

LA FILOSOFIA DEL RIURE

Les concepcions d'Henri Bergson i Helmuth Plessner

Autor: David Pastor i Batchellí

Tutor: Dr Josep Olesti

Grau en Filosofia

Facultat de Lletres

Universitat de Girona

Tres de juny del dos mil setze

SUMARI

| | |
|---|-----------|
| Pròleg..... | 4 |
| I. Part analítica..... | 5 |
| 1. Le rire, d'Henri Bergson..... | 5 |
| 1.1. El principi de la comicitat..... | 6 |
| Les formes..... | 7 |
| Els moviments i els gestos..... | 8 |
| La situació i l'acció..... | 10 |
| Els mots..... | 13 |
| El caràcter..... | 15 |
| 1.2. El caràcter social de la comicitat..... | 17 |
| 2. Lachen und Weinen, d'Helmuth Plessner..... | 18 |
| 2.1. La posició excèntrica..... | 19 |
| 2.2. L'expressió del riure..... | 20 |
| 2.3. La situació-límit..... | 21 |
| 2.4. Els motius del riure..... | 23 |
| Alegria i pessigolleig..... | 23 |
| El joc..... | 24 |
| La comicitat..... | 25 |
| L'acudit..... | 26 |
| L'element alliberador..... | 27 |
| 3. Parangó entre Bergson i Plessner..... | 29 |
| 3.1. Precaucions preliminars..... | 29 |
| 3.2. El riure com a fenomen humà..... | 30 |
| 3.3. A qui es dirigeix allò còmic?..... | 31 |
| 3.4. Per què riem?..... | 32 |
| 3.5. Per a què riem?..... | 33 |
| II. Part sintètica..... | 35 |
| 1. Examen còmic d'un animal..... | 35 |

| | |
|-------------------------------------|----|
| 1.1. L'anàlisi de Bergson..... | 36 |
| El pentinat..... | 36 |
| El nas..... | 37 |
| Les dents..... | 38 |
| La cara..... | 39 |
| 1.2. L'anàlisi de Plessner..... | 39 |
| El pentinat..... | 40 |
| El nas i les dents..... | 40 |
| La cara..... | 40 |
| 1.3. Conclusions..... | 41 |
| 2. Examen còmic d'un acudit..... | 43 |
| 2.1. L'anàlisi segons Bergson..... | 43 |
| 2.2. L'anàlisi segons Plessner..... | 44 |
| 2.3. Conclusions..... | 46 |
| Epíleg | 47 |
| Bibliografia | 48 |

PRÒLEG

Riure forma part de la vida de l'home, hi apareix de forma quotidiana. No obstant això, ha estat un dels temes menys tractats a la filosofia. De fet, el primer llibre de filosofia dedicat exclusivament al riure, *Le rire* d'Henri Bergson, no va arribar fins al 1900.

L'objectiu d'aquest opuscle és analitzar i comparar dues concepcions rellevants sobre el riure. La primera és la desenvolupada al llibre que ja hem citat: *Le rire*, de Bergson, una obra que recull tres articles que l'autor va publicar a la *Revue de Paris* entre el febrer i el març del 1899. L'altra concepció que tractarem serà la d'Helmuth Plessner, que va exposar a *Lachen und Weinen*, publicat el 1941.

L'assaig està dividit en dues parts: la primera, la part analítica, exposa i compara la filosofia de Bergson i Plessner sobre el riure; la segona, la sintètica, formula una anàlisi de dos casos pràctics de comicitat a partir de les concepcions de tots dos autors.

Com que aquest treball es basa fonamentalment en la lectura d'aquests dos llibres, hom pot trobar curta la bibliografia. De fet, l'objectiu de l'opuscle no és consultar molta bibliografia secundària, sinó centrar-se i aprofundir en les dues fonts principals.

