que observa la situació comparteixen un mateix punt de vista. És com si observassin els fets amb els mateixos ulls i, només per això, podem considerar-los còmplices.

L'home elabora representacions còmiques de la realitat —escriu MEHL (1975)— per evitar que la duresa de la vida l'aclapari. És necessari que s'apressi a burlar-se'n.

No obstant, no es pot abandonar la idea de joc, relacionada amb el principi de plaer. Per la comicitat són vençudes totes les forces repressives, diu MAURON (1964). Per la comicitat hom s'allibera de certes tendències agressives, havia dit Freud. La comicitat ens ajuda a alliberar-nos de la por que sorgeix de la ment, escriu BOKUN (1987).

Tot i que la comicitat estableix les mateixes relacions de causalitat, que es troben a la base del pensament lògic, la capacitat humana que en permet la percepció condueix a considerar la realitat com un joc de simulació en què el món apareix com un espectacle. Llavors, riure és observar els esdeveniments de la mateixa manera que miram l'evolució dels actors a l'escena.

També per a AUBOUIN (1948a) la comicitat es produeix quan podem percebre simultàniament dues característiques contradictòries. Però aquesta percepció sorgeix d'un joc intel·lectual que concilia inesperadament una sèrie d'objectes inconciliables: «Le comique est l'originalité poussée jusqu'à l'extrême limite de la fantaisie ludique. C'est un jeu qui consiste à réunir les objets, les images, les idées et les impressions les plus inconciliables, à la faveur d'une présentation ou d'un raisonnement ingénieusement spécieux, et que renouvelle ainsi constamment notre plaisir intellectuel» (AUBOUIN, 1948a : 260).

La comicitat és el resultat d'un procés intel·lectual; però aquest procés condueix a un raonament lògic i absurd alhora. «Il comico è un per-

corso non dissimile, che porta dalla convenzione alla sorpresa, dal probabile all'improbabile, in termini cibernetici, da uno stato di minore a uno stato di maggiore "informazione"» (CELLI, 1982 : 10). Però aquest procés intel·lectual que porta de la convenció a la sorpresa, de la probabilitat a l'improbable, implica alguns condicionaments que regeixen els mecanismes de la fantasia còmica, la poètica de la comicitat: la voluntat lúdica, la rapidesa amb què són elaborades les imatges còmiques, quasi improvisades, la gràcia efervescent que respiren... La comicitat reclama dels seus creadors que inventin contínuament situacions sorprenents i còmiques, que siguin lògiques, però inesperades.

La situació còmica s'alimenta de l'oposició entre la lògica d'un acte o d'una sèrie d'accions i l'absurditat dels resultats que se'n desprenen. La situació és còmica per l'efecte que produeix la sorpresa, el resultat inesperat.

L'home riu de veure despul·lat un personatge antipàtic i riu de la desgràcia d'un altre. En el teatre còmic, en les farses i els entremesos antics, les bastonades i els cops són un tema tradicionalment còmic, tan vell com el món. Un autor amb tanta experiència teatral com Molière no dubta a utilitzar les múltiples formes de cops de puny, puntades de peu, bufetades i bastonades. I les rialles que provoca són rialles d'hostilitat, reivindicatives, pròximes a les classes populars, a l'espontaneïtat dels personatges del teatre de titelles i de les comèdies burlesques.

Ens burlam d'una desgràcia i es tracta d'una forma de riure inicialment cruel, que a poc a poc ens deixa una sensació d'amarga inquietud.

BAJTIN (1974), repetidament citat, ha definit la cultura còmica popular com una cultura de classe, heterogènia quant a les seves manifestacions, però universal i unitària, sintetitzadora d'un concepte del món. Aquesta tesi ha estat discutida per DUVIGNAUD (1981b : 122), el qual posa en dubte que la capacitat de la cultura còmica d'afrontar els problemes seriosos de la vida mitjançant la burla sigui la més profunda tradició de la cultura de l'Occident d'Europa. «Muchos críticos, después de los románticos, atribuyen el origen de lo cómico al "pueblo", generalmente representado como "buen salvaje", inocente, ingenuo, jovial y manifestando "su odio a la opresión" al producir obras liberadoras, es decir cómicas. Nosotros discutimos este silogismo sentimental.» Però, tot i que farà constar la confusió amb què és utilitzada la paraula «comicitat», acabarà per comprendre (DUVIGNAUD, 1985) que hi ha una profunda relació entre l'alegria de la festa i l'efervescència inquietadora de la comicitat.

Si portàvem a terme, com proposa VICTOROFF (1957), una àmplia enquesta sobre la cultura còmica a través del món, descobriríem que la comicitat és un fenomen psicològic d'ordre social. Tot i que hi ha qui nega la necessària participació del grup (SAREIL, 1984), es pot observar una certa coincidència en les conclusions: l'home que riu necessita que

uns altres compreguin la seva rialla. Es tracta d'un joc compartit que portam a terme a partir d'unes regles socials que el determinen, alhora que reforça aquelles mateixes regles.

Les cultures posseeixen un repertori de situacions còmiques convencionals que afermen alguns valors acceptats per la societat. Àdhuc si existeix una cultura còmica, si unes determinades situacions es consideren còmiques en cada cultura, només en pot ser la causa una llarga i prolongada sedimentació social.



12. EL MESTER DE FER RIURE

Es pot comprendre que existeix un art que elabora les representacions còmiques de la realitat. L'art de fer riure, el qual es proveeix d'una sèrie de tècniques i procediments, els procediments de fabricació de la comicitat.

No es poden determinar fàcilment els recursos de què hom se serveix en l'elaboració de les representacions còmiques, encara que és interessant d'estudiar-los en una àmplia diversitat de situacions i de cultures: canvis de to, efectes dissonants, bonhomia maliciosa, ironia subtil, al·lusions velades, malícia somrient, equívocs, intenció picantiosa, comparacions inesperades...

BERGSON (1986) afirma que la comicitat apareix sempre que es produeix un canvi de to. S'obté l'efecte còmic quan s'efectua la transposició del to natural de l'expressió d'una idea a un altre registre: l'exageració, el desplaçament cap a un to solemne, trivial, paròdic...

Quan apareix una nova forma d'expressió, sol crear-se una nova forma de comicitat. Això va succeir amb el descobriment de la impremta, i ha succeït amb el cinema. El cinema constitueix una veritable revolució, quant a la comunicació de les representacions còmiques. "Le cinéma —escriu DUVIGNAUD (1985 : 197)— répare une injustice millénaire en plaçant le spectacle en tête à tête avec tous les hommes, et sans médiation de l'écriture ou de quelque technique de déchiffrement." I AIMARD (1988) resumeix els criteris que un comportament ha de contenir perquè pugui considerar-se còmic: en introduir l'efecte de *discontinuitat* o de ruptura, en produir una sensació de *sorpresa* per causa de l'originalitat o de la novetat que aporta, quan produeix un *desplaçament de l'atenció*, en obligar-nos a realitzar una certa *acrobàcia mental*, la necessària *concisió* a què es veu obligada l'expressió còmica, el seu caràcter *agressiu* i *defensiu* alhora, la *complicitat* a què incita, l'emergència en la producció còmica d'*elements inconscients*, etc.

12.1. EL BUFÓ

Realitzava contínuament un joc de simulació. Era part del ritual de la cort, l'únic autoritzat per fer befa i escarni.

Aquesta era una de les seves funcions: representava la crítica oficial,

car podia atrevir-se fins i tot amb la persona del rei. Amb una corona de cartó sobre el cap, parodiava el poder i escarnia els gestos solemnes, les accions respectuoses. El poder es desdoblava. Sorgia de sobte, al costat d'allò que és seriós, la interpretació burlesca.

BAJTIN (1974) afirma que, en transferir les cerimònies i els rituals elevats al pla material i corporal i efectuar la representació carnavalesca de la vida quotidiana, els bufons participaven per mitjà de la comicitat en la destrucció del poder.

El bufó s'apropiava dels gestos del poder i proposava una imatge degradada —«bufonesca»— de la seva altivesa solemnia. Però els seus límits eren els que li concedia el poder.

L'altra funció del bufó era —explica DUVIGNAUD (1981b)— beneficiosa al poder. Arribà a exercir un paper paral·lel al del confessor, perquè reconfortava la consciència del poderós, sovint aprensiu per causa dels remordiments.

La retòrica bufonesca portava el bufó a l'atreviment i a la infracció dels límits. No obstant, l'audàcia i la temeritat li eren tolerades, car el bufó vivia en una certa, acceptada «olor de fol·lia». I la fol·lia, «come l'infanzia, o la tarda vecchiezza —diu CELLI (1982 : 21)—, possiedono la verità del delirio».

A vegades s'estableix una intensa relació entre la comicitat i la impunitat. Aquell que fa riure, en ocasions desarma el poderós.

12.2. EL PALLASSO

Destinat a fer riure, el pallaso personifica la rialla, procura la rialla. Homriu amb les peripècies i les excentricitats del pallaso, homriu dels seus gestos, a vegades patètics, sovint absurds.

L'art del pallaso —l'art del clown— és una al·legoria. La rialla que provoca no escarneix la dignitat humana, però el seu art es converteix en un espill de la realitat. El pallaso elabora la matèria del riure, comparteix la rialla, provoca l'espectador, l'emociona.

El pallaso exerceix una profunda atracció sobre el nin, sobretot perquè posa entre el món i l'infant la possibilitat de riure's del món. El pallaso ens convida a riure'ns de nosaltres mateixos, i, a vegades, aquesta rialla sorgeix entre llàgrimes.

L'august ens fa riure de la seva desgràcia. S'equivoca, no encerta a veure les coses ni a entendre-les. Depèn del pallaso blanc, que encarna el paper del mestre, l'intel·lectual que tot ho sap. La «màscara» de l'august ens convida al somriure, plena de bonhomia, d'ingenuïtat, de tristesa... Els millors augusts són aquells que mai no insisteixen en els efectes de la comicitat. El gran pallaso RIVEL (1973 : 27) ha explicat el paper

de l'august amb aquestes paraules: «Todos se ríen de él. Es, ha sido y será siempre el pobre tonto, el hazmerreír que recibe las bofetadas. Le echan agua, le manchan con el merengue de las tartas. Tropiezan sus enormes zapatones, cae ruidosamente, y cuando se dirige hacia la salida llorando como un niño de pena, pierde su pantalón demasiado grande. La gente lo espera de él, y su deber es hacer reír a los demás con su propia desgracia.»

El director de cinema F. Fellini ha tractat sovint, en les seves pel·lícules, de la realitat del pallasso i ha transferit als seus personatges algunes de les característiques que el defineixen. La nostàlgia del pallasso, la visió bufonesca de la vida, la realitat com una gran, esfereïdora pallasada. A *I clowns* (1970) exposa la idea que el pallasso blanc és el símbol de l'autoritat —la mare, el pare, el mestre, àdhuc l'Església o l'Estat, que sempre volen tenir la raó—, mentre que l'august és cada home: l'home que fa les coses que li agrada fer: cridar, fer carusses, bolcar-se pel trespol, tirar aigua a la gent i embromar.

El pallasso agonitza —ve a dir-nos Fellini—, i amb ell mor la societat que representa: establerta, ordenada, conforme. Ningú no se'n pot riure, dels pallassos, perquè tots som pallassos, tanmateix. Tots representem el paper de pallasso. El pallasso mor, perquè volia empassar-se un ou d'estruç, i reneix contínuament... També el personatge de Cabiria a *Le notti di Cabiria* (1957) adquireix la patètica, bufonesca dimensió del clown.

12.3. L'ACTOR CÒMIC: EL COMEDIANT

Conèixer el comediant és una de les formes de conèixer els homes. Ja he escrit que fer riure és una habilitat, un ofici, una saviesa. Hi ha una poètica de l'actor còmic: una forma d'elaborar còmicament les representacions de la realitat. Hi ha el talent de fer riure i la satisfacció de provocar-lo.

L'actor còmic efectua un exercici d'apropiació de la substància social i la reinterpreta, n'elabora les imatges. JOUVET (1965) explica que una de les condicions necessàries per a l'elaboració d'aquestes imatges és la sinceritat absoluta. Però en la *vis comica* de l'actor, en la creació de l'atmosfera còmica, hi ha sempre la voluntat de seduir i d'agradar, de compartir el joc. Ens mostra les nostres impotències i els nostres errors, mentre transforma l'amarguesa de la vida en una rialla.

Hom ha vist en el treball del comediant una conducta compensatòria. L'actor còmic és capaç de transformar les pròpies tares en elements de joc: utilitza els defectes del seu cos —la panxa grossa, el nas llarg, les dents mal posades, l'estrabisme, etc.— per estimular la rialla del públic.

Tot imposant-se sobre l'escena, cerca de justificar-se en la societat. D'aquesta manera desarma l'hostilitat dels altres. Però l'ús de les pròpies deformacions físiques en l'elaboració de la comicitat no por fer-se més que sobre l'escena. Ni la panxa grossa, ni el nas llarg, ni l'estrabisme..., no fan riure al carrer. És l'ús que en fa l'actor en l'espai escènic —l'escenari, el plató, la pista del circ, etc.— allò que fa riure, la capacitat de sintetitzar en un moviment de la cara, en un gest, en la veu, en la mirada, l'emoció o el sentiment.

Perquè es tracta d'un joc d'emocions. L'actor còmic ens fa riure per l'efecte que ens produeix la interpretació del personatge que encarna, alegre, trist, enrabiat...; però desproporcionadament trist, alegre, enrabiat... La voluntat de jugar, de representar la vida de forma còmica, de compartir el joc. Però la necessitat lúdica de l'actor ens porta als orígens de la voluntat de joc, a la inadaptació al món solemne i seriós, a l'alliberament que cerca l'actor mitjançant la provocació, a l'exigència interna d'expansió festiva, a la necessitat de tranquil·litzant en un món opressiu.

És evident que la intel·ligència, l'observació i la pròpia experiència intervenen directament en la producció de la comicitat. Però la primera substància —diu VILLIERS (1987)— és en ell mateix. Les imatges grotesques, irrespectuoses, divertides dels seus gestos, de la seva veu, de la seva acció, neixen tant en la imaginació com en el cos. És l'ésser sencer que imagina.

El personatge còmic és un tipus no-històric. Allò que el defineix és, precisament, la seva ahistoricitat, la desaparició de la seva personalitat lligada a la història. Cada tipus còmic està proveït d'una individualitat pròpia: l'avar, el misantrop, la preciosa ridícula, són tipus, més que no pas persones. Si esdevinguessin persones dotades d'una personalitat històrica, psicològicament definides en un temps determinat, deixarien d'esser tipus còmics. A vegades, un actor pot produir amb extraordinària rapidesa les oscil·lacions que van del tipus a la persona. Li basta una paraula, una ullada, un silenci.

Abans he escrit que l'actor còmic s'implica globalment en el treball. No es tracta d'una personalitat construïda a base d'elements estancs —instintius, afectius, intel·lectuals. La vida psíquica, tant com la vida orgànica de l'actor, es comprometen unitàriament. I és aquesta totalitat que s'integra en l'acte creatiu.

L'elaboració de la comicitat és un acte de comunicació humana. L'actor s'agrada de compartir el resultat de la seva representació; però en l'acció comunicativa del riure intervenen diversos elements, segons Woody Allen: la tendència natural al narcisisme i a l'exhibicionisme, la necessitat de crear una relació, d'esser valorat, una certa tendència a l'agressivitat, i un element estètic: perquè la gent és més bella, quan riu. Així, els còmics contribueixen a embellir el món, tot provocant el riure.

Alguns estudiosos —entre ells FERNÁNDEZ SANTOS (1989c : 13)— accentuen l'element agressiu, amagat sota el rostre de l'actor còmic: «Detrás de la cara amistosa de los grandes cómicos del cine —escriu—, echa chispas una mirada airada y sin rostro, amarga, lúgubre incluso. La idea de que la risa no es, cuando es realmente risa, inocente.»

12.4. CHARLIE CHAPLIN

Des dels seus orígens, el cinema va promoure una especial forma de comicitat, un moviment en el qual trobam una sèrie de figures que, com Chaplin, practiquen l'exercici d'interrogar la vida: Laurel i Hardy, els Germans Marx, Harold Lloyd... També algunes produccions de dibuixos animats continuen en el nostre temps aquella visió burlesca del món.

Procedia del vodevil americà i s'havia especialitzat en l'humor absurd, basat sovint en l'ús indegut dels estris quotidians. El music-hall li havia ensenyat que per mitjà d'un gest podia expressar des d'un sentiment fins a una reflexió abstracta. «Charlot», el seu gran personatge, va néixer el mes de gener de 1914, en un film de la Keystone: *Kid auto races at Venice*, i va extingir-se el 1944, quan Chaplin escriu l'argument de *Monsieur Verdoux*.

Aviat, l'humor de Chaplin —la ironia punyent i la sàtira— adquireix una extraordinària profunditat crítica: la crueltat de certs gags, la caricatura de la realitat —de la societat americana, minuciosament observada—, la mirada irònica. «Charlot fa servir les coses —escriu LORENTE (1989 : 38)— de forma diferent a aquella per què han estat creades. A les seves pel·lícules tot es transforma: els cordons d'una sabata esdevenen espaguetis, els claus són ossets, una camisa fa d'estovalles mentre les mànigues són els tovallons, ell mateix, posant-se una pantalla al cap, es transforma en llum de peu, escapolint-se així de la persecució a què és sotmès. I així “ad infinitum”. Aquestes transformacions són l'essència de la seva marginalitat. Charlot és el gran marginat en un món en el qual tot sembla haver estat creat a la seva esquena. No té res d'estrany, doncs, que quan hi té accés no utilitzi com cal les coses ni se sotmeti a les normes. Charlot va a la seva. Travessa una societat aliena, carregada de totes les xacres, i aconsegueix de no resultar-ne esquitxat.»

Però, sota l'aparença d'una rialla franca, Charlot oculta la seva venjança. És la venjança del feble, que tornam a trobar en els Germans Marx, en Jerry Lewis, en Woody Allen... Es tracta del que Stora-Sandor en diu «l'humor jueu»: l'humor dolorós de la incertesa existencial, la sàtira que reemplaça l'acció violenta, sovint autoirònic, escèptic, amarg.

L'arquetipus Charlot és l'arquetipus del vagabund, del pobre, del

marginat. Però és com si hagués adquirit una ànima pròpia i es projectàs en un mite, en el mite de Charlot: una silueta moral, un producte de la imaginació carregat de símbols. Conjuga, bellament, la comicitat del clown i la del music-hall, elevant-les al més alt nivell estètic. Charlot lluita contra l'hostilitat de les coses, però hi cerca una utilitat distinta i en fa un ús sorprenent i nou. En menys de quinze anys —expliquen BAZIN i ROHMER (1988)—, el petit home del frac ridícul, del bigoti minúscul en forma de trapezi i del capell bombet habità en la consciència de la humanitat.

HUFF (1953) escriu que el vagabund que interpreta Chaplin en els primers curts-metratges, en els quals sorgeix el conflicte de l'home innocent amb les coses —mentre que altres còmics concentren la comicitat sobre el propi cos, Chaplin la situa en la seva relació amb les coses: un paraigua, una moto, una pela de plàtan...—, és tan pregonament representatiu de la humanitat i misteriós com Hamlet.

Un personatge que es deixa sorprendre, que es deixa seduir per la imprevisible realitat de les coses. Aquest personatge, capaç de captar la simpatia de l'espectador tot fent-lo còmplice de les seves entremalïadures, ens revela el drama de la seva marginació, de la seva solitud.

El vagabund, que fa riure perquè desqualifica tot allò aparentment seriós de la vida, condensa una energia psíquica col·lectiva i esdevé una imatge simbòlica: el centre d'una revolta contra el món.

El desarrelament és la característica de la retòrica de Chaplin. El seu humor «n'est pas éloigné —escriu DUVIGNAUD (1954 : 392)— de celui d'un autre artiste, juif de Prague, surpris lui aussi de se trouver dans le monde familial: Kafka». Chaplin fixa per sempre el rostre èpic del solitari. Hi ha una profunda innocència, m'atreviria a dir rousseauiana, en el personatge de Charlot. Una innocència que, posteriorment, a *Modern Times* (1936) arribarà a confondre's amb la del proletariat universal.

Es podria parlar del rostre d'home sacrificat de Charlot, profundament tràgic, desitjós d'escapar-se del drama; l'innocent que se sorprèn i s'esbalaïx de les coses acaba creant la seva visió del món, el desarrelat inventa el seu propi paisatge.

L'art de Chaplin explora, doncs, l'existència mitjançant un personatge imaginari que tracta de conjurar les forces que destrueixen els homes. «Dotado de una explosiva facilidad para crispar esas fuentes de la risa consistentes en despertarla mediante la representación cruel de la adversidad ajena [...]» (FERNÁNDEZ SANTOS, 1989b : 48). Un sistema algebraic de representació de la crueltat, la comicitat de Chaplin, perquè féu riure a partir de les profundes raons del plor. Féu del món un circ —una pista de circ— a la mesura de la seva protesta.

La intel·ligència de Chaplin estimula la intel·ligència de l'espectador. La rialla que provoca és una rialla cerebral més que no de diafragma,

que neix del xoc que produeixen les idees a les quals ell serveix de suport.

12.5. ELS GERMANS MARX

Difícilment podrem mai oblidar el moviment dels ulls, les celles, la comicitat de Groucho Marx i dels seus quatre germans —Zeppo, Gummo, Chico i Harpo—, basada en la paraula, encara més que no en la situació.

Els grans còmics de Hollywood —també Charlie Chaplin— havien començat en el cine mut i la seva comicitat procedia dels gags visuals que creaven. Algun d'ells no fou capaç de superar el canvi d'estratègia que significava el cine parlat. Els Germans Marx basaren el seu treball en la hilaritat dels diàlegs, folls i quimèrics, emparentats amb el *nonsense*, l'humor absurd.

El seu èxit sorgí dels mateixos personatges. Havien treballat durant anys en peces breus de vodevil i adquiriren una experiència d'extraordinària eficàcia a l'hora d'atrevir-se amb la improvisació. Aquestes improvisacions comunicaven un sentiment d'espontaneïtat, sense la qual ells mateixos s'haurien avorrit. Groucho declarava, segons explica CHANDLER (1983), que, abans que ningú, era necessari que es divertissin ells mateixos, amb allò que feien. I és aquesta sensació que ells són els primers que es diverteixen amb el que fan la primera cosa que comuniquen als espectadors. Després, construiran la màscara d'una realitat absurda i divertida, mancada de sentit comú, estrafolària i còmica. Representen i actualitzen una antiga tradició basada en el joc de capgirar la vida. El món capgirat i foll dels Germans Marx xoca amb tot quant hi ha de convencional i solemne en la realitat. La seva xerrameca, els seus gestos, les seves follies i els seus embolics són el resultat d'un joc, però constitueixen alhora una proposta alternativa a la mesquinesa o als prejudicis. Una follia que fa trontollar el poder per la via sorprenent i anàrquica de l'absurd.

12.6. WOODY ALLEN

També Woody Allen ha creat un personatge arquetípic caracteritzat per una certa maldestresa i pel sentiment adolorit de viure. Especialment tímid, carregat de dubtes i enutjat, l'heroi de Woody Allen representa la dolorosa comicitat de la incertesa existencial.

El vam veure per primera vegada convertit en un personatge grotesc

al film *What's New, Pussycat?*, l'any 1965. De llavors ençà, el seu humor, a vegades agressiu i sarcàstic, es caracteritza per la utilització de la tristesa com a únic recurs de la desesperança. Desesperançat i trist, el personatge que Allen representa evita qualsevol tipus d'acció. Provoca la rialla en comptes de plorar; «l'humor jueu», voluntàriament masoquista, automenyspreador i autodestructiu, segons CEBE (1986), és un humor que redueix els protagonistes a la impotència, que els deixa, només per defensar-se, les paraules. Triomf verbal, afegeix STORA-SANDOR (1984), falsa victòria, heus aquí els ingredients immutables de l'humor jueu. Autoirònic, escèptic i amarg. L'humor substitueix l'agressivitat i reemplença l'acció violenta.

Potser podrien distingir-se dues formes d'humor, dues vessants definides en la comicitat de Woody Allen: aquella que cerca suport en la citació intel·lectual sofisticada, tot subvertint completament la cultura de la qual se serveix, i aquella altra, molt més instintiva, que juga amb la paraula i amb la sintaxi.

Es tracta d'una comicitat vinculada al temps actual, conforme a l'esperit de l'època. Woody Allen sap que l'eficàcia de la rialla passa inexorablement pel filtre de la intel·ligència. La ironia i el sarcasme cerquen burlar-se de l'adversitat, esperançats de capgirar-la. Igual que Charlot, l'heroi de Woody Allen no sap alliberar-se de la tirania dels objectes amb els quals ha de conviure forçadament.



13. LA GALÀXIA DE LA COMICITAT

13.1. LA PARÒDIA

Si desplaçam allò que és rigorós i solemne cap a un altre nivell més pròxim i familiar, diu H. Bergson, obtindrem l'efecte de paròdia. Es tracta, doncs, d'una imitació burlesca, de la superposició d'un codi sobre l'altre, o de la seva substitució. La paròdia és la transgressió de la llei del sentit. Ridiculitza la paraula d'un altre, però sense qüestionar-se a si mateixa. BARTHES (1970, 1973) la condemna pel seu dogmatisme, perquè el seu discurs és unívoc i dogmàtic. La segona veu que s'instal·la en un discurs l'agredeix i l'obliga a servir uns fins totalment oposats.

Cal destacar, doncs, el caràcter de censura que té la paròdia, i la seva intenció clàssica és l'afany de provocar un efecte còmic, denigrant i ridícul. Per aquest motiu, contínuament es refereix al seu model, i això fa que, a vegades, només l'entenguin els iniciats, que la paròdia esdevingui un divertiment. Es tracta d'un fenomen intertextual, com l'allusió, la cita, la imitació..., que efectua una superposició de discursos i n'elabora una síntesi.

FREUD (1969), en el seu estudi sobre l'acudit, subratlla la intenció agressiva i defensiva alhora de la paròdia. Es tracta sempre d'una imitació burlesca, d'un desplaçament de to, del transvestiment d'uns gestos humans o d'un text literari.

Mitjançant la paròdia, una vella acció s'introdueix en l'actualitat; però sobretot es reproduïxen una sèrie de mecanismes semblants als de la metàfora. I HUTCHEON (1978) ha assenyalat les semblances d'estructura i estratègia que hi ha entre una i altra. Ambdues exigeixen del receptor que construeixi un segon significat a partir de les deduccions operades a partir d'allò que s'amaga rere el discurs, que completi el primer pla del significat a partir del reconeixement d'allò que s'abscondeix en el segon pla. La identitat estructural de la paròdia depèn d'aquesta estratègia: de la coincidència entre la interpretació del receptor i la intencionalitat de l'emissor.

La forma paròdica neix d'allò que es parodia, tot suplantant-ho, sense destruir-ho, i n'altera la funció. Es produeix una reorganització del material parodiat, perquè el nou context modifica la funció d'aquest material i la seva significació. Llavors, allò que és vell i familiar adquireix l'aparença de nou, com si fos percebut per primera vegada. Potser es tracta d'un homenatge respectuós i burlesc a la tradició.

Diu MENARD (1969 : 12): «Nous appellerons parodie l'imitation ma-

ligne ou satirique qui cherche à tourner le modèle en ridicule.» Per la imitació maliciosa i grotesca d'un model, la paròdia exerceix una acció sobre el procés de significació, trenca la unitat entre el pla de l'expressió i el pla del contingut, crea entre l'un i l'altre una dissonància.

La percepció carnavalesca, la invenció del món a l'inrevés, és un joc paròdic construït amb formes diverses: inversions, degradacions, escarnis bufonescs. El Carnaval és una paròdia de la vida quotidiana.

Certs procediments de la paròdia verbal tornen a trobar-se en la paròdia icònica, musical, gestual...

Hom pot burlar-se amb llenguatge trivial de les tragèdies, pot evocar en estil elevat certes escenes grotesques... Hi ha d'haver, emperò, un cert acord, una convenció. Per aquest motiu, la capacitat d'entendre la textualitat paròdica està en relació amb la capacitat d'integració o de comprensió de la cultura. La paròdia es produeix en la cultura i la recepció que se'n fa es relaciona profundament en la percepció i la integració de l'home en la realitat cultural que li és pròpia: «L'efficacité parodique engage la situation du texte comme lieu d'une connivence entre des sujets participant de la même culture» (ABASTADO, 1976 : 28).

Combat el conformisme, transgredeix el sentit de les coses, posseeix un significat immediat i directe. Podria considerar-se un metallenguatge: un discurs que pren per objecte un altre discurs. Les paraules, els gestos, els sons, la pintura, la música, el còmic poden ser parodiats i paròdics; però a vegades es produeix una acció de *transfert*: una novel·la fa la paròdia d'una pel·lícula, la pel·lícula d'una pintura, etc.

En ocasions, la paròdia tracta d'esser neutra i defuig l'agressivitat. Llavors sorgeix únicament del plaer de riure.

A Grècia, la paròdia vorejava la mímica, el drama satíric, el diàleg socràtic, el pamflet, etc. Entre els romans tingué un lloc de privilegi en la comèdia. A l'Edat Mitjana, una gran part de la cultura «popular» adoptava formes de paròdia. També entre l'aristocràcia i el clergat: els *fabliaux*, les *fatrasies*, les *soties*, les teatralitzacions grotesques... Existí una paròdia èpica que escarnia el feudalisme i la seva epopeia heroica, a la vora de la paròdia sacra: pregàries paròdiques, homilies, sermons burlescs, litúrgies, paròdies de les lectures evangèliques, de les lletanies, dels himnes i els salms. La paròdia medieval forma part d'un univers festiu, unitari i còmic. Tot quant configurava la vida oficial era, en principi, matèria per a la paròdia: paròdies verbals que escarnien els textos sagrats, els sermons sobre la vida dels sants, les burles gramaticals i la paròdia dels textos clàssics.* El Renaixement féu la paròdia de

* N'és un exemple aquest text recollit al seminari de Mallorca als començaments dels anys seixanta: «In illo tempore, dum gorebat bellum gallicum, dixit Caesar militibus suis: Si videtis quidam mulierem qui pernoctat in via et vos dixerit: "Veni morenus; veni, sale-rosus", non fecite ei casum, quare putibus sunt» [sic].

les cançons de gesta, dels relats d'aventures. La paròdia de l'amor cortès, de la saviesa bíblica o pagana, de les genealogies, dels comportaments religiosos: confessions burlesques, invocació als sants faceciosos i imaginaris. El segle XVIII se'n serví per burlar-se dels vicis i els costums excessius de la societat. Els romàntics van parodiar-se a si mateixos i, al segle XX, Joyce utilitza la paròdia en alguns capítols de l'*Ulysses*, i Sartre, que la considerava un gènere ínfim, féu en certs moments la paròdia del temps en què va viure. El cinema s'ha servit sovint de la paròdia i, en alguna ocasió, s'ha parodiat a si mateix. El cas més conegut és la paròdia que feren els Germans Marx de *Casablanca*, el film de Michael Curtiz. Hom ha qualificat de «paròdiques» les variacions de Picasso sobre *Las Meninas*, i no és difícil de trobar-la en la ciència ficció, en els còmics, en la publicitat...

13.2. LA IRONIA

El parlar irònic exerceix una clara funció suggestiva sobre el receptor i exigeix un joc intel·ligent amb la llengua. Es tracta, contràriament al cas de la paròdia, d'un fenomen intratextual: el parlant diu una cosa i vol que l'interlocutor en pensi una altra. Joc metalingüístic, la ironia és un intent de revisió de la realitat. Per la ironia hom entén el contrari d'allò que es diu. Existeix una situació límit: quan el parlant ironitza sobre si mateix, ironitza i, al mateix temps, és objecte d'ironia. Però el que fa ironia d'ell mateix es converteix en espectacle.

Hi ha, emperò, rere la ironia, un dolor amagat, una certa amargor que subjau en la profunditat de l'home. La ironia equival a la matemàtica reducció a l'absurd: la demostració d'una cosa per mitjà del seu contrari. La interrogació que fingeix ignorància és la base del mètode socràtic, la ironia aplicada a l'educació, un mètode eficaç a fi que el deixeble descobreixi els problemes per ell mateix. Aristòtil no parla de la ironia a la *Retòrica* ni a la *Poètica*, sinó a l'*Ètica a Nicòmac*, i l'exemple que hi posa és el de Sòcrates, el qual ha fet de la ironia el principi de la maièutica. Desengany i malícia, humor i paciència, una certa anticipació mordaç i escepticisme.

La ironia és retòricament una el·lipsi, i això implica la pressuposició de certes coses, la integració en un espai cultural, en un codi de convencions, el necessari acord entre l'emissor i el receptor. Aquesta necessitat d'un context ha fet de la ironia una figura especialment privilegiada de la pragmàtica. Difícilment pot explicar-se, la ironia, sense atendre la seva dimensió pragmàtica. I això ens fa pensar que no seria ni tan sols intel·ligible sense una determinada competència cultural i ideològica del receptor.

Element de contrapunt, pol de tensió, dissolvent cultural, figura d'expressió per oposició, consisteix a afirmar el contrari del que es pensa, el contrari del que es vol fer pensar. No es pot ignorar la importàcia decisiva de la intencionalitat tant en l'emissió irònica com en la seva recepció, la qual cosa implica un cert distanciament entre el receptor i el text. L'exemple més conegut d'aquesta forma d'ironia és la famosa frase que Shakespeare introdueix en el discurs de Marc Antoni a *Juli Cèsar*: «And Brutus is an honorable man».

HUTCHEON (1981) assenyala el caràcter d'antífrasi de la ironia, per tal com estableix una oposició entre el que es diu i el que es vol fer entendre. Però no es pot limitar la funció irònica a una simple relació semàntica d'antonímia entre el sentit literal i el sentit derivat. Existeix una altra funció de la ironia que opera a nivell pragmàtic: l'acció avaluadora, gairebé sempre pejorativa. Sovint, la burla irònica es presenta sota la forma d'expressions elogioses que, contràriament, impliquen un judici negatiu. Estructura antifràsica, doncs, i estratègia d'avaluació. Ironitzar és una forma de crítica desqualificadora, i hom reconeix que el grau d'efecte de la ironia és inversament proporcional al nombre de signes manifestes, necessaris per realitzar aquell efecte. La ironia subtil és més eficaç quan quasi és absent.

El discurs irònic implica una triple competència per part del receptor: lingüística, genèrica i ideològica, és a dir, el coneixement del llenguatge en què s'expressa, de les normes retòriques que utilitza i dels valors socials que critica.

BOOTH (1974 : 68) ha subratllat el valor cognitiu de la ironia, en plantejar-la com una forma de coneixement. Escriu: «[...] son especialmente tentadoras las teorías de la “disonancia cognitiva”: la mente salta a una interpretación irónica siempre que la disonancia producida por una lectura literal es tan grande que resulta insoportable». També cal destacar el seu valor antropològic; per la ironia descobrim certs aspectes de la cultura: valors, conviccions, personatges... Es tracta d'un exercici intel·lectual que ens porta a construir jerarquies alternatives de valors. Això explica la causa per la qual molts escriptors irònics són uns moralistes: Voltaire, Swift, Orwell...

13.3. LA SÀTIRA

La sàtira, vinculada al context efímer de l'actualitat, constitueix una crítica a la realitat present, més que no una crítica a la realitat en si. Per això la sàtira és belligerant, una ofensiva del llenguatge al servei de la moral.

Tenia antigament, la sàtira, quelcom de selvàtic. Salvatge fill dels

boscós, el sàtir era un ésser fantàstic disposat sempre a comparèixer i a recitar els seus versos moralitzants. Criatures grotesques, meitat humanes, meitat animals, participaven en el teatre burlesc i en la paròdia, tot convidant la gent a la reforma social i a la consolidació d'un sistema de valors: «Si la satire cherche à dégrader les valeurs collectives d'un certain groupe ou les valeurs individuelles d'un certain sujet, c'est pour faire triompher finalement les valeurs universelles de l'humanité», escriu STERN (1949 : 242). L'objecte de la sàtira és, per tant, el sistema de valors d'un grup al qual el satíric s'oposa.

Els actors ambulants de teatre, professionals de la comicitat, usaren sovint el comentari satíric, la recitació burlesca. És el cas dels recitadors de col·loquis del País Valencià, que intervenien en les festes de carrer o en les festivitats solemnes dels pobles de l'Horta i tenien una ben definida funció social. BLASCO (1984 : 9), que els ha estudiat, explicà amb claredat el sentit d'aquella funció: «Som simplement un poble que —quan pot— es desfoga dels seus malcontentaments per la via satírica. “Ab la insolent sàtira antiga”, com digué Gaspar Guerau de Montmajor a les acaballes del segle XVI. I això constitueix una recomanable i higiènica catarsi civil.»

La sàtira parteix d'una posició d'hostilitat i de crítica. El satíric contempla la vida amb una certa indignació i un cert somriure; la seva expressió de menyspreu i la rialla burlesca tenen el seu origen en aquest comportament agressiu. El satíric se sent superior, menysprea les seves víctimes i les posa en ridícul per mitjà de la rialla destructiva. Però la sàtira més legítima incorpora la fantasia; conté, doncs, l'agressió i la visió fantàstica del món.

És fàcil d'observar la varietat de formes en què la sàtira es presenta. Aquesta pluralitat formal en dificulta la definició. Faules d'animals i apòlegs, ficcions utòpiques i allegories, aforismes grotescs i epitafis satírics configuren algunes de les formes en què la sàtira es fa present en totes les cultures, en el si de qualsevol tribu. L'antropòleg P. Radin, citat per HODGART (1969 : 13), es refereix a la presència múltiple de la sàtira arreu de la terra: «No se da ninguna tribu en que las sátiras o los relatos manifiestamente humorísticos no hayan alcanzado un rico desarrollo.»

Una altra funció de la sàtira deriva cap a la consecució d'un cert poder sobre l'enemic. Els antics bards d'Irlanda tenien poders quasi màgics, tot fent servir els seus versos satírics. Els vells glosadors mallorquins exercien sovint una acció corrosiva per mitjà de les gloses de picat i en el llenguatge popular restaven algunes expressions reveladores: «que Déu ens alliberi de llengua de glosador», «no facis això, que et faran gloses», la qual cosa indica la funció moralitzant que exercien a través de la sàtira. Els satírics àrabs cavalcaven a la primera línia de l'exèrcit i fitoraven l'enemic d'invectives, enginyosos versos que abatien la moral del contrari.

Però els millors satírics no es limiten a aquella funció moralitzant, sinó que basteixen un món de fantasia, una realitat en la qual el món real adquireix una dimensió nova. Els enemics de la sàtira són la tirania i la intolerància; per això els temes predominants dels satírics procedeixen sovint de la política. És, en definitiva, un testimoni del coratge de l'home: del coratge de dir alguna cosa que trastoqui el poder; un testimoni de la llibertat humana.