I. PART ANALÍTICA

1. *Le rire*, d'Henri Bergson

El filòsof Henri Bergson, a *Le rire* (1900), va indagar sobre el riure i la comicitat a partir de diversos exemples de comèdia. La seva investigació, doncs, va estretament lligada als gèneres còmics, a partir dels quals elabora la seva teoria sobre el riure. Nogensmenys, abans d'endinsar-se en el món de la comicitat, l'autor ens exposa tres observacions que delimiten l'àrea on cal cercar-lo.

La primera de totes és que el riure és quelcom pròpiament humà. És a dir, en allò que ens fa riure hi trobem una actitud o expressió humanes, o hi veiem la mà de l'home. D'aquesta manera, segons Bergson, hom reconeix un tret còmic en un animal o una cosa quan hi veu quelcom humà, perquè l'home ho ha modificat o perquè l'home en fa un ús determinat; fora de l'àmbit de la humanitat, doncs, no hi ha comicitat.

En segon lloc, Bergson afirma que el riure va sempre acompanyat d'una insensibilitat. Segons l'autor, l'emoció és enemiga del riure, i per tal que allò còmic pugui produir tot el seu efecte, cal que hi hagi una «anesthésie momentanée du cœur»¹. En altres paraules, hom pot riure's d'algú per qui senti molta simpatia, però en el moment del riure haurà d'apagar els afectes que hi senti. Com a exemple d'això, Bergson afirma que quan hom riu d'algú que cau, en el moment de la riulla no sent cap mena de sensibilitat ni preocupació per si s'ha fet mal. En aquest sentit, si la caiguda preocupés l'espectador, o li generés alguna mena de ressonància emocional, no riuria pas.

La tercera de les observacions és que el riure és sempre el riure d'un grup. Segons l'autor, en l'aïllament no s'experimentaria allò còmic de la mateixa manera, ja que el riure té un origen social. Amb aquest tercer apunt, Bergson s'allunya d'una definició d'allò còmic de caire

1 Bergson, H., *Le rire: Essai sur la signification du comique*, PUF, Paris: 2012, p. 5.

intel·lectualista que reduís el fenomen del riure a una facultat individual.

Pour comprendre le rire, il faut le replacer dans son milieu naturel, qui est la société.²

Com a exemple per a aquesta situació, Bergson explica que quan hom es troba entre amics riu amb molta més facilitat davant d'un acudit d'ells que si es trobés sol escoltant el mateix, però en una conversa aliena.

1.1. El principi de la comicitat

Després d'analitzar diversos exemples de situacions que fan riure, Bergson hi troba el principi general sobre què és el que fa riure: un efecte de rigidesa mecànica on s'espera trobar una conjunció de tensió i elasticitat, les dues forces complementàries que, segons l'autor, regeixen la vida.

Viure, com diu l'autor, és estar en constant alerta (tensió) i obert als canvis per adaptar-se a tota situació canviant (elasticitat). Qui no posseeix aquests dos atributs és el distret, que manté la mateixa execució quan les circumstàncies n'exigeixen una altra. Per dir-ho amb terminologia informàtica, manté els mateixos *outputs* tot i que els *inputs* siguin diversos. En el distret, Bergson hi identifica un efecte de rigidesa mecànica o de velocitat adquirida. En aquest sentit, el terme «mecànic» és emprat com oposat al de «vida»: un mecanisme és quelcom que es mou, tot i que sense les característiques vitals.

Un cas clar de distret és la persona que s'entrebanca: ni ha estat prou tensa com per veure que la situació requeria uns altres moviments per no anar a terra ni ha estat prou elàstica com per adaptar-s'hi; *automàticament* ha continuat caminant, i això l'ha portada a la caiguda. Tot i que aparegui aquí la distracció en un sentit més aviat físic, també en poden ser d'altres tipus, com de caràcter, de forma o de moviments.