13.4. EL «NONSENSE»: RIURE'S DE L'ABSURD

D'ençà de molts de segles, el joc del *nonsense*, el plaer de jugar amb els significats, ha seguit diverses manifestacions vinculades a la intertextualitat, a l'efecte de la suspensió del sentit.

Sinònim de l'absurd, el *nonsense* es defineix per la manca de raó o de sentit comú. Hi ha una poètica de l'absurd, vinculada a l'elaboració de la comicitat, relacionada amb una certa funció de la fantasia. No seria difícil, per tant, definir-lo en el sentit de «mancat de direcció», mancat d'una determinada direcció, mancat d'intenció aparent.

El fet de prescindir d'una intencionalitat aparent el fa exteriorment irresponsable, com si es contentàs de procurar la confusió, sense explicar cap ni un dels possibles significats. Hom ha parlat de la fantasia verbal del *nonsense*, de la ruptura del «lligam predicatiu», de la racionalitat profunda sota l'absurditat manifesta, de la incoherència verbal discordant, del *nonsense* considerat l'humor aplicat a la paraula o, potser, al joc. El *nonsense* juga amb els mots. El seu món no és un univers d'objectes, diu LAFFAY (1970), sinó un univers de mots.

El raonament «nonsènsic», present en les absurditats dels jocs infantils és una conseqüència de la facultat d'imaginar que subsisteix fins a l'adolescència sota la forma de l'«esperit de contradicció», una de les últimes manifestacions del joc irracional. Podem trobar-lo en estat pur en les comptines, en les *nursery rhymes*, en els embarbussaments... Perquè defuig qualsevol compromís —estètic, moral, social, filosòfic—, permet l'expressió poètica absoluta en un context —el context creat per l'absurd— fonamentalment alliberador.

Si la producció de la comicitat s'acompleix, segons s'agradava d'explicar Kant, en la reducció brusca al no-res d'una expectativa rígida, el *nonsense* reemplaça la realitat per un pur sistema verbal. L'emissor abstreu els signes de la realitat i els abandona a la seva pròpia dinàmica. Llavors les paraules adquireixen una profunda llibertat i una insospitada dimensió poètica.

Però no és solament l'absurditat del que es diu allò que fa riure, sinó de la coexistència —no del contrast— i de la co-arquitectura de l'absurd

i del que és coherent i raonable. És la seva recíproca negació el que estimula el riure, la seva destrucció mútua, la paradoxa d'assistir al xoc de la realitat i els seus contraris.

No obstant, hom no riu en els somnis absurds. Potser després, quan recordam el somni, ens en podem riure, només quan ens hem adonat que era absurd.

Ens burlam de l'absurd en adonar-nos que és absurd, però també en veure el sentit que adquireix. CHUROVSKY (1963) escriu que, just quan el nin ha comprès quins són els objectes que es relacionen entre ells i quins els que no es relacionen, comença a escoltar amb plaer versificacions amb desbarats. Aquestes cançons desbaratades, il·lògiques i absurdes, constitueixen, segons GARVEY (1978), un recurs extraordinari, en tant que distorsionen el sentit i estimulen la imaginació, dels jocs infantils.

Les formes literàries del *nonsense* es propagaren durant l'Edat Mitjana a través d'una gran varietat de gèneres, sovint constituïts per enfilalls de versos sense sentit, de paraules relacionades únicament per mitjà de la rima. El *coq-à-l'âne* fou un tipus de «despropòsit» propi de la comicitat verbal de les classes populars. Es tractava d'una forma de llenguatge en llibertat, sense cap regla lògica: jocs de paraules enllaçats, expressions vulgars, proverbis i refranys, associacions de paraules extretes dels llaços lògics tradicionals. Com si tornassin a ésser combinades, les paraules, alliberades de l'estretor del sentit habitual i de la lògica, tot descobrint noves relacions, proximitats inusuals.

Follies, jocs absurds, diàlegs impossibles, al·lusions a l'actualitat situades en un context imprevist, vocabularis inintel·ligibles, desproveïts de vincles de subordinació, mecanismes incontrolats de la imaginació i del llenguatge... Escriptura automàtica, surreal, joc carnavalesc amb les paraules i transvestiment. Oposició al discurs oficial. Gèneres irregulars, relacionats amb les imatges de la comicitat popular que podem exemplificar de forma notable en alguns productes de la poesia lírica medieval francesa: les *fatrasies*, els *fatras* i les *resveries*.

Es tracta d'una poesia de ruptura. Elements de la tradició grotesca faciliten la creació del sentit impossible, incorpora animals que extreu dels bestiaris als quals, si són insignificants i minúsculs, obliga a realitzar grans proeses, amb la qual cosa ANGELI (1977) ha vist una paròdia de la poesia èpica. La irracionalitat, el caos i la ruptura sistemàtica dels vincles semàntics caracteritzaren aquella poesia medieval del *nonsense*. En la *fatrasie* trobam el *nonsense* absolut, una rigorosa evacuació del sentit (ZUMTHOR, 1953; MARTÍNEZ PÉREZ, 1987, 1988), però una total subjecció a la forma estròfica, immutable i rígida. En el fons, els textos fatràsics evidencien l'esforç per realitzar l'absència total de raó mitjançant un rigorós treball racional. Els *fatras*, semànticament coherents, tot i que el seu significat és absurd, constitueixen, juntament amb les

resveries, un exemple del *nonsense* relatiu: la lògica es manté intacta; cada enunciat, encabit en un díctic, conserva la seva autonomia i la ruptura cau sobre les articulacions.

Caldria citar encara els contes i les cançons tradicionals de mentides, en els quals l'encadenament de seqüències adopta una estructura lògica que els dóna una aparença de realitat i que han arribat encara vives al nostre temps: «Ahora que vamos despacio, / vamos a contar mentiras...» No s'arriba a una ruptura total del vincle semàntic i solen començar amb l'advertiment que tot quant vindrà no són més que mentides. El món a l'inrevés: «Por el mar corren las liebres, / por el monte las sardinas...» El plaer de capgirar les coses i el joc de recompondre-les de manera diferent.

Els poetes surrealistes —André Breton, Paul Éluard, etc.— reconegueren sovint les seves arrels en les composicions fatràsiques medievals. El mateix Paul Éluard les considerava precursors del surrealisme. I, en el nostre temps, John Lennon utilitzà el *nonsense* en algunes de les seves cançons. «Nowhere Man», «I Am the Walrus», «The Fool on the Hill» porten l'empremta del que se n'ha dit «Lennon-sense».



14. CREATIVITAT I HUMOR

Nombroses teories confereixen una funció clau a la creativitat en la producció de representacions humorístiques. És creatiu aquell que insisteix en el que és nou, el toc d'audàcia, el que provoca la sorpresa i desplaça l'atenció. Hom diu que els nins que s'agraden de fer pallassarries i jutipiris són els més creatius; perquè la curiositat i l'activitat els inciten a cercar contínuament allò que modifica la rutina i crea una sorpresa. ZIV i DIEM (1987) afirmen que es pot demostrar estadísticament que existeix una correlació positiva entre l'humor i la creativitat.

La creativitat és el procés mitjançant el qual es descobreixen i s'expressen nous patrons, el sentit de combinacions originals de situacions normals. Hi ha la invenció i el descobriment humorístics; però en un i altre cas sempre es tracta d'un joc amb els ingredients, la gran alquímia de l'humor.

L'humor, diuen alguns, és una extravagància; és, més que un art o un gènere literari, una forma de viure, una forma de veure el món no necessàriament còmica. En aquest sentit elabora ESCARPIT (1960) la seva teoria de l'humor: un art de viure.

Sorgeix de la vida, de la realitat quotidiana, diferentment de l'agudeza, de la dita enginyosa, que neix del raonament i de la intel·ligència. Trobar plaer allà on, en principi, no se'n troba, és una de les funcions de l'humor. Tracta de subratllar els aspectes còmics, paradoxals o insòlits de la realitat. Escriu LAFFAY (1970) que l'humor és una forma impassible i d'una minuciositat quasi científica de descriure l'estrafolari, l'insòlit, allò que és ridícul... L'humorista es riu dels altres, del món que l'enrevolta, de si mateix. Diuen que quan un home es cansa de plorar per les coses comença a riure-se'n. I d'això se'n diu humor. Per aquest motiu, apunta DÍAZ (1988), l'humor i el plor són dues cares d'una mateixa llàgrima.

No és fàcil d'explicitar-ne una definició, perquè és més senzill de parlar de les situacions risibles en les quals l'humor cerca les seves fonts. Potser és un anticòs que l'ànima segrega per combatre les causes del mal humor. Hi ha, també, una certa complicitat entre l'emissor i el receptor i entre diversos receptors.

Convé no fer de l'humor un sinònim de la comicitat. L'humor posseeix una existència autònoma i, per tant, reclama una denominació específica. És astúcia, desafiament, crueltat, ajustament, poesia, progrés, creació, llibertat. I la seva funció fonamental, possibilitar que hom se

surti d'una funció difícil sense drama, encaixar una frustració amb una cabriola. Provoca relaxament, genera benvolença, cerca la intimitat, soscava l'enemistat, moralitza, procura la tolerància, etc. És un fenomen psíquic i, alhora, matèria artística relacionada amb la fantasia, un fenomen fascinant. WOLFENSTEIN (1954) defensa la idea de l'humor com a fenomen essencialment afectiu, que s'utilitza en diverses situacions: pot elevar la qualitat de l'ensenyament i de l'educació, se'n fa ús en el debat polític, en els sermons, en els mítings, etc.

L'humor anglès és una forma especial d'humor. És un humor que cobreix amb la seva autoritat i el seu prestigi les formes diverses de riure, tant les més refinades com les més grolleres, les més familiars i les més exòtiques, alhora que les colora d'una subtil llur de filosofia que constitueix la seva particular característica.

Posseir «sentit de l'humor» significa mantenir una actitud estètica, però l'humor també es fonamenta en una ètica, perquè no existeix l'humor mental.

14.1. L'HUMOR NEGRE

Quan el 1939 BRETON publicava la seva *Anthologie de l'humour noir*, ningú no sospitava que la denominació acabàs per fer-se tan popular. En ser introduïda als diccionaris, hom reconeix la fortuna que l'expressió ha obtingut i els camins que ha seguit la seva propagació: tant per la via de l'oralitat, com per la de l'expressió plàstica, com a través del cinema.

Enemic mortal del sentimentalisme, l'humor negre és un cúmul de coses: l'estupidesa, la ironia escèptica... És una forma d'humor destructora, revoltada, fustigadora, defensiva... Per l'humor negre hom pot transformar durant un breu instant un horror en quelcom de plaent. No cobreix la realitat ni la transforma; simplement la deforma. D'aquesta manera ens permet de salvaguardar la salut mental; perquè arriba a convertir-se en un mecanisme de defensa contra les amenaces i les angoixes. L'humor negre canvia la fantasia terrorífica en quelcom de ridícul. No solament tracta el tema de la mort, sinó que es dirigeix a altres temes tant o més angoixants: la malaltia, la pobresa, la guerra, les catàstrofes, els accidents, etc. Tots provoquen el terror i la por. La utilització de l'humor negre permet a l'home de defensar-se contra les situacions o els elements que li fan por. Burlant-se d'aquestes realitats, assaja de no tenir por.

L'humor negre, emparentat amb la comicitat grotesca, car el grotesc no ignora ni la fantasia macabra ni l'extravagància mòrbida, conté la seva matèria en allò que és horrible i terrorífic.

Roland Topor, fundador del moviment Panique, especialista del dibuix cruel i fantàstic, ha dit que cerca la inspiració en la realitat quotidiana de la vida, en els costums naturals dels homes.

14.2. L'HUMOR SEXUAL

En l'índex temàtic dels contes tradicionals de Stith Thompson, hi ha un tipus de conte d'humor en el qual s'entremescla el sexe i l'humor. El més conegut és un conte francès conegut amb el títol «Cocu, battu, et content» —«Banyut, fotut i content»— que apareix en el *Decameró* (1953) de G. Boccaccio, jornada VII, conte VII. Es tracta d'un conte conegut per Europa, que trobam en el recull d'Afanasiev, en les històries secretes de Rússia... Aquest tema del marit transvestit i apallissat per la pròpia muller i el seu festejador es troba en un entremès mallorquí del segle XVIII, estudiat per Antoni Serrà i editat per Edicions 62 en el número 65 de l'«Antologia Catalana» (Barcelona, 1971), amb el títol de *L'entremès del pescador*.

Alguns autors —entre ells Hans Fetel i Renatus Hartogs— tracten de definir la personalitat nacional d'un poble a partir dels tipus d'obsccenitats que més agraden a aquell determinat grup humà.

Una de les funcions de l'humor eròtic és l'eliminació per mitjà del riure —tot servint-se d'un context lúdic— de l'ansietat que provoquen certs temes profundament controlats per la cultura. L'humor eròtic aborda temes considerats tabús (el sexe, l'escatologia, l'incest, les relacions homosexuals, etc.) i denigra les figures que detecten l'autoritat (pares, professors, policies, eclesiàstics, aristòcrates, monarques...).

Encara no fa gaires anys, en les vetlles mortuòries de les zones rurals, els veïns i parents menys pròxims acabaven explicant acudits picantiosos i verdosencs.

Era el refús a la mort, mentre contaven històries i explicaven acudits carnals.



15. APRENTATGE I EVOLUCIÓ DEL RIURE INFANTIL

Si observam l'ontogènesi dels actes de riure, ens adonarem que abans del segon mes de la vida de l'home no apareixen els primers somriures. El nin no neix rient. Els pares més optimistes observen els primers rictus sobre els llavis vers la cinquena o la sisena setmana. Un rictus que sovint és estimulat pels mateixos pares, vinculat a la satisfacció de menjar, a la digestió. FREUD (1969) observà que es tracta d'un riure plaent i també LALO (1949) afirmà que el riure joiós apareix durant el segon mes de vida.

La psicologia genètica estudia el desenvolupament i la significació del riure infantil; però és difícil de distingir en quin moment el somriure d'un nin deixa d'esser un somriure físic —abans he definit el riure com la manifestació física d'una operació intel·lectual— i es converteix en un somriure psíquic. El somriure físic pot observar-se des de les primeres mamades i és, segons RUBINSTEIN (1983), una expressió d'eufòria vinculada al menjar.

Els primers somriures significatius subordinats a l'afectivitat naixent, com a resposta al somriure de la mare, difícilment poden ser determinats; perquè no és fàcil de determinar el psiquisme afectiu. Sembla que entre les cinc i les sis setmanes apareixen els primers somriures relacionats amb la mare, la qual cosa ens faria pensar en una certa capacitat comunicativa. Entorn dels quatre mesos apareix el riure en esclats. Vers els vuit o nou mesos, el nin petit és capaç de somriure de forma discriminada i reservar el seu somriure per a unes determinades persones.

Piaget ens ha explicat que la consciència del nin petit es projecta completament en la realitat perquè encara no ha aparegut la consciència de si mateix. El nin es confon amb l'univers que l'envolta i, si riu, és perquè riu tot el món. Això ha fet que RUBINSTEIN (1983 : 47) afirmàs: «Les bébés ne rient pas *des* situations drôles, mais rien *dans* des situations drôles.»

El riure del nin és sovint més espontani que el riure de l'adult. A vegades riu sense saber per què, però no necessita justificar-lo, el seu riure, encara que, diu JEANSON (1950), és sempre intencional, car sempre hi ha alguna cosa que el motiva. Mai no és semblant, el riure d'un nin, a l'expressió de satisfacció d'un animal.

Aquest «riure dels àngels», innocent i beatífic, és un riure a la vida.

És com una flor que s'obri, diu BAUDELAIRE (1925), l'alegria de sentir-se viu, de respirar, d'obrir-se... És una alegria vegetal. Però el riure del nin petit marca l'inici de les relacions humanes. I aquest fenomen, que alguns consideren estrictament biològic, es troba present en totes les societats.

El nin somriu més, mentre juga amb la mare, si aquesta somriu. Es tracta de l'inici de la comunicació; d'una relació afectuosa que es desenvolupa recíprocament (BRUNER, 1985). El nin acompanya amb la rialla aquelles activitats que li produeixen un sentiment de plaer, sovint relacionades amb el joc. El riure en el joc, el riure de sorpresa, el riure de triomf apareixen vers el cinquè mes. Vers els nou mesos capta l'absurd d'algunes accions i, a l'any, és capaç d'adonar-se dels comportaments impropis de la mare: quan ella fa com si es begués el biberó, quan camina com un moix... És un riure franc, sense la més mínima ombra d'inquietud. «Avant un an —escriu AIMARD (1988 : 300)—, la plupart des mécanismes de l'humour sont en place.»

FREUD (1969) ja havia parlat de la necessitat d'escatir les arrels infantils de la comicitat, els motius de la seva rialla. BRUNER (1985) ha posat en dubte la rigidesa piagetiana, quant a la conducta social, inicialment egocèntrica, del nin. Difícilment serien capaços d'aprendre el llenguatge ni podrien jugar com ho fan, si fossin implacablement egocèntrics. El somriure i el riure dels nins serien un altre argument a favor d'aquest no-egocentrisme absolut.

¿A quin moment apareix el sentit de l'humor en el curs del desenvolupament de l'individu? ¿De quina manera es genera l'humor? ¿Com es construeixen les representacions humorístiques? La teoria de la cognició ens facilita algunes línies a l'hora d'investigar el fil evolutiu de l'humor. BARIAUD (1983) afirma que a dos anys i mig un nin és capaç de percebre la no-seriositat d'una situació. ¿En el riure o el somriure de la primera infantesa podem trobar les arrels del riure o del somriure per causa de l'humor? ZAZZO (1983) ha escrit que l'humor és una forma tardana de la intel·ligència i la més fràgil, car desapareix tot d'una, en el cas de les malalties mentals.

Després dels dos anys, el llenguatge participa en la creació de representacions humorístiques i, entre els tres i quatre anys, període marcat per la formació de conceptes, el nin esdevé capaç de percebre la incongruència d'un objecte. Molt més tard, durant l'estadi de les operacions concretes —entre els set i vuit anys i els onze i dotze anys— apareix la captació de facècies i acudits basats en el doble significat d'una paraula.

El nin riu d'un ampli ventall d'estímul: situacions estranyes, desventures d'un altre, comportaments estúpids, ruptura d'una prohibició... Riu i, mentre evoluciona i creix, aprèn de riure en la pròpia cultura de les incongruències significatives.

16. RIURE'S DE LA POR

També l'home és l'ésser que té por. I la por és, sovint, una de les causes de la involució dels individus. La portam amb nosaltres, la por. Nascuda amb l'home en els temps obscurs, ens acompanya durant tota la nostra existència. Permesa pels déus, segons els antics, sentiment absurd per a l'home modern, o simplement causa del patiment humà, la por roda pel món. Corroeix l'home més enllà de la raó i de qualsevol filosofia. Presents en els somnis, en tots els malsons, els mites de terror inventats per la por són universals.

La por colectiva es manifesta per la cursa d'armament, la força de dissuasió, els organismes de seguretat. Picasso, en el *Guernica*, va descriure l'horror i la fatalitat que han marcat el segle XX..., que han marcat tots els segles. Car la por —escriu DELPIERRE (1974)— és un arquetipus present en la memòria ancestral de l'home, les arrels del qual s'arripen en la profunditat de la consciència colectiva.

En els contes antics, relats que la gent ha explicat durant segles oralment i en la literatura que llegeixen els nins, la por adopta formes molt variades: monstres horrenos amb la mà peluda, fantasmes que s'amaguen sota un llençol, ogres, vampirs, bèsties devoradores i dimonis. Una llarga nòmina d'éssers la presència dels quals fa tremolar. Sovint, l'obscuritat hi és present: coves tenebroses, fantasmes que apareixen a mitjanit, l'home del sac que ensaca els nins en l'obscura penombra de la taleca... Gegants que senten olor de carn humana, que ensumen la presa, abans de cruspí-se-la, monstres robòtics, personatges enverinats vinguts de galàxies remotes... La representació del mal, dels impulsos hostils. ¿En què radica —es pregunta GUTIÉRREZ (1989 : 13)— el poder de fascinació que exerceixen aquests éssers? «Su cualidad está —diu— en que representan para el sujeto la proyección de determinados deseos que resultan totalmente inaceptables.» Jugar a desitjar-los, aquests monstres, pot ser beneficiós en la mesura que constitueix una activitat saludable per a la ment. ¿Els hem donat, als nins —es pregunta LLUCH (1989)—, l'oportunitat de passar por amb fantasmes i vampirs? L'oportunitat, m'agradaria de precisar, de jugar a tenir por, de vèncer-la, la por, per mitjà del riure. «El poder, la violencia, la autoridad nunca hablan la lengua de la risa —escriu MALDONADO (1975 : 225). La risa es una victoria sobre el miedo moral, el miedo ante lo tabú o lo prohibido-sacralizado. Gracias a ella todo lo amenazante queda transformado en cómico. Lo terrible es convertido por ella en alegre espantajo.»

Riure's de la por, encarar-se a la por. Es tracta d'una aplicació de la funció defensiva del riure. No es vincla el cap davant l'amenaça i es demostra que no produeix cap por, que hom considera aquesta amenaça ridícula. Llavors, riure és una victòria sobre la por.

En el realisme grotesc, sovint el dimoni i l'infern són descrits com a simples espantalls. La comicitat que sorgeix de la festa popular conté un element de victòria no solament sobre la por que inspira l'horror del més enllà i la mort, sinó també sobre les forces opressores i el poder. El riure desdramatitza tot quant hi ha de misteriós i solemne. Burlar-se del bou Apis, escriu A. Herzen, citat per BAJTIN (1974), és convertir l'animal sagrat en un bou vulgar. Hom juga amb allò que li fa por i se'n riu; però la seva rialla constitueix una victòria sobre la por.

La rialla que ha vençut la por obri la consciència de l'home i li revela un seguit de noves possibilitats, d'horitzons novells. En riure's de la por, la por es dissipa i es perd en l'eco fascinant de la rialla.



17. LA RIALLA OBSCENA DELS NINS

L'humor infantil deriva cap a la superació de dos tabús fonamentals: l'escatologia i l'afany de comprendre les activitats sexuals descobertes o sospitades dels pares.

Es tracta d'una rialla obscena que recolza en un fet de llenguatge. Consisteix en la transgressió de certes prohibicions a través del registre simbòlic de la paraula o dels gestos.

Una gran part d'aquesta literatura obscena és irrealista, sovint marcada per l'absurd. Existeixen aquestes formes de llenguatge obscè relacionades amb les aventures d'alguns herois infantils, que expressen la por o el desig.

Es tracta d'un llenguatge secret que és necessari desenterrar a fi de conèixer alguns importants productes de la imaginació infantil; perquè es tracta d'un llenguatge allunyat de l'estricta realitat sexual dels nins. Aquest llenguatge és un llenguatge atrevit que parla de coses imaginàries.

GAIGNEBET (1980 : 12), que ha estudiat el folklore obscè dels infants, ha escrit: «[...] beaucoup d'enfants utilisent, à l'intérieur de leur propre société, un certain nombre de textes, de paroles ou de gestes que nous avons rassemblé sous le qualificatif commode d'obscène».

Per aquest llenguatge vinculat al joc —jocs de paraules, comptines, enigmes, fórmules dialogades, breus relats i acudits, cançons i paròdies— el nin descobreix una sexualitat lúdica, al marge de la repressió i els tabús prescrits.



18. RIURE I COGNICIÓ: LA PERCEPCIÓ I LA CREACIÓ DE LA INCONGRUÈNCIA

Per als teòrics de la interpretació cognitivista, l'humor apareix amb el pensament simbòlic i és considerat una activitat cognitiva que apareix durant el segon any de la vida de l'home vinculada a la capacitat de representar les coses simbòlicament, com si fos un joc intel·lectual. Segons les tesis de MCGHEE (1971, 1972, 1979, 1980), la producció de representacions humorístiques i el riure que se'n deriva és una experiència essencialment cognitiva, perquè l'humor és una representació simbòlica de la realitat relacionada amb el llenguatge.

McGhee ha proposat una teoria de l'humor vinculada als estadis de desenvolupament infantil descrits per Piaget. Es tracta d'estudiar en quin moment el nin és capaç de percebre una incongruència. És un procés de comparació entre el model que se li presenta i l'esquema anteriorment memoritzat que li serveix de referència. McGhee no negligeix els factors emocionals ni el context social que intervenen en la percepció de la incongruència, però la representació humorística és una experiència cognitiva, intel·lectual. Per a alguns autors, entre ells SHULTZ (1972, 1974, 1976, 1977), ROTHBART (1973, 1976, 1977) i NERHARDT (1970, 1976, 1977), la percepció de la incongruència és a la base de la captació d'un estímul humorístic; però entre ells difereixen sobre si només el descobriment de la incongruència és suficient per a la comprensió de l'humor. D'altres autors, CHAPMAN i FOOT (1976, 1977), proposen la situació social com a determinant de la sensibilitat per a l'humor.

McGhee ha descrit una sèrie d'estadis, inspirant-se en Piaget, definits per l'aparició d'algunes capacitats lentament elaborades.

1. S'inicia entorn dels divuit mesos: el nin pren la iniciativa d'algunes incongruències; utilitza els objectes que li són familiars i dels quals coneix l'ús en una funció distinta de l'habitual. Piaget hi fa nombroses observacions: el nin agafa un plàtan i s'hi pentina com si fos una pinta, agafa un objecte i l'usa com si fos un telèfon, etc. El nin posseeix dos esquemes interiors: el del plàtan i el de la pinta. Barreja els dos esquemes —fa que el plàtan sigui una pinta— i produeix la discordança. En fa un ús incongruent.

2. A partir de dos anys, el llenguatge s'introdueix plenament en el joc. Llavors, el nin juga a posar noms. Anomena les coses de forma

incongruent: mostra un objecte i n'anomena un altre. Es diverteix amb la incoherència. I riu de veure passar un ca i dir que és un moix.

3. A tres anys s'inicia la incongruència conceptual. El nin ha adquirit una certa comprensió de la realitat i percep com una incongruència tot allò que divergeix de l'ordre establert i que pot ser causa de riure. Llavors, el riure es relaciona amb la violació de la realitat. En aquest estadi, el nin riu d'aquells detalls que tergiversen tot allò que coneix. S'agrada dels detalls incongruents i se'n riu fàcilment. Juga amb les paraules, repeteix les rimes i n'inventa de noves.

4. A partir de cinc anys, l'humor del nin comença a assemblar-se al de l'adult, quan s'adona que el significat de les paraules pot ser ambigu. D'aquí la importància que cal atribuir a la competència lingüística.

Per als cognitivistes, la incongruència és al centre de la teorització de l'humor. Podem dir que la percepció d'una incongruència serà el primer requisit cognitiu de l'humor, i això succeeix, segons McGhee, vers els divuit mesos. La reacció humorística apareix en el moment en què el nin és capaç d'accedir a la incongruència, quan aquesta li aporta una informació que ell és capaç de tractar. És gairebé un joc que implica dues activitats: la capacitat de captar la naturalesa incongruent d'una situació i de resoldre la incongruència.

Però els cognitivistes no s'atreveixen a determinar d'una manera rotunda el moment exacte en què apareix aquesta nova qualitat. ¿A quina edat tots els requisits de l'humor són presents en la ment d'un infant? La representació còmica de la realitat, la percepció de la incongruència, tot el que s'organitza després dels primers dies pren forma progressivament, com el llenguatge, en relació amb els altres. Potser aprenem de riure per imitació. Aprenem de què hem de riure en la cultura.

La percepció de la incongruència es relaciona amb la capacitat de simbolització. Es tracta d'un joc que respon a una aptitud pròpiament humana: la utilització d'una cosa de manera no literal. Per a McGhee, les primeres manifestacions d'humor es donen quan el nin utilitza un objecte impròpiament. El joc simbòlic transcendeix la realitat: una cullera serveix de micròfon, una cadira és momentàniament un cotxe, una granera pot ser un cavall...

La idea d'incongruència es relaciona en la literatura psicològica amb el desacord, la contradicció, la discordança... Amb la no-subjecció als significats habituals. La incongruència significa la presència simultània, en una situació risible, d'elements que són incompatibles i contradictoris. Però el riure, que en última instància és un comportament emocional, respon a aquest conflicte cognitiu: el conflicte que s'estableix entre allò que esperam i allò que trobam efectivament; és a dir, entre els referents de què disposam i la percepció actual. Es tracta, diu BARIAUD (1983), d'una violació de les expectatives.

Aquesta concepció «intellectualista» del riure fou elaborada per primera vegada per WILLMAN (1940) i, posteriorment, represa pels teòrics de la cognició. MCGHEE (1971, 1972) ha diferenciat la *percepció de la incongruència* —la reacció als estímuls de la comicitat— de la *producció de la incongruència* —la creació de les imatges còmiques. I una característica que és pròpia, tant de la percepció com de la producció de la incongruència, és l'efecte sorpresa. En la producció de la comicitat, sovint es combinen dues idees que, normalment, no solen unir-se, es juga amb el doble sentit d'una paraula, es reemplaça un mot per un altre de sonoritat idèntica, es juxtaposen elements inesperats, es combinen elements impossibles, s'evidencia allò que no és convencional, el que és il·lògic, l'absurd. La incongruència ens fa riure perquè ens sorprèn. La incongruència conté per definició la idea de sorpresa. Aleshores podem pensar que incongruència i sorpresa són dos aspectes d'una única experiència emocional i cognitiva.

El nin és capaç de percebre el caràcter lúdic de la representació còmica: de la incongruència. Fora del context lúdic, segurament, la mateixa incongruència li produiria un cert malestar. La incongruència s'inclou en un parèntesi especialment delimitat, en un espai de joc. Sovint introdueix un acudit o una història còmica —incongruent— amb una frase que prepara la situació lúdica: «Us explicaré un acudit...», «¿El sabeu, aquell que...?», «Diu que...», semblant a aquelles frases introductòries dels contes populars que situen el receptor en un context màgic. Riure és, doncs, la percepció d'una incongruència en un context lúdic.

El nin percep i integra progressivament una sèrie d'esquemes, imatges que experimenta en la realitat. Integra, per exemple, la imatge de la mare i l'associa a una veu específica. Si la mare li parla amb veu de falset, s'adona de la incongruència i riu.

Els cognitivistes que s'han dedicat a l'estudi de les representacions còmiques —entre ells SHULTZ (1976, 1977) i JONES i LIVERPOOL (1976)— han analitzat els mecanismes cognitius que es troben a la base del riure i han partit de la hipòtesi que existeix un estricte parallelisme entre l'estructura del material còmic i l'estructura dels processos mentals que estimula. SHULTZ (1977) ha estudiat els contes de riure i les endevinalles de diverses cultures i ha arribat a la conclusió que la descomposició estructural en incongruència-resolució és aplicable tant a la recepció com a la producció del material humorístic. L'apreciació de l'humor s'ajusta a dues fases cognitives: la percepció de la incongruència i la resolució, en el sentit de la percepció còmica. El model cognitiu no deixa de banda els factors emocionals que intervenen en la captació de la comicitat, encara que s'hi troben reduïts a la mínima expressió; però la seva funció es dirigeix a guiar l'atenció del receptor cap a uns determinats continguts, facilitar, doncs, la percepció i posar a disposició del receptor certes regles cognitives que li facilitaran la resolució, d'acord

amb les pròpies motivacions. Perquè l'home rigui és necessari haver comprès la incongruència i, a la vegada, haver-se adherit a la resolució còmica que suscita. D'aquesta manera, les representacions humorístiques constitueixen un fenomen d'extraordinari interès per a l'estudi de la integració dels components intel·lectuals i afectius en la determinació del comportament humà.

Cal no oblidar que la incongruència suscita una representació còmica i estimula la rialla si, juntament amb l'esquema cognitiu que n'ha definit l'existència, ens transmet una interpretació lúdica de la realitat. Una visió del món que el receptor és capaç de descodificar des de la imaginació.

El missatge humorístic es basa en la incongruència; però la incongruència ha d'esser resolta —descodificada— en clau humorística; cal que hi hagi una aprehensió de la incongruència des de la fantasia humorística. Riure és «llegir» la incongruència intencionadament, encara que alguns cognitivistes, entre ells McGhee, van seguir la indicació de Freud de fixar-se en l'acudit no tendenciosos. Però difícilment es pot acceptar cap tipus d'humor desproveït d'intenció. No existeix, doncs, l'humor innocent, la percepció neutral de la incongruència.

L'home riu en la captació lúdica de la incongruència; i això afavoreix el contacte amb el que és nou, amb les representacions que elabora la imaginació i els productes que se'n deriven.



19. RIURE I LLENGUATGE

BERGSON (1986) estableix una diferència entre la comicitat que s'expressa per mitjà del llenguatge i la comicitat creada pel llenguatge. La primera es refereix al contingut —al *sermo iocosus* medieval—, la segona es relaciona amb l'estructura de la frase i amb la manipulació dels mots, amb el joc. Jocs de paraules —el nin descobreix que la llengua es presta al joc—, paraules embullades, embarbussaments, rimes espontànies, paraules salvatges... Entre els quatre i cinc mesos s'inicia la xerrameca: el joc amb els sons, la repetició de síl·labes... Es tracta d'un exercici i d'un plaer... La consciència del joc amb els mots no apareix fins després dels dos anys; però constitueix una autèntica trobada que el nin no abandona. Vindran després els jocs de paraules vinculats als jocs motors —el nin riu amb el llenguatge i riu amb el cos—, els jocs d'imitació, els jocs de repetició... Aquests jocs —sovint estimulats per la cultura— diverteixen els nins i són una prova del seu domini progressiu de les estructures de la llengua.

Aquesta passió dels nins per jugar amb les paraules els porta a riure's del doble sentit, dels equívocs, de les derivacions sorprenents, a vegades absurdes, dels contrastos... Existeix un codi de referents lingüístics relacionat amb l'aprenentatge del riure, un codi propi de cada societat constituït per al·lusions, referències, connotacions, correlacions, analogies, afinitats, comparances, correspondències simbòliques, canvis de lletres o de sons —la manipulació mínima dels significants i la permuta d'elements ha de produir una màxima transformació dels significats—, etc. El joc amb les paraules sovint requereix una gimnàstica complicada sobre els significants.

Hi ha jocs perquè els nins petits deixin de plorar. Hi ha jocs per fer riure els nins petits: gestos, mímica, procediments narratius i dramàtics...

El que primer riurà
una bufetada s'endurà...

El joc incita a riure. Pel joc es provoca l'aprenentatge del que està prohibit. Llavors, el riure sorgeix com una alliberació. Sembla que l'alegria que produeix el joc amb les paraules sorgeix perquè quelcom d'inconscient aflora al terreny de la consciència. La naturalesa ambigua del

llenguatge permet que aparegui quelcom de secret. El folklore de tots els pobles és ple de jocs de paraules —formuletes d'aprenentatge, petita literatura oral— que s'esforcen a provocar la rialla dels nins. Aquestes fórmules lingüístiques capaces d'estimular la rialla possibiliten algunes adquisicions indispensables que permeten als nins d'agafar confiança en si mateixos i en la vida. Tracten de posar en evidència que l'humor, la ironia, l'alegria són adquisicions necessàries.

Sovint, aquests jocs de paraules es relacionen amb els jocs amb el cos: jocs motors que fan riure els nins i els aporten sensacions plaents. Certes formes de riure es relacionen amb algunes posicions del cos: el ball, el joc amb les mans, els salts, el balanceig... Diversos canals sensorials entren en joc. La mare bufa sobre la mirada del nin i aquest es posa a riure. Les pessigolles recorren la pell. L'infant riu amb el cos: descobreix el cos tot rient, explora la cara, compta els dits de les mans... L'adult li pren el nas, se l'emporta entre els dits, i el nin riu.

La màgica condició del llenguatge possibilita el joc: un mot és utilitzat en lloc d'un altre. Alguns s'han interrogat sobre l'edat en què apareix la competència metafòrica. Els lingüistes que s'han interessat per aquest fenomen vacillen a l'hora de reconèixer aquesta capacitat abans dels sis anys. Però depèn del tipus de metàfora. Les metàfores «transparents» que recolzen en analogies són captades amb més facilitat que les metàfores «opaques», més difícils, basades en percepcions menys objectives. Sembla que algunes metàfores simples poden ser compreses vers els dos anys, si el nen coneix perfectament els elements que les integren.

És convenient iniciar els nins en la percepció de l'humor i en les seves representacions. És un aprenentatge profundament connectat —com la funció poètica i la creativitat— a l'ensenyament de la llengua, a la fantasia verbal, sovint utilitzada amb la intenció d'estimular el riure: joc, miracles i misteris, farses, moralitats, facècies populars i comèdies burlesques. Potser els *fabliaux* en constitueixen l'exemple més conegut: paròdies de la literatura cortesana, són històries fictícies, contes de riure que simplifiquen i deformen la realitat però que constitueixen un mirall del temps. En els contes de riure, segons BÉDIER (1893), les rialles s'uneixen a la sexualitat i el seu final —com pertoca a un conte de riure— és optimista. La comicitat dels *fabliaux* és una comicitat de situació: provoquen el somriure indulgent per les desgràcies dels altres. Exterioritzen les pulsions eternes del riure, alguns instints amagats en la profunditat de la consciència. Exalten la rialla triomfant, les seduccions, el sexe saciat... Vehiculen una mitologia del plaer: idealitzen el sexe i les aventures galants. Violen lentament els tabús i donen lliure curs als desitjos, alliberen algunes tensions, anestesien momentàniament el cor...

L'home riu a través de les representacions còmiques que la llengua

ha creat: els jocs de paraules, els contes de riure, el teatre burlesc, els acudits... El bagatge cultural de l'humor es vincula a la llengua i és el resultat de la capacitat creadora dels homes, alhora que constitueix una síntesi d'allò que ha format al llarg de molts de segles la matèria còmica de la humanitat. Organitza una sèrie d'habilitats a través de les manifestacions humorístiques. El llenguatge arriba a la maduresa quan l'home que en fa ús no solament en disposa per comunicar-se, sinó que també ha adquirit els mitjans «convencionals» per expressar la seva intenció. Entre aquests mitjans «convencionals» de què disposa l'home per manifestar la seva «intencionalitat» cal emplaçar la paròdia, la ironia, la sàtira... La representació burlesca del món que es manifesta a través de la llengua.