El riure, doncs, és una resposta a aquest efecte de rigidesa, propi d'un mecanisme, amb un objectiu social: el d'humiliar i castigar. Bergson explica que tant la rigidesa del caràcter com

2 *Ibidem*, p. 6.

la de l'esperit o del cos és sospitosa per la societat, ja que pot ser l'indici d'una activitat que s'aparta del centre comú en el qual gravita la societat sencera. La societat exigeix que els seus components estiguin atents, vius, i que no es deixin arrossegar per un automatisme, una rigidesa. La forma d'aconseguir evitar aquestes conductes que té és la de fer-ne escarn mitjançant el riure, que esdevé un *gest social*.

Elle est en présence de quelque chose qui l'inquiète, mais à titre de symptôme seulement – à peine une menace, tout au plus un geste. C'est donc par un simple geste qu'elle y répondra. Le rire doit être quelque chose de ce genre, une espèce de *geste social*.³

Com podem veure, doncs, el paper de la societat en el riure és molt important, ja que és a qui pertoca diferenciar allò que esdevé còmic i allò que no. És a dir, que si socialment un automatisme no inquietés, o no fos vist com un acte de deixadesa, no incitaria el riure.

Aquesta és, doncs, la fórmula bàsica de Bergson per identificar allò còmic. Tot i així, l'autor reconeix que només funciona a casos elementals i, per això, és millor evitar emprar-la com una definició de comicitat. Més aviat, la funció que ha de tenir és la d'esdevenir el *leitmotiv* de la resta d'explicacions de l'autor.

Les formes

Vegem com s'aplica el principi de rigidesa a les formes. Segons Bergson, la fesomia còmica no està relacionada ni amb les categories de lletjor o bellesa, ni amb un judici de gust. Bergson s'inclina a pensar que se l'ha de considerar en base a una avaluació vital del cos vivent. En aquest punt, formula la següent llei:

*Peut devenir comique toute difformité qu'une personne bien conformée arriverait à contrefaire.*⁴

Una deformitat, doncs, esdevé còmica en la mesura en què fa pensar en una rigidesa adquirida, dins la mobilitat ordinària de la fesomia. En altres paraules, la comicitat apareix quan hom atribueix la deformitat a una distracció fonamental de la persona, com si, per

3 *Ibidem*, p. 15.

4 *Ibidem*, p. 18.

obstinació material, persistís en un costum adquirit.

Bergson reforça aquesta tesi amb l'exemple d'un geperut: quan el veiem ens pot arribar a semblar que el seu gep és una mena de rigidesa corporal, com si s'hagués ajupit i no hagués pensat en posar-se dret. Aquesta mateixa anàlisi també es pot aplicar a l'expressió facial: a un rostre se li espera que reflecteixi tots els matisos interiors; així, esdevé còmic si transmet una cristal·lització de la persona, com si l'expressió hagués absorbit la personalitat.

D'aquesta manera, doncs, es pot veure que és essencial en la comicitat de les formes la suggestió: és l'espectador qui s'imagina i es figura que l'expressió o el posat d'una persona es deu a un mecanisme que subjuga l'espiritualitat a la materialitat. En aquest sentit, doncs, l'art del caricaturista consisteix en deformar l'expressió, allargant els trets inherents de forma tal que ens facin pensar en una rigidesa facial, com si la persona no se'n pogués desfer.

Els moviments i els gestos

Bergson comença a analitzar la comicitat dels gestos i moviments a partir de la llei que, a criteri seu, pot deduir-se'n. És la següent:

Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique.⁵

L'examen d'aquesta segona forma de comicitat confirma allò que s'ha vist en la precedent: la importància de la suggestió d'una imatge a través d'una altra. En aquest cas, a partir d'un moviment o un gest hom n'evoca un altre, que presenta com a característica fonamental ser un mecanisme. D'aquesta manera, hom es figura allò que Bergson anomena «du mécanique plaqué sur du vivant»⁶, és a dir, una imatge en què la mecànica s'imposa davant d'allò viu.