20. L'EDUCACIO DE L'HOME QUE RIU. CONCLUSIÓ

Però riure també és un llenguatge; cada forma de riure té el valor d'un signe, d'una paraula, d'una frase. L'home riu, i la seva rialla és un significant sota el qual s'encobreix un significat. Potser es tracta d'un llenguatge especialment matisat: en la mirada, en els gestos, en el riure podem trobar, si som capaços de llegir-los detingudament, gran abundància de missatges. El riure —com la mirada i els gestos— permet que una sèrie de sentiments circulin en les relacions humanes. El llenguatge mai no supleix totalment aquestes formes d'expressió. Riure és, doncs, un llenguatge que disposa del seu propi repertori, de la seva sintaxi, subjecte a una sèrie de rituals, però també és un llenguatge lliure, una de les múltiples formes amb què s'expressa la llibertat humana.

Riure és un llenguatge que s'aprèn en la cultura. I és en la cultura que cal situar el marc de la seva gènesi. La cultura presenta una sèrie de models que codifiquen les representacions humorístiques de la realitat i és en contacte amb aquestes representacions —imatges mentals sorgides de la percepció de la incongruència en un espai lúdic— que l'home educa la seva capacitat de riure. Es tracta d'una de les vies fonamentals de l'adaptació de l'home al seu espai social. I, si cada època, cada innovació tecnològica, cada nova forma d'expressió artística, cada realitat social, elabora les seves formes pròpies de riure, l'educació haurà d'aproximar-se a aquestes formes, incidir sobre elles, investigar-les. Cal conèixer en quina mesura un determinat grup social educa i disciplina el riure dels seus membres, en quina mesura prescriu o proscriu una forma específica de comicitat, en quines circumstàncies el grup regula la intensitat del riure. Cal estudiar la funció del riure en la cultura tradicional, el seu significat en les societats modernes, en quina mesura la cultura vehicula unes determinades formes de riure i de quina manera l'home que riu modifica la cultura amb la seva rialla.

Potser riure no és altra cosa més que una de les diverses estratègies —una bastida— que la cultura posa al nostre abast a fi de facilitar-nos el treball de comprendre la realitat, la tasca d'atribuir significació a l'entorn. Bruner diu que la cultura és el lloc on es debat contínuament la seva pròpia significació, que l'elaboració i la recreació de la cultura és un producte de la negociació. Certament, riure forma part de la negociació, en el sentit que, mentre riu, l'home participa de la recreació del significat de la seva cultura, participa en l'elaboració de noves realitats, en l'exploració de mons possibles.

La capacitat de riure de l'home constitueix un model cognitiu: una forma d'organitzar i processar la informació; en definitiva, una forma de coneixement que contribueix a l'actualització de les seves capacitats.

L'home que riu descodifica la realitat i la interpreta, mentre es converteix en una força productiva de cultura.



BIBLIOGRAFIA

- ABASTADO, Claude, 1976, «Situation de la Parodie», *Cahiers du 20e. siècle*, núm. 6, Klincksieck, París.
- ADHEMAR, Jean (ed.), 1971, *Le dessin d'humour*, Bibliothèque Nationale, París.
- AIMARD, P., 1975, *Les jeux de mots de l'enfant*, Simep Éd., Lió-Villeurbanne.
- , 1988, *Les bébés de l'humour*, Pierre Mardaga, Lieja.
- ALEXANDER, A., 1892, *L'art du rire et de la caricature*, May Matterez, París.
- ALLARDYCE, Nicoll, 1931, «Masks, Mimes and Miracles». *Studies in the Popular Theatre*, Londres.
- ALLEMANN, Beda, 1978, «De l'ironie en tant que principe littéraire», *Poétique*, núm. 36, París.
- ALPERT, Hollis, 1988, *Fellini, una vida*, J. Vergara, Madrid.
- AMADES, Joan, 1957, «Los ogros infantiles», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XIII, Madrid.
- AMBROSE J. A., 1961, «The Development of the Smiling Response in Early Infancy», dins B. M. Foss (ed.), *Determinants of Infant Behavior*, Methuen, Londres.
- ANDREWS, T. G., 1943, «A Factorial Analysis of Responses to the Comic as a Study of Personality», *Journal of General Psychology*, núm. 28.
- ANGELI, Giovanna, 1977, *Il mondo rovesciato*, Bulzoni, Roma.
- ANZIEU, Didier, 1980, «Une passion pour rire: l'esprit», *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, núm. 21, Gallimard, París.
- APTER, M. J., SMITH, K. C. P., 1977, «Humour and the Theory of Psychological Reversals», dins A. J. Chapman, H. C. Foot (eds.), *It's a Funny Thing, Humour*, Pergamon Press, Oxford.
- ATHEY, C., 1977, «Humour in Children Related to Piaget's Theory of Intellectual Development», dins A. J. Chapman, H. C. Foot (eds.), *It's a Funny Thing, Humour*, Pergamon Press, Oxford.
- AUBOUIN, Elie, 1948a, *Technique et psychologie du comique*, OFEP, Marsella.
- , 1948b, *Les genres du risible (Ridicule, Comique, Esprit, Humour)*, OFEP, Marsella.
- BAGARIA, Luis, 1935, «La fisonomía interior de las cosas», *El Sol*, Madrid.
- BAJTIN, Mijail, 1974, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barral, Barcelona.
- , 1986, *Problemas de la poética de Dostoievski*, FCE, México.
- , 1989, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid.
- BALDENSPERGER, Fernand, 1907, «Les définitions de l'humour», *Études d'histoire littéraire*, Hachette, París.

- BARIAUD, François, 1983, *La genèse de l'humour chez l'enfant*, PUF, Paris.
- BARTHES, R., 1970, *S/Z*, Seuil, Paris.
- , 1973, *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris.
- BATAILLER, Fr., SCHIFFRES, A., TANNERY, Cl., 1963, *Analyse de presse*, PUF, Paris.
- BATESON, G., 1953a, «The Role of Humour in Human Communication», dins H. Von Foerster (ed.), *Cybernetics*, Macy Foundation, Nova York.
- , 1953b, «The Role of Humour in Communication», dins H. Von Foerster (ed.), *Cybernetics*, Macy Foundation, Nova York.
- BAUDELAIRE, Charles, 1925, *De l'essence de rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, Éditions René Kieffer, Paris.
- BAURET, Gabriel, 1976, «Variations sur le thème des Ménines», *Cahiers du 20e. siècle*, núm. 6, Klincksieck, Paris.
- BAYARD, Sauls, 1900, *La caricature et les caricaturistes*, Paris.
- BAYET, Raymond, 1948, «De la nature de l'humour», *Revue d'Esthétique*, Paris.
- BAZIN, André, ROHMER, Eric, 1988, *Charlie Chaplin*, Éditions du Cerf, Paris.
- BEAUJOUR, M., 1969, *Le Jeu de Rabelais*, L. Herne, Paris.
- BEC, Pierre, 1977, *La lyrique française du Moyen Age (XII-XIII siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Picard, Paris.
- BÉDIER, J., 1893, *Les Fabliaux*, Paris.
- BEHAGHEL, Otto, 1923, «Humor und Spieltrieb in der deutschen Sprache», *Neophilologus*, núm. 8.
- BENASSY, Maurice, 1973, «À la recherche d'une définition de l'humour», *Revue Française de Psychanalyse*, tom XXXVII, Paris.
- BENAYOUN, Robert, 1977a, *Le Non-Sens*, Ballard, Paris.
- , 1977b, «Le rire et la culture (le citoyen Allen et Spinoza)», *Positif. Revue de Cinéma*, núm. 199, novembre, Paris.
- , 1984, *Les dingues du nonsense*, Ballard, Paris.
- BERGERET, Jean, 1973, «Pour une métapsychologie de l'humour», *Revue Française de Psychanalyse*, tom XXXVII, Paris.
- BERGLER, Edmund, 1956, *Laughter and the Sense of Humour*, Intercontinental Medical Book Corp, Nova York.
- BERGSON, Henri, 1986, *La risa*, Col. Austral, Espasa Calpe, Madrid.
- BERKOWITZ, L., 1970, «Aggressive Humour as a Stimulus to Aggressive Responses», *Journal of Personality and Social Psychology*, núm. 16.
- BERLYNE, D. E., 1969, «Laughter, Humour and Play», dins G. Lindzey, E. Aronson (eds.), *Handbook of Social Psychology*, vol. 3, Addison-Wesley, Massachusetts.
- , 1972, «Humour and its kin», dins J. H. Goldstein, P. E. McGhee (eds.), *The Psychology of Humour*, Academic Press, Nova York.
- BERTHIER, François, 1981, *Masques et Portraits*, Publications Orientalistes de France, Paris.
- BEYRAT, G., 1895, *La caricature à travers les siècles*, Paris.
- BIRD, G. E., 1925, «An Objective Humor Test for Children», *Psychological Bulletin*, núm. 22.
- BLASCO, Ricard, 1984, *La insolent sàtira antiga*, Ajuntament de Xàtiva, Xàtiva.
- BLATZ, W. E., ALLIN, K. D., MILLICHAMP, D. A., 1936, «A Study of Laughter in

- the Nursery School Child», *University of Toronto Studies, Child Development Ser.*, núm. 7.
- BLIN, Georges, 1950, «Notes pour une Érotique du Rire», *Les Cahiers de la Pléiade*, primavera, Gallimard, Paris.
- BLONDEL, Charles, 1928, *Introduction à la psychologie collective*, Colin, Paris.
- BLUMENBERG, Hans, 1976a, «Der Sturz des Protophilosophen-Zur Komik der reinen Theorie, anhand einer Rezeptionsgeschichte der Thales-Andekdote», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.
- , 1976b, «Komik in der diachronen Perspektive», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.
- , 1976c, «Wer sollte von Lachen der Magd Betroffen sein? Eine Duplik», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.
- , 1976d, «Unernst als geschichtliche Qualität», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.
- BOGATYREV, P., 1982, «Semiotica del teatro popolare», dins *Semiotica della cultura popolare*, Bernani Editore, Verona.
- BOKUN, Brabko, 1987, *El humor como terapia*, Tusquets Editores, Barcelona.
- BONNET, C., TAMINE, J., 1982, «La compréhension des métaphores chez l'enfant, une hypothèse et quelques implications pédagogiques», *L'Information Grammaticale*, núm. 14, Paris.
- BOOTH, Wayne, 1974, *The Rhetoric of Irony*, University of Chicago Press, Chicago i Londres.
- BORCH-JACOBSEN, Mikkel, 1988, «Bataille et le rire de l'être», *Critique: quatre essais sur le rire*, Centre National des Lettres, Paris.
- BOSTON, Richard, 1974, *An Anatomy of Laughter*, Collins, Londres.
- BOTTCHER-WOBCKE, Rita, 1976, *Komik, Ironie und Satire im dramatischen Werk von Wole Soyinka*, Buske, Hamburg.
- BOURGEOIS, R., 1974, *L'ironie romantique, spectacle et jeu de Mme. de Staël à Gérard de Nerval*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble.
- BRACKBILL, Y., 1958, «Extinction of the Smiling Response in Infants as a Function of Reinforcement Schedule», *Child Development*, núm. 29.
- BRETON, André, 1972, *Anthologie de l'humour noir*, Jean-Jacques Pauvert, Paris.
- BRISSON, Pierre, 1942, *Molière, sa vie et ses oeuvres*, Gallimard, Paris.
- BRODZINSKY, D. M., RIGHTMYER, J., 1980, «Individual Differences in Children's Humour Development», dins P. E. McGhee, A. J. Chapman (eds.), *Children's Humour*, Wiley, Nova York.
- BRUNER, Jerome, 1985, *La parla dels infants*, Eumo, Vic.
- , 1988, *Realidad mental y mundos posibles*, Gedisa, Barcelona.
- CAHNE, P., 1976, «Le jeu de mots, le jeu avec les mots», dins *Le Jeu*, Bréal, Montreuil.
- CAZAMIAN, L., 1906, «Pourquoi nous ne pouvons définir l'Humour», *Revue Germanique*.
- , 1913, *Le mécanisme de l'humour*, Payot, Paris.
- , 1942, «L'humour anglais», *Études d'aujourd'hui*, Didier, Paris.

- , 1945, *L'humour de Shakespeare*, Didier, París.
- , 1952, *The Development of English Humor*, Duke University Press, Durham.
- CEBE, Gilles, 1986, *Woody Allen*, Júcar, Madrid.
- CEBE, J. P., 1966, *La caricature et la Parodie dans le monde romain antique des origines à Juvénal*, Boccard, París.
- CELLI, Giorgio, 1982, *La scienza del comico*, Calderini, Bologna.
- CHALET, F., 1968, *Dieu est drôle*, Ouvrières, París.
- CHANDLER, Charlotte, 1983, *¡Hola y adiós! Groucho y sus amigos*, Tusquets, Barcelona.
- CHAPIRO, Marc, 1940, *L'Illusion comique*, PUF, París.
- CHAPLIN, Charles, 1989, *Mi autobiografía*, Debate, Madrid.
- CHAPMAN, A. J., 1973a, «Funniness of Jokes, Canned Laughter and Recall Performance», *Sociometry*, núm. 36.
- , 1973b, «Social Facilitation of Laughter in Children», *Journal of Experimental Social Psychology*, núm. 9.
- , 1974, «An Experimental Study of Socially Facilitated "humorous laughter"», *Psychological Reports*, núm. 35.
- , 1975, «Humorous Laughter in Children», *Journal of Personality and Social Psychology*, núm. 31.
- , 1976, «Social Aspects of Humorous Laughter», dins A. J. Chapman, H. C. Foot (eds), *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*, Wiley, Londres.
- CHAPMAN, A. J., FOOT, H. C. (eds.), 1976, *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*, Wiley, Londres.
- , 1977, *It's a Funny Thing, Humour*, Pergamon Press, Oxford.
- CHARLES, L. H., 1945, «The Clown's Function», *Journal of American Folklore*, núm. 58.
- CHARLESWORTH, W. R., 1969, «The Role of Surprise in Cognitive Development», dins D. Elkin, J. H. Flavell (eds.), *Studies in Cognitive Development*, Oxford University Press, Londres.
- CHATEAU, Jean, 1950, «Le sérieux et ses contraires», *Revue Philosophique*, núms. 10-12 octubre-deseembre, PUF, Nogent-le-Rotrou.
- CHEVALLIER, Claude-Alain, 1973, *Théâtre comique du moyen-âge*, 10/18 Union Générale d'Éditions, París.
- CHUROVSKY, K., 1963, *From Two to Five*, University of California Press, Berkeley.
- COIRAULT, Pierre, 1953, *Formation de nos chansons folkloriques*, Scarabée, París.
- COLBY, F. M., 1926, *Satire and Teeth*, MacMillan, Nova York.
- COLLINS SWABEY, Marie, 1961, *Comic Laughter. Aphiosophical Essay*, Yale University Press, New Haven i Londres.
- COOKE, Th. D., 1978, *The Old French and Chaucerian Fabliaux. A Study of Their Comic Climax*, University of Missouri Press, Columbia i Londres.
- CORMIER, H., 1978, *L'humour de Jésus*, Paulines, Québec.
- COSER R. L., 1959, «Some Social Functions of Laughter», *Human Relations*, núm. 12.
- COSNIER, Jacqueline, 1973, «Humour et narcissisme», *Revue Française de Psychanalyse*, tom XXXVII, gener-abril, París.

- COTTRAUX, J., PELLET, J., 1971, «De l'humour», *Information Psychiatrique*, núm. 47.
- COX, Harvey, 1971, *La Fête des Fous. Essai sur les notions de fête et fantaisie*, Le Seuil, París.
- CROCE, Benedetto, 1954, «L'Umoreismo», dins *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, 5.^a edició, Laterza, Bari.
- CROWLEY, D., 1956, «The Traditional Masques of Carnival», *Caribbean Quarterly*, núm. 4.
- CUETO, Juan, 1989, «La risa del alienígena», *El País Semanal*, Madrid, 30 d'abril.
- CUVELIER, E., 1986, «Le Voyageur Malchanceux de Thomas Nashe, ou la Satire absolue», dins M. T. Jones-Davies (ed.), *La Satire au temps de la Renaissance*, Centre de Recherches sur la Renaissance Jean Touzot, París.
- DANINOS, P., 1953, *La tour du monde du rire*, Hachette, París.
- , 1958, *Tout l'humour du monde*, Hachette, París.
- DARBORD, M., 1986, «Quevedo et la Satire en Prose», dins M. T. Jones-Davies (ed.), *La Satire au temps de la Renaissance*, Centre de Recherches sur la Renaissance Jean Touzot, París.
- DARWIN, C., 1890, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, John Murray, Londres.
- DECKERS, L., KIZER, P., 1974, «A Note on Weight Discrepancy and Humour», *The Journal of Psychology*, núm. 86.
- DE LA ENCINA, Juan, 1924, «Bagaría o la nueva Arca de Noé», *El Sol*, 12 de juliol, Madrid.
- DELAY, J., PERSE, I., PICHOT, P., 1955, «Les tests d'appréciation de l'humour», dins *Méthodes psychométriques en clinique. Tests mentaux et interprétation*, Masson, París.
- DELEPIERRE, O. J., 1869, *Essai sur la parodie chez les Grecs, les Latins et les Modernes*, Londres.
- DELPIERRE, G., 1974, *La Peur et l'être*, Privat, Tolosa de Llenguadoc.
- DE LUCA, Carmine, 1983, *Se la fantasia cavalca con la ragione*, Juvenilia, Bèrgam.
- DELUMEAU, Jean, 1978, *La peur en Occident*, Fayard, París.
- DEUTSCH, F. M., 1987, «What is in Smile», *Psychologie Wom*, núm. 11.
- DÍAZ, Joaquín, 1989, «Los personajes del miedo», *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, núm. 2, gener, Barcelona.
- DÍAZ, BRUCK i d'altres, 1988, *Acerca del humor*, Tekné, Buenos Aires.
- DING, G. F., JERSILD, A. T., 1932, «A Study of Laughing and Smiling of Pre-school Children», *Journal of Genetic Psychology*, núm. 40.
- DORFLES, Gillo, 1968, «Per una semiotica del comico», dins *Artificio e natura*, Torí.
- DRUCKMAN, R., CHAO, D., 1957, «Laughter in Epilepsy», *Neurology*, núm. 7.
- DUBOR, Pierre, 1973, «L'articulation dyssyntaxique des représentants pulsionnels dans l'humour et la psychose», *Revue Française de Psychanalyse*, tom XXXVII, gener-abril, París.
- DUGAS, L., 1902, *Psychologie du rire*, Alcan, París.
- DUMAS, G., 1923, *Traité de Psychologie*, Alcan, París.

- DUMONT, Léon, 1862, *De causes du rire*, Alcan, París.
- DUPRÉEL, Eugène, 1928, «Le problème sociologique du Rire», *Revue Philosophique*, París.
- , 1955, «La nature complexe du rire», *Revue de l'Université de Bruxelles*, núm. 5, agost-setembre, Brusselles.
- DURAND, Gilbert, 1963, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, PUF, París.
- DUVIGNAUD, Jean, 1954, «Le mythe Chaplin», *Critique*, núm. 84, CNRS, París.
- , 1979, *El sacrificio inútil*, FCE, México.
- , 1981a, «L'acteur et son jeu», *Comédie-Française*, núm. 101, septembre, París.
- , 1981b, *Sociología del teatro. Ensayo sobre sombras colectivas*, FCE, México.
- , 1985, *Le propre de l'homme (Histoires du rire et de la dérision)*, Hachette, París.
- EASTMANN, Max, 1921, *The Sense of Humour*, Charles Scribner's Sons, Nova York i Londres.
- , 1936, *Enjoyment of Laughter*, Simon & Shuster, Nova York.
- EBELING, F. S., 1888, *Histoire de la caricature*, Leipzig.
- ECO, Umberto, 1982a, *El nombre de la rosa*, Lumen, Barcelona.
- , 1982b, *La scienza del comico*, Presentació a Giorgio Celli, Calderini, Bologna.
- EIBL-EIBESFELDT, Irenäus, 1977, *El hombre preprogramado*, Alianza Universidad, Madrid.
- ELGOZY, G., 1979, *De l'humour*, Denoël, París.
- , 1988, «Préface», dins A. Sauvy, *Aux sources de l'humour*, Odile Jacob, París.
- EMPSON, William, 1963, *Seven Types of Ambiguity*, Chatto et Windus, Londres.
- ERTEL, Rachel, 1980, *Le roman juif américain*, Payot, París.
- ESCAL, Françoise, 1976, «Fonctionnement du texte et/ou parodie dans la musique de Mauricio Kagel», *Cahiers du 20e. siècle*, núm. 6, Klincksieck.
- ESCARPIT, Robert, 1960, *L'humour*, «Que sais-je?», PUF, París.
- EYSENCK, H. J., 1942, «The Appreciation of Humour; an Experimental and Theoretical Study», *British Journal of Psychology*, núm. 32, Londres.
- , 1943, «An Experimental Analysis of Five Tests of "Appreciation of Humour"», *Educational and Psychological Measurement*, núm. 3.
- , 1950, «Le sens de l'humour», *Les dimensions de la personnalité*, PUF, París.
- FABRE, Lucien, 1929, *Le Rire et les Rieurs*, Gallimard, París.
- FAIN, Michel, 1973, «Quelques remarques sur l'humour», *Revue Française de Psychanalyse*, tom XXXVII, gener-abril, París.
- FEINBERG, Léonard, 1967, *Introduction to Satire*, Iowa State University Press, Ames, Iowa.
- , 1978, *The Secret of Humour*, Rodopi, Amsterdam.
- FERENCZI, S., 1950, «The Psychoanalysis of Wit and the Comical», dins *Further Contributions to Psychoanalysis*, Londres.
- FERNÁN-GÓMEZ, F., 1989a, «Risas», *El País Semanal*, diumenge 26 de març, Madrid.

- , 1989b, «De mendigo a multimillonario», *El País Semanal*, diumenge 21 de maig, Madrid.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel, 1989a, «El enigma de Chaplin», suplement d'*El País*, 16 d'abril, Madrid.
- , 1989b, «La lógica del absurdo», *El País*, diumenge 7 de maig, Madrid.
- , 1989c, «El revés del cómico», *El País*, 4 de juny, Madrid.
- FERRANTE, Luigi, 1987, «Sulla storia di un personaggio», dins *Arlecchino servitore di due padroni*. Quarantesimo anniversario del Piccolo Teatro di Milano.
- FERRAZ, Maria Lourdes A., 1987, *A ironia romantica. Estudo de un processo comunicativo*, Estudos Gerais, Série Universitária, Imprensa Nacional - Casa da Mocidade, Lisboa.
- FEUERABENDT, Sigmund, 1985, *Lachen heilt Krebs. Eine Anregung, Vorbeugung und Heilung einer «unheilbaren» Krankheit*, Ennsthaler, Steyr.
- FILLON, Auguste, 1902, *La caricature en Angleterre*, París.
- FLOGEL, Karl F., 1976, *Geschichte der Komischen Literatur*, Olms, Liegnitz und Leipzig.
- FLUGEL, J. C., 1954, «Humour and Laughter», dins G. Lindzey (ed.), *Handbook of Social Psychology*, Addison-Wesley, Cambridge.
- FONTANIER, P., 1968, *Les figures du discours*, Flammarion, París.
- FOOT, H. C., CHAPMAN, A. J., 1976, «The Social Responsiveness of Young Children in Humorous Situation», dins A. J. Chapman, H. C. Foot (eds.), *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*, Wiley, Londres.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, 1976, «Entre l'ersatz et le simulacre: la bande dessinée», *Cahiers du 20e. siècle*, núm. 6. Klincksieck, París.
- FREUD, S., 1908, «Humor», *International Journal of Psychoanalysis*, vol. IX, gener.
- , 1969, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Alianza Editorial, L. B., núm. 162, Madrid.
- FRY, W. F., 1963, *Sweet Madness. A Study of Humour*, Pacific Books, Palo Alto.
- , 1970, «Now You See it, Now You Don't. The Magic of Humour», *Perspectives in Biology and Medicine*, núm. 14.
- , 1977, «The Appeasement Function of Mirthfull Laughter», dins A. J. CHAPMAN, H. C. FOOT (eds.), *It's a Funny Thing, Humour*, Pergamon Press, Oxford.
- FRY, W. F., ALLEN, M., 1976a, «Humour as Creative Experience: the Development of a Hollywood Humorist», dins A. J. CHAPMAN, H. C. FOOT (eds.), *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*, Wiley, Londres.
- , 1976b, *Make'em Laugh*, Science and Behavior Books, Palo Alto.
- FUCHS, Edward, 1904, *Die Karikatur der europäischen Völker*, Munic.
- FUHRMANN, Manfred, 1976a, «Lizenzen und Tabus des Lachens-Zur sozialen Grammatik der hellenistisch-römischen Komödie», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.
- , 1976b, «Narr und Satire», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.
- , 1976c, «Fallhöhe, einmal wörtlich genommen», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.

- GAIFFE, Félix, 1970, *Le rire et la scène française*, Slatkine Reprints, Ginebra.
- GAIGNEBET, Claude, 1980, *Le folklore obscène des enfants*, Maisonneuve et Larose, París. Versió castellana: *El folklore obsceno de los niños*, Alta Fulla, Barcelona, 1986.
- GALLI, Nora, 1969, *Le brutte parole. Semantica dell'eufemismo*, Arnoldo Mondadori Editore, Verona.
- GAMARRA, Pierre, 1987, *Llegir: per què?*, Pirene, Barcelona.
- GANS, Eric, 1975, «Hyperbole et ironie», *Poétique*, núm. 24, Seuil, París.
- GARAPON, Robert, 1957, *La fantaisie verbale et le comique*, Université de París, Librairie Armand Colin, París.
- GARVEY, C., 1978, *El juego infantil*, Morata, Madrid.
- GASCA, Luis, GUBERN, Román, 1988, *El discurso del cómic*, Cátedra, Madrid.
- GASCH, Sebastià, 1973, «Proemio», dins Ch. Rivel, *Pobre payaso. Memorias*, Destino, Barcelona.
- GAULTIER, P., 1906, *Le rire et la caricature*, Hachette, París.
- GELLERT, E., 1950-1951, «An etiological Analysis of Laughter as Observed in the Preschool Child», *Term Paper*, Yale University.
- GHOSH, R., 1939, «An Experimental Study of Humour», *British Journal of Educational Psychology*, núm. 9.
- GIANERI, E., 1959, *Storia della caricatura*, Milà.
- GILES, H., OXFORD, G. S., 1970, «Towards a Multidimensional Theory of Laughter Causation and its Social Implications», *Bulletin of the British Psychological Society*, núm. 23.
- GILES, H., BOURHIS, R. Y., GADFIELD, N. J., DAVIES, G. J., DAVIES, A. P., 1976, «Cognitive Aspects of Humour in Social Interaction: A Model and Some Linguistic Data», dins A. J. Chapman, H. C. Foot (eds.), *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*, Wiley, Londres.
- GLAUSER, Alfred, 1966, *Rabelais créateur*, Nizet, París.
- GODIN, H., 1953, «L'Euphémisme littéraire, fonctions et limites», dins *Cahiers de l'Ass. Int. des Études Françaises*, París.
- GODKEWITSCH, M., 1976, «Psychological and Verbal Indices of Arousal in Rated Humour», dins A. J. Chapman, H. C. Foot (eds.), *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*, Wiley, Londres.
- GOFFMAN, E., 1974, *Les rites d'interaction*, Minuit, París.
- GOLDSTEIN, J. M., 1977, «Cross-cultural Research: Humour Here and There», dins A. J. Chapman, H. C. Foot (eds.), *It's a Funny Thing, Humour*, Pergamon Press, Oxford.
- GOLDSTEIN, J. M., MCGEE, P. E., 1972, *The Psychology of Humour*, Academic Press, Nova York.
- , 1985, *Handbook of Humour Research*, Springer-Verlag, Nova York.
- GONTARD, Denis, 1987, *Nô-Kyôgen. Le masque et le rire*, Hitzeroth, Marburg.
- GORDON, M., 1949, «Le rire rituel et l'origine des fous», *Mercure de France*, juny, París.
- GRAHAM, L., 1958, «The Maturation Factor in Humour», *Journal of Clinical Psychology*, núm. 14.
- GRANDINI, Lella, 1974, *Conte popolari*, Emme Edizioni, Milà.
- GRANDSDEN, K., 1986, «Les voix de la Satire et de la Poésie pastorale», dins M.

- T. Jones-Davies (ed.), *La Satire du temps de la Renaissance*, Centre de Recherches sur la Renaissance, Jean Tourot, París.
- GRASSI, Paolo, 1987, «Il primo Arlecchino, Marcello Moretti, un amico», dins *Arlecchino servitore di due padroni*, Quarantesimo anniversario del Piccolo Teatro di Milano, Milà.
- GRAY, Floyd, 1977, *Rabelais et l'écriture*, Nizet, París.
- GREGORY, J. C., 1924, *The Nature of Laughter*, Kagan, Londres.
- GRENIER, Roger, 1953, *Limelight*, «L'Air du Temps», Gallimard, París.
- GRIMM, Reinhold, BERGHAHN, Klaus L., 1975, *Wesen und Formen des Komischen in Drama*, W. B. Darmstadt.
- GROCK (C. A., WETTACH), 1948, *Sans blague! Ma carrière de clown*, Flammarion, París.
- GROTJAHN, M., 1966, *Beyond Laughter. Humour and the Subconscious*, McGraw Hill, Nova York.
- GRUNER, C. R., 1976, «Wit and Humour in Mass Communication», dins A. J. Chapman, H. C. Foot (eds.), *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*, Wiley, Londres.
- GUILLAUMIN, Jean, 1973, «Freud entre les deux topiques: le comique après "l'humour". Une analyse inachevée», *Revue Française de Psychanalyse*, tom XXXVII, gener-abril, París.
- GUNTNER, Gerald, 1986, *Die Trauer im Lachen*, Schmidt, Hof.
- GUTIÉRREZ, Gerardo, 1989, «Miedos y monstruos», *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, núm. 2, gener, Barcelona.
- GUTWIRTH, Marcel, 1966, *Molière ou l'Invention comique*, Minard, París.
- Haidu, Peter, 1978, «Au début du roman, l'ironie», *Poétique*, núm. 36, novembre, París.
- HALL, G., 1986, «Parodie et satire dans le Théâtre comique à l'époque de Richelieu», dins M. T. Jones-Davies (ed.), *La Satire au temps de la Renaissance*, Centre de Recherches sur la Renaissance, Jean Tourot, París.
- HALL, G., ALLIN, A., 1897, «The Psychology of Tickling, Laughter and the Comic», *American Journal of Psychology*, núm. 9.
- HARLOW, H., 1969, «The Anatomy of Humour», *Impact of Science on Society*, núm. 19.
- HARTER, S., SHULTZ, T. R., BLUM, B., 1971, «Smiling in Children as a Function of Their Sense of Mastery», *Journal of Experimental Child Psychology*, núm. 12.
- HARTMAN, Nicolai, 1966, *Aesthetik*, Walter de Gruyter, Berlín.
- HAYWORTH, D., 1928, «The Social Origin and Function of Laughter», *Psychological Review*, núm. 5, vol. 35.
- HEALEY, R., 1987, «The Shadow of her Smile», *Psychology Today*, núm. 21.
- HEERS, Jacques, 1983, *Fêtes de fous et Carnavals*, Fayard, París.
- HELD, Jacqueline, 1985, *Connaître et choisir les livres pour enfants*, Hachette, París.
- HELMERS, Hermann, 1971a, *Sprache und Humor des Kindes*, E. Klett, Stuttgart.

- , 1971b, *Lyrischer Humor. Strukturanalyse und Didaktik der Komischen Versliteratur*. E. Klett, Stuttgart.
- HENRICH, Dieter, 1976a, «Freie Komik», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.
- , 1976b, «Festsitzen und doch Freikommen, Über eine Minimalform komischer Kommunikation», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.
- HERNÁNDEZ, Amparo, 1988, «Escuela del Buen Humor», *El País*, Diumenge 16 d'octubre.
- HERRICK, Marvin T., 1950, *Comic Theory in the Sixteenth Century*, The University of Illinois Press, Urbana.
- HERTZLER, J. O., 1970, *Laughter: A Socio-Scientific Analysis*, Exposition Press, Nova York.
- HIGHLET, Gilbert, 1962, *The Anatomy of Satire*, Princenton University Press, Princenton.
- HODGART, Matthew, 1969, *La sátira*, Guadarrama, Madrid.
- HOOF, J. A. van, 1972, «A Comparative Approach to the Philigeny of Laughter and Smiling», dins R. A. Hinde (ed.), *Non-verbal Communication*. University Press, Cambridge.
- HORN, Andrés, 1988, *Das Komische im Spiegel der Literatur*, Königshausen, Würzburg.
- HUFF, Théodore, 1953, *Charles Chaplin*, Gallimard, París.
- HUTCHEON, Linda, 1978, «Ironie et parodie stratégie et structure», *Poétique*, núm. 36, novembre, París.
- , 1981, «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique*, núm. 46, abril, París.
- HYGHET, A. B., 1959, *Satire*, Mac Millan, Londres.
- IDT, Geneviève, 1974, «La Parodie, rhétorique ou lecture?», dins *Le Discours et le Sujet*, Publications de l'Université Paris-X, París.
- , 1976, «L'autoparodie dans *Les Mots* de Sartre», *Cahiers du 20e. siècle*, núm. 6, Klincksieck, París.
- ISER, Wolfgang, 1976, «Das Komische: ein Kipp-Phänomen», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.
- JACOBSON, E., 1946, «The Child's Laughter, Theoretical and Clinical Notes on the Function of the Comic», *Psychoanalytic Study of the Child*, Int. University Press, Nova York.
- JACQUES, J., KERVYN DE MARCKE, R., 1939, *L'humour chez les Saints*, Bloud et Gay, París-Bruxelles.
- JANKELEVITCH, Vladimir, 1950, *L'Ironie ou la bonne conscience*, PUF, París.
- , 1964, *L'Ironie*, Flammarion, París.
- JAUSS, Hans Robert, 1976a, «Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.
- , 1976b, «Zum Problem der Grenzziehung zwischen dem Lächerlichen und

- dem Komischen», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.
- JEANSON, Francis, 1950, *Significations humaine du rire*, Seuil, París.
- JEANTET, L., 1944, «De quoi et pourquoi rit-on? Psychologie du rire», *Revue Philosophique*.
- JOHNSON, E., 1945, *A Treasure of Satire*, Simon and Schuster, Nova York.
- JONES-DAVIES, M. T., (ed.), 1986a, *La satire au temps de la Renaissance*. Centre de Recherches sur la Renaissance, Jean Touzot, París.
- , 1986b, «Ben Jonson et la satire sociale au Théâtre: Anatomie et Dislocation», dins M. T. Jones-Davies (ed.), *La Satire au temps de la Renaissance*, Centre de Recherches sur la Renaissance Jean Touzot, París.
- JONES, J. M., LIVERPOOL, H. V., 1976, «Calypso Humour in Trinidad», in A. J. CHAPMAN, H. C. FOOT (eds.), *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*, Wiley, Londres.
- JOUVET, Louis, 1965, *Molière et la comédie classique*, Gallimard, París.
- JURZIK, Renate, 1985, *Der Stoff des Lachens*, Campus Verlag, Frankfurt/Nova York.
- JUSTIN, F., 1932, «A Genetic Study of Laughter Provoking Stimuli», *Child Development*, núm. 3.
- KAMBOUROPOULOU, P., 1926, «Individual Differences in the Sense of Humour», *American Journal of Psychology*, núm. 37.
- KAYSER, Wolfgang, 1960, «Das Groteske», dins *Malerei und Dichtung*, Rowohlt, Hamburg.
- KEITH-SPIEGEL, K., 1969, «Preface to Symposium Proceedings», *Social Aspects of Humour: Recent Research and Theory*, Western Psychological Association Meeting, Vancouver.
- KEITH-SPIEGEL, P., 1972, «Early Conceptions of Humour: Varieties and Issues», dins J. H. Goldstein, P. E., McGhee (eds.), *The Psychology of Humour*, Academic Press, Nova York.
- KENERDINE, M., 1931, «Laughter in the Preschool Child», *Child Development*, núm. 2.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1977, *La Connotation*, Presses Universitaires de Lyon, Lió.
- , 1980, «L'ironie comme trope», *Poétique*, núm. 41, febrer, París.
- KIBÉDI VARGA, A., 1979, «Burlesque et monde renversé», dins Lafond, J., Redondo, A. (eds.), *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires*, J. Vrim, París.
- KLINE, L. W., 1907, «The Psychology of Humour», *American Journal of Psychology*, núm. 18.
- KNOX, Norman, 1961, *The World «Irony» and its Context, 1500-1755*, Duke University Press, Durham (North Carolina).
- KOESTLER, A., 1965, *Le cri d'Archimède*, Calmann-Lévy, París.
- , 1975, *The Act of Creation*, Picador, Londres.
- KOFMAN, S., 1986, *Pourquoi rit-on?*, Galilée, París.
- KONNER, M., 1987, «The enigmatic smile», *Psychology Today*, núm. 21.

KREITLER, H. S., KREITLER S., 1970, «Dependence of Laughter on Cognitive Strategies», *Merill-Palmer Quarterly*, núm. 16.

LACOMBE, P., 1897, «Du Comique et du Spirituel», *Revue de Métaphysique et de Morale*.

LACROIX, J. P., CHRESTIEN, M., (eds.), 1967, *Le livre blanc de l'humour noir*, Plannète, Paris.

LA FAVE, L., 1969, «Humour as a Supplemental Variable to Assimilation-Contrast Principles in Psycho-Social Scales», *Symposium Proceedings 1969. Western Psychological Association Meetings*, British Columbia, Vancouver.

—, 1972, «Humour Judgments as a Function of Reference Groups and Identifications Classes», dins J. H. Goldstein, P. E. McGhee (eds.), *The Psychology of Humour*, Pergamon Press, Nova York.

—, 1977, «Ethnic Humour: from Paradoxes Towards Principles», dins A. J. Chapman, H. C. Foot (eds.), *It's a Funny Thing, Humour*, Pergamon Press, Oxford.

LA FAVE, L., HADDAD i WILLIAM, J., MAESEN, A., 1976, «Superiority, Enhanced Self-Esteem, and Perceived Incongruity Humour Theory», dins A. J. Chapman, H. C. Foot (eds.), *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*, Wiley, Londres.

LAFFAY, Albert, 1970, *Anatomie de l'humour et du nonsense*, Masson et Cie, Paris.

LAING, A., 1939, «The Sense of Humour in Childhood and Adolescence», *British Journal of Education Psychology*, núm. 9 (2), Londres.

LALO, Charles, 1949, *Esthétique du rire*, Flammarion, Paris.

LANGEVIN, R., DAY, H. I., 1972, «Psychological Correlates of Humour», dins J. H. Goldstein, P. E. McGhee (eds.), *The Psychology of Humour*, Academic Press, Nova York.

LANSON, G., 1895, «La Parodie dramatique au XVIII siècle», dins *Hommes et livres*, Paris.

LAX, E., 1975, *On Being Funny: Woody Allen and Comedy*, Charterhouse, Nova York.

LAZARD, Madeleine, 1979, «Naissance de la comédie», dins J. Lafond, A. Redondo (eds.), *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires*, J. Vrin, Paris.

—, 1986, «La Satire dans Gargantua», dins M. T. Jones-Davies (ed.), *La Satire au temps de la Renaissance*, Centre de Recherche sur la Renaissance Jean Touzot, Paris.

LEACOCK, S., 1935, *Humor: its Theory and Technique*, John Lane, Londres.

LEAR, Edward, 1984, *Disparatario*, Tusquets, Barcelona.

LEBEGUE, Raymond, 1952, «Rabelais et la parodie», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, tom XIV, Mélanges Renaudet, Paris.

LECOUTEX, Claude, 1984, «Bestiaire et monstres fabuleux», dins *Le merveilleux*, Bordas, Paris.

LEFÈVRE, Joël, 1968, *Les fols et la folie. Étude sur les genres du comique et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance*, Klincksieck, Paris.

LEGMAN, G., 1971, *Psychanalyse de l'humour érotique*, Robert Lafont, Paris.

- LEPROHON, Pierre, 1952, *Charles Chaplin*, Jacques Melot, París.
- LEROY-BOUSSON, A., 1955, «De l'inquiétude au rire», *Enfance*, núm. 5.
- LEVINE, J. 1977, «Humour as a Form of Therapy: Introduction to Symposium», dins A. J. Chapman, H. C. Foot (eds.), *It's a Funny Thing, Humour*, Pergamon Press, Oxford.
- LIPPS, Th., 1898, *Komik und Humor*, Hamburg und Leipzig.
- LLUCH, Gemma, 1989, «Fantasmas, vampiros y otros monstruos literarios», *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, núm. 2, gener, Barcelona.
- LOHR, Günther, 1987, *Körpertext. Historische Semiotik der Komischen Praxis*, Westdeutscher Verlag, Wiesbaden.
- LORENTE COSTA, Joan, 1989, «Charlot és un mite viu cent anys després: la imatge visual del nostre segle», *Avui*, 16 d'abril, Barcelona.
- LUBORSKY, L. B., CATELL, R. B., 1947, «The Validation of Personality Factors in Humour», *Journal of Personality*, vol. XI.
- LUDOVICI, A. M., 1932, *The secret of Laughter*, Constable Press, Londres.
- LUQUET, G. H., 1930, «Le rire dans les légendes océaniques», *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, XXVII, Alcan, París.
- MCCALL, R. B., 1972, «Smiling and Vocalization in Infants as Indices of Perceptual-Cognitive Processes», *Merrill-Palmer Quarterly*, núm. 18.
- MCDONALD, N. E., SILVERMA, I. W., 1978, «Smiling and Laughter in Infants as a Function of Level of Arousal and Cognitive Evaluation», *Devel Psychology*, núm. 14, Bowling Green State University, USA.
- MCDUGALL, W., 1903, «The Theory of Laughter», *Nature*, núm. 67.
- MCGHEE, P. E., 1971, «Developmental of the Humour Response: a Review of the Literature», *Psychological Bulletin*, núm. 76.
- , 1972, «On Cognitive Origins of Incongruity Humor: Fantasy Assimilation Versus Reality Assimilation», dins J. M. Goldstein, P. E. McGhee (eds.), *The Psychology of Humour*, Academic Press, Nova York.
- , 1979, *Humour. Its Origine and Development*, W. H., Freeman and Company, San Francisco.
- , 1980, «Development of the Creative Aspects of Humour», dins P. E. McGhee, A. J., Chapman (eds.), *Children's Humour*, Wiley, Chichester.
- MCGHEE, P. E., CHAPMAN, A. J. (eds.), 1980, *Children's Humour*, John Wiley and Sons, Chichester.
- MAIER, N. R. F., 1932, «A Gestalt Theory of Humour», *British Journal of Psychology*, núm. 23.
- MAJOR, René, 1973, «L'interprétation comme introduction à la fonction de la poésie et de l'humour», *Revue Française de Psychanalyse*, tom XXXVII, gener-abril, París.
- MALDONADO, Luis, 1975, *Religiosidad popular*, Cristiandad, Madrid.
- MARGOLIN, J. C., 1986, «Les Eléments satiriques dans le *Naufragium* d'Erasmus», dins M. T. JONES-DAVIES (ed.), *La Satire au Temps de la Renaissance*, Centre de Recherches sur la Renaissance Jean Touzot, París.
- MARQUARD, Odo, 1976, «Exile der Heiterkeit», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.

- MARTIN, L. J., 1905, «Experimental Prospecting in the Field of the Comic», *American Journal of Psychology*.
- MARTINEAU, W. H., 1972, «A model of the Social Functions of Humour», dins J. H. Goldstein, P. E. McGhee (eds.), *The Psychology of Humour*, Academic Press, Nova York.
- MARTÍNEZ, M. M., 1986, «Espace satyrique et Distance satirique», dins M. T. Jones-Davies (ed.), *La Satire au temps de la Renaissance*, Centre de Recherches sur la Renaissance Jean Touzot, París.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia, 1987, *La poesía medieval francesa del «non-sens»: fatrasie y géneros análogos*, Universidad de Murcia, Murcia.
- , 1988, *Fatrasies, Fatras y Reveries*, PPU, Barcelona.
- MARTÍNEZ TORRÓN, D., 1980, *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*, Do Castro, La Coruña.
- MAURON, Charles, 1964, *Psychocritique du genre comique*, José Corti, París.
- MAUSS, Marcel, 1969, *Oeuvres*, Les Editions de Minuit, París.
- MAYER, Tony, 1961, *L'Humour Anglais*, Julliard, París.
- MEHL, Roger, 1975, *Les Attitudes morales*, PUF, París.
- MELOT, M., 1975, *L'oeil qui rit*, Bibliothèque des Arts, París.
- MENAGER, Daniel, 1978, *Pantagruel et Gargantua Rabelais*, Hatier, París.
- MÉNARD, Maurice, 1983, *Balzac et le comique dans «La Comédie Humaine»*, PUF, París.
- MÉNARD, Philippe, 1969, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age, 1150-1250*, Droz, Ginebra.
- , 1983, *Les Fabliaux. Contes à rire du Moyen Age*, Presses Universitaires de France, París.
- MESLIN, Michel, 1984, «Etres surnaturels», dins *Le Merveilleux*, Bordas, París.
- MICHEL, A., 1986, «Buchanan et la Satire», dins M. T. Jones-Davies (ed.), *La Satire au temps de la Renaissance*, Centre de Recherches sur la Renaissance Jean Touzot, París.
- MICHIELS, A. 1886, *Le monde du comique et du rire*, Calmann-Lévy, París.
- MINDESS, Harvey, 1971, *Laughter and Liberation*, Nash Publishers, Los Angeles.
- , 1976, «The Use and Abuse of Humour in Psychotherapy», dins A. J. Chapman, H. C. Foot (eds.), *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*, Wiley, Londres.
- MONRO, D. H., 1951, *Argument of Laughter*. University Press, Melbourne.
- MOODY, R. A., 1980, *Guérissez par le rire*, Robert Laffont, París.
- MORET, Xavier, 1988, «Revista dels Estats Units: Si estàs malalt, riu», *Diari de Barcelona*, dimarts, 26 d'abril.
- MORIN, Louis, 1913, *Le dessin humoristique*, París.
- MUECKE, D. C., 1969, *The Compass of Irony*, Methuen, Londres.
- , 1970, *Irony*, Methuen & Co, Londres.
- MULL, H. K., 1949, «A Study of Humour in Music», *American Journal of Psychology*, núm. 62.
- MÜLLER, Gottfried, 1964, *Theorie der Komik*, Konrad Triltsch Verlag, Würzburg.
- MURRAY, H. A., 1934-35, «The Psychology of Humour», *Journal of Social and Abnormal Psychology*, vol. XXIX.

- MURRAY, P., 1978, *Literacy Criticism. A Glossary of Major Terms*, Longman, Londres.
- NANCY, Jean-Luc, 1988, «Le rire, la présence», *Critique: Quatre essais sur le rire*, gener-febrer, Centre National des Lettres, Paris.
- NERHARDT, G., 1970, «Humor and Inclinations to Laugh: Emotional Reactions to Stimuli of Different Divergence from a Range of Expectancy», *Scandinavian Journal of Psychology*, núm. 11.
- , 1976, «Incongruity and Funniness: Toward a New Descriptive Model», dins A. J. CHAPMAN, H. C. FOOT (eds.), *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*, Wiley, Londres.
- , 1977, «Operationalization of Incongruity in Humour Research: A Critique and Suggestions», dins A. J. Chapman, H. C. Foot (eds.), *It's a Funny Thing, Humour*, Pergamon Press, Oxford.
- NICOLSON, H., 1945, *The English Sense of Humour*, Londres.
- NOOMEN, Willen, 1978, «Structures narratives et force comique: les fabliaux», *Neophilologus*, vol. LXII, núm. 3, juliol, Wolters-Noordhoff. Groningen.
- NUCERA, Louis, 1988, «Cioran: le salut par le rire», *Magazine Littéraire*, núm. 259, novembre, Paris.
- O'CONNELL, W., 1960, «The Adaptative Functions of Wit and Humour», *Journal of Abnormal and Social Psychology*, núm. 61.
- , 1969, «Creativity in Humour», *Journal of Social Psychology*, núm. 78.
- , 1976, «Freudian Humour: The Eupsychia of Everyday Life», dins A. J. Chapman, H. C. Foot (eds.), *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*, Wiley, Londres.
- OLBREECHTS-TYTECA, L., 1980, *Le comique du discours*, Université de Bruxelles, Bruxelles.
- OMWAKE, L., 1937, «A Study of Sense of Humour: its Relations to Sex, Age and Personal Characteristics», *Journal of Applied Psychology*, núm. 21.
- PAGNOL, Marcel, 1947, *Notes sur le Rire*, Nagel, Paris.
- , 1948, *Le rire et la comédie*, Meridian, Paris.
- PAIVA, M. H. N., 1961, *Contribuição para uma Estilística da ironia*, Publicações do Centro de Estudos Filológicos, Lisboa.
- PANNENBOURG, W. A., 1954, *Les écrivains satiriques*, PUF, Paris.
- PARIS, Jean, 1970, *Rabelais au Futur*, Le Seuil, Paris.
- PAULHAN, Fr., 1931, «Le Sens du Rire», *Revue Philosophique*.
- PAULME, Denise, 1940, «Parenté à plaisanterie et alliance par le sang en Afrique Occidentale», *Africa*, vol. XIII, núm. 2, Paris.
- PAYEN, Jean Charles, 1976, «Le comique de l'enormité: goliardisme et provocation dans le *Roman de la Rose*», *L'Esprit Créateur*, vol. XVI, Kansas University, Kansas.
- PELLETIER, François, 1983, *Imaginaires du cinématographe*, Librairie des Méridiens, Paris.

- PENJON, A., 1893, «Le Rire et la Liberté», *Revue Philosophique*.
- PIAGET, Jean, 1936, *La naissance de l'intelligence chez l'enfant*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel.
- , 1945, *La formation du symbole chez l'enfant*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel.
- , 1947, *Psychologie de l'intelligence*, Colin, Paris.
- PICARD, Raymond, 1969, «Les tragédies de Racine: comiques ou tragiques», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, núms. 3-4, Paris.
- PIDDINGTON, Ralph, 1963, *The Psychology of Laughter*. Gamut Press Inc., Nova York.
- PIEN, D., ROTHBART, M. K., 1976, «Incongruity and Resolution in Children's Humor: a Reexamination», *Child Development*, núm. 47.
- , 1977, «Measuring Effects of Incongruity and Resolution in Children's Humour», dins A. J. Chapman, H. C. Foot (eds.), *It's a Funny Thing, Humour*, Pergamon Press, Oxford.
- , 1980, «Incongruity Humour, Play, and Self-Regulation of Arousal in Young Children», dins P. E. McGhee, A. J. Chapman (eds.), *Children's Humour*, Wiley, Chichester.
- PIRET, R., 1940, «Recherches génétiques sur le comique», *Acta Psychologica*, núms. 2-3.
- PLA, Josep, 1963, «Noticia de Bagaría», *Destino*, Barcelona, 27 d'abril.
- PLESSNER, Helmuth, 1950, *Lachen und Weinen*, Berna-Munic.
- POLI, B., 1965, *Mark Twain, écrivain de l'Ouest. Régionalisme et humour*, PUF, Paris.
- POLLIO, H. R., EDGERLY, J., 1976, «Comedians and Comic Style», dins A. J. Chapman, H. C. Foot, (eds.) *Humour and Laughter: Theory, Research and Application*, Wiley, Londres.
- PONZIO, Augusto, 1977, «Michail Bachtin, l'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance», *Lares*, XLIII, núms. 3-4, juliol-desembre, Florència.
- PORTER, Lambert, 1960, *La fatrasie et le fatras. Essai sur la poésie irrationnelle en France au Moyen Age*, Minard, Paris.
- PORTER, L. C., 1976, «Le Rire au Moyen Age», *L'Esprit Créateur*, vol. XVI, Kansas University, Kansas.
- PORTER MOIX, Miquel, 1989a, «Charlot és un mite viu cent anys després: Orígens i evolució del personatge», *Avui*, 16 d'abril, Barcelona.
- , 1989b, «Naixença, vida i mort del pobre pària Xarlot», *Baleares*, 14 de maig, Palma de Mallorca.
- POTTER, S., 1954, *The Sense of Humour*, Penguin, Harmondsworth.
- PREISENDANZ, Wolfgang, 1976a, «Zum Vorrang des Komischen bei der Darstellung von Geschichtserfahrung in deutschen Romanen unserer Zeit», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.
- 1976b, «Zur Korrelation zwischen Satirischem und Komischen», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.
- , 1976c, «Negativität und Positivität im Satirischem», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.
- PREISENDANZ, W., WARNING, R. (eds.), 1976, *Das Komische*, Fink, Munic.
- PRIESTLEY, J. B., 1929, *English Humour*, Londres.

- PROPP, Vladimir, 1978, *Feste agrarie russe*, Dedalo, Bari.
- , 1980, *Edipo a la luz del folklore*, Fundamentos, Madrid.
- QUINTILIANO, M. Fabio, 1942, *Institutio oratoria*, Hernando, Madrid.
- RACAMIER, Paul C., 1973, «Entre humour et folie», *Revue Française de Psychanalyse*, tom XXXVII, gener-abril, París.
- RADCLIFFE-BROWN, A. R., 1972, *Estructura y función en la sociedad primitiva*, Península, Barcelona.
- RAGON, Michel, 1972, *Les Maîtres du dessin satirique*, P. Horay, París.
- RAPP, A., 1947, «Toward an Eclectic and Multilateral Theory of Laughter and Humor», *Journal of General Psychology*, núm. 36.
- , 1949, «A Phylogenetic Theory of Wit and Humor», *Journal of Social Psychology*, núm. 30.
- REIFLER BRICKER, Victoria, 1986, *Humor ritual en la altiplanicie de Chiapas*, Fondo de Cultura Económica, México.
- REINACH, Salomon, 1912, *Le rire rituel*, Leroux, París.
- RIFFATERRE, Michael, 1972, «Fonctions de l'humour dans *Les Misérables*», *Modern Language Notes*, LXXXVII, juny, París.
- , 1983, *Sémiotique de la poésie*, Seuil, París.
- RIVEL, Charlie, 1973, *Pobre payaso. Memorias*, Destino, Barcelona.
- ROBINSON, V. R., 1977, *Humor and the Health Professions*, Charles Slack, Thorofare.
- ROCCA, Robert, 1963, *Dictionnaire de nos em... dements*, Pensée Moderne, París.
- ROSE, Margaret, 1979, *Parody//Meta-fiction*, Croom Helm, Londres.
- ROTHBART, M. K., 1973, «Laughter in Young Children», *Psychological Bulletin*, núm. 80.
- , 1976, «Incongruity, Problem-solving and Laughter», dins A. J. Chapman, H. C. Foot (eds.), *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*, Wiley, Londres.
- , 1977, «Psychological Approaches to the Study of Humour», dins A. J. Chapman, H. C. Foot (eds.), *It's a Funny Thing, Humour*, Pergamon Press, Oxford.
- ROHTBART, M. K., PIEN, D., 1977, «Elephants and Marshmallows: A Theoretical Synthesis of Incongruity-Resolution and Arousal Theories of Humour», dins A. J. Chapman, H. C. Foot (eds.), *It's a Funny Thing, Humour*, Pergamon Press, Oxford.
- ROUSTANG, François, 1988, «Comment faire rire un paranoïaque?», *Critique. Quatre essais sur le rire*, núm. 488-489, gener-febrer, Centre National des Lettres, París.
- ROY, Bruno, 1977, *L'érotisme au Moyen Age*, Études présentées au *Troisième colloque de l'Institut d'études médiévales*, Ouvrage publié sous la direction de Bruno Roy, Aurore, Québec.
- RUBINSTEIN, Henri, 1983, *Psychosomatique du rire (Rire pour guérir)*, Robert Laffont, París.

- SAGAN, Françoise, 1987, *Sarah Bernhardt. Le rire incassable*, Robert Laffont, Paris.
- SAPORTA, Marc, 1976, *Histoire du roman américain*, Idées, Gallimard, Paris.
- SAREIL, Jean, 1984, *L'écriture comique*, PUF, Paris.
- SAULNIER, Cl., 1940, *Les sens du comique*, Vrin, Paris.
- SAUVY, Alfred, 1979, *Humour et Politique*, Calmann-Lévy, Paris.
- , 1988, *Aux sources de l'humour*, Odile Jacob, Paris.
- SAVARD, R., 1977, *Le rire précolombien dans le Québec d'aujourd'hui*, L'Hexagone, Quebec.
- SAVATER, Fernando, 1986, *El contenido de la felicidad*, El País, Madrid.
- SCHAEFER, Albert (ed.), 1970, *Ironie und Dichtung*, C. H. Beck, Munich.
- SCHLANGER, Judith, 1977, *Le comique des idées*, Gallimard, Paris.
- SCHMIDT, Siegfried J., 1976, «Komik im Beschreibungsmodell kommunikativer Handlungsspiele», dans W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munich.
- SCHMITZ, Heinz-Günter, 1972, *Physiologie des Scherzes*, Georg Olms Verlag, Hildesheim-Nova York.
- SCHOTT, B., 1976, «Histoire naturelle du rire», *Congrès de Psychiatrie et de Neurologie de Langue Française*, Rouen.
- SEWELL, Elizabeth, 1952, *The Field of Nonsense*, Chatto and Windus, Londres.
- SHAW, F. J., 1960, «Laughter: Paradigm of Growth», *Journal of Individual Psychology*, núm. 16.
- SHULTZ, T. R., 1972, «The Role of Incongruity and Resolution in Children's Appreciation of Cartoon Humor», *Journal of Experimental Child Psychology*, núm. 13.
- , 1974, «Order of Cognitive Processing in Humour Appreciation», *Canadian Journal of Psychology*, núm. 28.
- , 1976, «A Cognitive-developmental Analysis of Humour», dans A. J. Chapman, H. C. Foot (eds.), *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*, Wiley, Londres.
- , 1977, «A Cross-Cultural Study of the Structure of Humour», dans A. J. Chapman, H. C. Foot (eds.), *It's a Funny Thing, Humour*, Pergamon Press, Oxford.
- SHULTZ, T. R., HORIBE, F., 1974, «Development of the Appreciation of Verbal Jokes», *Developmental Psychology*, núm. 10.
- SHULTZ, T. R., SCOTT, M. B., 1974, «The Creation of Verbal Humor», *Canadian Journal of Psychology*, núm. 28.
- SHULTZ, T. R., ZIGLER, E., 1970, «Emotional Concomitants of Visual Mastery in Infants: the Effects of Stimulus Movement on Smiling and Vocalizing», *Journal of Experimental Child Psychology*, núm. 10.
- SICILIANO, Italo, 1970, *François Villon et les Thèmes poétiques du Moyen Age*, Nizet, Paris.
- SIDIS, B., 1913, *The Psychology of Laughter*, Appleton, Nova York.
- SIEFFERT, René, 1979, *Nô et Kyôgen*, Publications Orientalistes de France, Paris.
- SIRO, 1983, «Bagaría, maestro de la caricatura modernista», dans *Bagaría (1882-1940)*, Ministerio de Cultura, Madrid.

- SMITH, E. E., WHITE, H. L., 1965, «Wit, Creativity and Sarcasm», *Journal of Applied Psychology*, núm. 49.
- SOLESI, Ferruccio, 1987, «Il mio Arlecchino», *Arlecchino, servitore di due padroni*, Quarantesimo anniversario del Piccolo Teatro di Milano, Milà.
- SORIANO, Marc, 1975, *Guide de littérature pour la jeunesse*, Flammarion, Paris.
- SOURIAU, Étienne, 1948, «Le risible et le comique», *Journal de Psychologie*, PUF, Vendôme, avril-juny.
- , 1959, *Introduction à l'Etude Scientifique du Rire, Phénomène Humain*, Flammarion, Paris.
- SPENCER, H., 1877, «La physiologie du rire», dins *Essais de morale, de science et d'esthétique*, Baillière, Paris.
- SPERBER, Dan, WILSON, Deirdre, 1978, «Les ironies comme mentions», *Poétique*, núm. 36, novembre, Paris.
- SROUFE, L. A., WUNSCH, J. C., 1972, «The Developmental of Laughter in the First Year Life», *Child Development*, núm. 43.
- STAROBINSKI, Jean, 1976a, «Le dîner chez Bertin», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.
- , 1976a, «Le discours maniaque», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.
- STEMPEL, Wolf-Dieter, 1976a, «Ironie als Sprechhandlung», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.
- , 1976b, «Blödeln mit System», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.
- STERN, Alfred, 1949, *Philosophie du rire et des pleurs*, PUF, Paris.
- STERNBERG, J., BERGER, J., GRALL, A., 1964, *Les Chefs-d'oeuvre de l'humour*, Anthologie de la Planète, Paris.
- STIERLE, Karlheinz, 1976a, «Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.
- , 1976b, «Komik der Lebenswelt und Komik der Komödie», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.
- , 1976c, «Das Lachen als Antwort», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.
- , 1976d, «Philosophie, Literatur und die "Komik der reinen Theorie"», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.
- STOETZEL, J., 1944, «Sur la nature du rire», *Revue Philosophique*.
- STORA-SANDOR, Judith, 1977, «Paroles de Schlemiel... L'humour juif dans la littérature américaine», *Revue Française d'Études Américaines*, núm. 4, octobre, Paris.
- , 1984, *L'humour juif dans la littérature*, PUF, Paris.
- STREHLER, Giorgio, 1987, «Il vecchio e nuovo Arlecchino», dins *Arlecchino, servitore di due padroni*, Quarantésimo anniversario del Piccolo Teatro di Milano, Milà.
- STRIEDTER, Jurij, 1976, «Der Clown und die Hürde», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.
- SUCHOMSKI, Joachim, 1975, *Delectatio und Utilitas. Ein Beitrag zum Verständnis mittelalterlicher Komischer Literatur*, Francke, Berna.
- SULLY, J., 1902, *An Essay on Laughter*, Londres.

SWABEY, M. C., 1961, *Comic Laughter: A Philisophical Essay*, Yale University Press, Yale.

SZALAY, Károly, 1963, *Szatira és humor*, Maguetö, Budapest.

TALADOIRE, B. A., 1956, *Essai sur le comique de Plaute*, Imprimerie Nationale, Mònaco.

THOMPSON, J. A. K., 1926, *Irony: An Historical Introduction*, George Allen and Unwin, Londres.

THOMPSON, P. D., 1947, *L'humour britannique*, La Concorde, Lausana.

TIBBETS, S. L., 1973, «What's so Funny?: Humour in Children's Literature», *California Journal of Educational Research*, núm. 24.

TSCHIZEWSKIJ, Dmitrij, 1976, «Satire oder Groteske», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.

TYNIAOV, I., 1969, «Destruction, Parodie», dins *Change 2*, Seuil, París.

UBERSFELD, Anne, 1974, *Le roi et le Bouffon*, José Corti, París.

VALENTINE, C. W., 1936, «La Psychologie génétique du rire», *Journal de Psychologie*.

VALLS, Quim, 1988, «La màscara: entre la identitat i el no-res», *Avui*, 14 de febrer, Barcelona.

VAX, Louis, 1960, *L'art et la littérature fantastique*, PUF, París.

VERNANT, J. P., DETIENNE, M., 1974, *Les Ruses de l'intelligence: la Métis des Grecs*, Flammarion, París.

VICTOROFF, David, 1950, «De la fonction sociale du rire», *Revue Esthétique*, gener, París.

—, 1953, *Le Rire et le risible. Introduction à la Psycho-sociologie du rire*, PUF, París.

—, 1957, «Observations pour une psychologie objective du comique», *Journal de Psychologie*, Presses Universitaires de France, Nogent-le-Rotrou, juliol-setembre.

VILAR, Quim, 1988, Programa de presentació de *Joc de dos (Una parella oberta)*, de Dario Fo i Franca Rame, Teatre Principal, 9-18 de setembre, Palma de Mallorca.

VILLIERS, André, 1987, *L'acteur comique*, Presses Universitaires de France, París.

WALEY, Arthur, 1921, *The Nô Plays of Japan*, Allen and Unwin, Londres.

WARNING, Rainer, 1976a, «Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.

—, 1976b, «Vom Scheitern und vom Gelingen komischer Handlungen», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.

—, 1976c, «Ironiesignale und ironische Solidarisierung», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.

- WASHBURN, R. W., 1929, «A Study of the Smiling and Laughing of Infants in the First Year of Life», *Genetic Psychology Monographs*, núm. 6.
- WASSON, M., 1926, «What is Humour?», *Forum*, núm. 76.
- WATSON, J. S., 1972, «Smiling, cooing, and the game», *Merill-Palmer Quarterly*, núm. 18.
- WEBER, Samuel, 1988, «Le temps d'un rire», *Critique. Quatre essais sur le rire*, núm. 488-489, gener-febrer, Centre National des Lettres, París.
- WEINRICH, Harald, 1976a, «Was heißt: "Lachen ist gesund"?», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.
- , 1976b, «Thales und die thrakische Magd: allseitige Schadenfreude», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.
- , 1976c, «Blödeln, bummeln, gammeln», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.
- WELLERSHOFF, Dieter, 1976a, «Infantilismus als Revolte oder das ausgeschlagene Erbe-zur Theorie des Blödelns», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.
- , 1976b, «Schöpferische und mechanische Ironie», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.
- , 1976c, «Die Irrealität der Komödie als utopischer Schein», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.
- , 1976d, «Beipflichtendes und befreiendes Lachen», dins W. Preisendanz, R. Warning (eds.), *Das Komische*, Fink, Munic.
- WETTACH, C. A. (GROCK), 1948, *Sans blague! Ma carrière de clown*, Flammarion, París.
- WILLEN, P., 1955, «Le rire de l'autoritarisme», *Problèmes du communisme*, núm. 4, juliol-agost, París.
- WILLMAN, J. M., 1940, «An Analysis of Humour and Laughter», *American Journal of Psychology*, núm. 53.
- WILMOTTE, R., 1909, «La naissance de l'élément comique dans le théâtre religieux», *Études critiques sur la tradition littéraire en France*, Champion, París.
- WINTERSTEIN, A., von, 1934, «Contributions to the Problem of Humour», *Psychoanal. Quarterly*, vol. III.
- WOLFENSTEIN, M., 1951, «A phase in the Development of Children's sense of Humour», *The Psychoanalytic Study of the Child*, vol. VI, Int. Univ. Press, Nova York.
- , 1954, *Children's humor: a Psychological Analysis*, Free Press, Glencoe.
- WRIGHT, Thomas, 1976, *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*, Georg Olms Verlag, Hildesheim-Nova York.
- ZAZZO, René, 1983, «Préface», dins Françoise Bariaud, *La genèse de l'humour chez l'enfant*, PUF, París.
- ZELAZO, P., 1971, «Smiling to Social Stimuli: Electing and Conditioning Effects», *Development Psychology*, núm. 4.
- ZIGLER, E., LEVINE, J., GOULD, L., 1966, «Cognitive Processes in the Development of Children's Appreciation of Humour», *Child Development*, núm. 37.
- , 1967, «Cognitive of Personality and Social Psychology», núm. 6.

- ZILLMANN, D., BRYANT, J., 1974, «Retaliatory Equity as a Factor in Humor Appreciation», *Journal of Experimental Social Psychology*, núm. 10.
- ZILLMANN, D., BRYANT J., CANTOR J., 1974, «Brutality of Assault in Policial Cartoons Affecting Humor Appreciation», *Journal of Research in Personality*, núm. 7.
- ZILLMANN, D., CANTOR, J. R., 1976, «A disposition Theory of Humour and Mirth», dins A. J. Chapman, H. C. Foot (eds.), *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*, Wiley, Londres.
- ZIV, A., 1979, *L'humour en éducation, approche psychologique*, ESF, París.
- ZIV, A., DIEM, J. M., 1987, *Le sens de l'humour*, Bordas, París.
- ZLOTOWICZ, M., 1974, *Les peurs enfantines*, PUF, París.
- ZUMTHOR, P., 1953, «Euphémisme et réthorique au Moyen-Age», dins *Cahiers de l'Ass. Int. des Etudes Françaises*, París.
- , 1963, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, Klincksieck, París.

Índex

1. L'home que riu	7
2. Riure: la manifestació física d'una operació intel·lectual	9
3. Les diverses formes de riure	11
4. Riure en l'espai i en el temps	13
5. Riure i diversitat de funcions	23
5.1. Funció agressiva: una venjança contra les aparences	23
5.2. Funció defensiva: riure en legítima defensa	25
5.3. Funció alliberadora: element cultural equilibrador	26
5.4. Funció subversiva: la ruptura de l'ordre rígid	26
5.5. Funció social: contribució del riure a la consolidació de la societat	27
5.6. Funció axiològica: riure, l'expressió d'un valor negatiu	32
5.7. Funció crítica: l'home riu contra algú	33
5.8. Funció desdramatitzadora: riure i relativització; tot pot ser momentàniament risible	34
5.9. Funció lúdica: el joc de riure	35
5.10. Funció estètica: riure i artificiositat	36
5.11. Funció autoafirmativa: riure i sentiment de superioritat	37
5.12. Funció sexual: l'estimulació del desig	38
5.13. Funció terapèutica: la recuperació del riure com a principi de salut	39
5.14. Funció intel·lectual: el reencontre de dues lògiques contradictòries	41
6. Algunes causes per les quals l'home riu	43
7. La formulació teòrica	45
7.1. Teoria marxista: el riure popular com a manifestació alternativa a la cultura oficial	45
7.2. Teoria sociològica: riure és el riure d'un grup	46
7.3. Teoria moral: riure com a judici de valor	48
7.4. Teoria psicoanalítica: la satisfacció d'un desig sexual o d'una tendència hostil	49
7.5. Teoria intel·lectualista: riure. La manifestació múltiple d'una operació intel·lectual	51
7.6. Teoria lúdica: riure en una situació especial de joc	53

7.7. Teoria de sistemes: els processos de comunicació del plaer i el riure	53
7.8. Teoria lingüística: riure en un sistema organitzat de signes	55
7.9. Teoria antropològica: el riure en la tradició cultural dels pobles	56
8. El somriure	58
9. Del riure i la festa	60
9.1. Les festes de folls	60
9.2. El Carnaval: la percepció carnavalesca del món	63
9.3. Les màscares	65
9.4. El riure ritual: el riure de pasqua	66
10. Realisme grotesc i representació burlesca	68
10.1. La representació burlesca	70
10.2. La relació burlesca	70
10.3. Burlar-se de l'adult	71
11. La comicitat: la cultura còmica	72
12. El mester de fer riure	76
12.1. El bufó	76
12.2. El pallasso	77
12.3. L'actor còmic: el comediant	78
12.4. Charlie Chaplin	80
12.5. Els Germans Marx	82
12.6. Woody Allen	82
13. La galàxia de la comicitat	84
13.1. La paròdia	84
13.2. La ironia	86
13.3. La sàtira	87
13.4. El «nonsense»: riure's de l'absurd	89
14. Creativitat i humor	92
14.1. L'humor negre	93
14.2. L'humor sexual	94
15. L'aprenentatge i evolució del riure infantil	95
16. Riure's de la por	97
17. La rialla obscena dels nins	99
18. Riure i cognició: la percepció i la creació de la incongruència ..	100
19. Riure i llenguatge	104
20. L'educació de l'home que riu. Conclusió	107
Bibliografia	109

COLLECCIÓ «CULTURA POPULAR»

1. Llorenç Prats, Dolors Llopart, Joan Prat, LA CULTURA POPULAR A CATALUNYA. Estudiosos i institucions (1853-1981)

Aquest estudi eminentment documental segueix un fil històric a través del qual es presenten les principals iniciatives personals i institucionals relacionades amb la cultura popular a Catalunya des dels primers treballs sobre literatura popular el 1853 fins els nostres dies. En una primera part, s'ocupa de la història del folklore a Catalunya des de la Renaixença fins la Guerra Civil. La segona part abasta l'època franquista. El breu apèndix final intenta una reflexió sobre l'etapa actual. Una obra utilíssima i de referència inevitable per als estudiosos de la nostra cultura popular.

2. Gabriel Janer Manila, PREGONER DE QUIMERES

En aquest aplec de treballs diversos (ponències, articles, conferències...) l'autor insisteix en els conceptes de cultura i educació que ha plantejat al llarg de la seva obra: una cultura que, pel seu afany d'esdevenir popular, es constitueix en consciència de la col·lectivitat, en procés de cohesió, en instrument d'identificació col·lectiva.

3. LA CULTURA POPULAR A DEBAT (edició a cura de D. Llopart, J. Prat i Ll. Prats)

Recull de les ponències presentades al Seminari de Cultura Popular organitzat per l'Institut Català d'Antropologia (1983-1984) i que es desenvolupà a partir de dos grans eixos: la cultura popular com a camp d'estudi i la cultura popular com a camp d'acció. Al llarg d'aquests treballs el lector trobarà un ampli registre de les diverses reflexions que, a l'entorn de la denominació de cultura popular, s'han produït i s'estan produint encara al nostre país.

4. G. Janer Manila, PEDAGOGIA DE LA IMAGINACIÓ POÈTICA

Una reflexió entorn de la incidència dels llenguatges poètics en les estructures que configuren la imaginació de l'home. Una sèrie de propostes didàctiques sobre allò que ha d'ésser la pedagogia de la imaginació. Una incitació a la feina d'estimular la descoberta del joc d'imaginar. D'interès especial per a mestres, pedagogs i animadors culturals.

5. Isidre Vallès i Rovira, ARTESANIA, ART I SOCIETAT

Contràriament als que consideren l'art com a producte derivat o secundari de l'artesanía, aquesta obra distingeix els camps propis d'una i altra d'aquestes activitats i estableix que tenen un objectiu clarament diferenciat. Per tal de demostrar-ho, l'autor analitza les èpoques i els condicionaments de llur aparició i desenvolupament i posa de manifest la incidència de factors discriminatoris –socials, culturals i objectuals– que distanciaven qualitativament l'artesanía de l'art i col·locaven aquest en una posició hegemònica.

6. Fundació Serveis de Cultura Popular, CALENDARI DE FESTES DE CATALUNYA, ANDORRA I LA FRANJA

Estudi antropològic, inventari i descripció de totes les celebracions populars, amb nombroses informacions històriques, geogràfiques i artístiques. L'inventari més complet que mai s'hagi fet sobre el nostre patrimoni festiu, fruit de cinc anys de treball d'un equip d'experts i col·laboradors i milers de consultes directes i documentals. Més de 8.000 festes descrites. Més de 30.000 referències bibliogràfiques. Índex de festes classificades tipològicament i per denominació. Índex de poblacions, que remet a les festes que se celebren a cada lloc, amb indicació de les festes majors. Una bibliografia general i per comarques amb més d'un miler d'obres referenciades... Volum extraordinari, enquadernat en tela.

7. Antoni Martínez i Roig, MALTRACTAMENT D'INFANTS

El problema del maltractament dels infants no és d'avui. Al llarg dels temps han estat objecte d'una brutalitat i d'una indiferència indicibles. Però el fenomen amb el qual hem d'enfrontar-nos coincideix, paradoxalment, amb el període històric de la màxima valoració de la infantesa. Ens deixen sobretot perplexos aquells maltractaments que es produeixen al si de la família, ja que considerem la família com aquell lloc càlid que hauria d'afavorir el creixement harmònic de l'infant. Amb tot, hi ha altres tipus de mals tractes de què sovint són víctimes els petits.

8. Ramona Violant Ribera, LA RONDALLA I LA LLEGENDA. Contribució a l'estudi de la literatura folklòrica catalana.

Una introducció a la rondallística i a la llegendística, així com als principals rondallaris i llegendaris catalans. S'hi insisteix en la diferenciació entre *rondalla* i *llegenda*, s'hi fixa una tipologia bàsica i s'hi estudien amb deteniment els temes, les estructures i les tècniques que configuren aquests dos gèneres de la narrativa de tradició oral.

9. Dolors Comas d'Argemir, Iolanda Bodoqué, Sílvia Ferreres, Jordi Roca, VIDES DE DONA. Treball, família i sociabilitat entre les dones de classes populars (1900-1960).

Basant-se en les perspectives teòriques i metodològiques de l'Antropologia Social, els autors analitzen les experiències i percepcions que les dones posseeixen de les seves pràctiques quotidianes, com també els factors socials i ideològics que les condicionen. El treball, la vida domèstica i la sociabilitat són els tres eixos a partir dels quals es reconstrueixen les trajectòries socials de les dones, les seves actituds, els seus condicionaments i les seves eleccions.

Cultura Popular, 10

L'home riu al carrer, a la plaça pública, al cinema, al teatre, en una reunió familiar, entre amics, a les tavernes, al mercat. A vegades riu en solitari... L'home aprèn de riure en la cultura i aquest aprenentatge constitueix un camí de coneixement de la realitat i una força de socialització. Però és, sobretot, una experiència cognitiva relacionada amb els processos intel·lectuals, especialment amb la capacitat de simbolització. Gabriel Janer Manila és escriptor i catedràtic de Teoria de l'Educació a la Universitat de les Illes Balears. Ha escrit novel·la i relats juvenils i ha investigat sobre els condicionaments culturals de l'Educació. Entre els diversos premis literaris que ha obtingut cal destacar el «Premi Nacional de Literatura Infantil» (1988) per la novel·la *Tot quant veus és el mar*.



ISBN 84-7900-021-X



9 788479 000219