Abordant el moviment, Bergson posa de relleu que l'automatisme és el que fonamenta la potencialitat còmica dels gestos i actituds. Com a exemple, cita un discurs d'un orador, en el qual els gestos tenen la finalitat d'acompanyar les seves paraules. En aquest sentit, doncs, el

5 *Ibidem*, p. 22-23.

6 *Ibidem*, p. 29.

gest és animat: va canviant i evolucionant segons l'avenç del pensament i del discurs. Així doncs, els gestos avancen, creixen, maduren, però no es repeteixen. En canvi, si l'espectador observa un gest que es va repetint al llarg del discurs i s'adona que va apareixent freqüentment, diu Bergson, acabarà rient.

En aquest cas, la rialla apareix perquè l'espectador presencia un mecanisme que funciona automàticament instal·lat en l'orador. És a dir, un automatisme dins la vida. Això el porta a concloure la següent llei:

*Les gestes d'un orateur, dont aucun n'est risible en particulier, font rire par leur répétition.*⁷

Segons Bergson, quan es veu en el cos viu flexibilitat i activitat desperta, hom s'oblida de la materialitat d'aquest i només es centra en la seva vitalitat. Aquesta vitalitat, com mostra el cas de l'orador, s'atribueix també a la vida intel·lectual i moral d'una persona: quan veiem els gestos d'un orador, més que veure el cos de l'orador, veiem el seu discurs, la seva part intel·lectual. Contràriament, si l'atenció de l'espectador és desviada a la part material de l'orador, hom riurà:

*Est comique tout incident qui appelle notre attention sur le physique d'une personne alors que le moral est en cause.*⁸

Així doncs, un esternut en el moment més solemne d'una arenga resultarà còmic perquè fa que l'atenció de l'espectador se centri en la part material del cos del dissertant, com si aquest li representés una molèstia de la qual no es pogués desprendre.

A més, el filòsof francès afegeix que, en girar l'atenció a allò físic, es materialitza tota la persona, és a dir, se la considera momentàniament un simple cos; fet que genera un efecte còmic. Segons Bergson, la llei que explica el riure en aquest cas és la següent:

*Nous rions toutes les fois qu'une personne nous donne l'impression d'une chose.*⁹

L'autor exemplifica aquesta llei amb amb un espectacle de circ en què dos pallassos corren,

7 *Ibidem*, p. 26.

8 *Ibidem*, p. 36.

9 *Ibidem*, p. 44.

s'entrebanquen, tornen a caure, xoquen entre ells, reboten... Tot això amb un ritme uniformement accelerat, que fa que l'espectador acabi oblidant que té dues persones davant seu i tingui la impressió que són com una mena de bales. En aquest cas, doncs, els pallasos es reifiquen, semblen posseïts per la manca d'elasticitat i d'adaptació d'un mecanisme, d'una *cosa*. Quan succeeix això, diu el filòsof, el riure n'és la conseqüència.

Com es pot veure en tots aquests casos, l'efecte còmic no es produeix només pels moviments que són presenciats, sinó que també per la força suggestiva que tenen (ja sigui volgutament o involuntària) per fer-nos pensar en un mecanisme que s'imposa a la vida.

La situació i l'acció

Bergson traça l'anàlisi dels processos còmics en la situació amb una descripció de tres jocs d'infant: el *diable à ressort*, el titella de fils i la bola de neu. Aquesta anàlisi respon a un doble objectiu: per una banda, els jocs infantils presenten una gran simplicitat a l'hora d'esquematitzar els engranatges de la situació còmica i, en conseqüència, en lliuren la fórmula més depurada; i per l'altra, aquesta metodologia suposa una continuïtat entre l'infant i l'experiència adulta.

A més, aquesta continuïtat permet mostrar que el que es repeteix específicament en l'emoció còmica adulta és una activitat de mecanització. O, en les seves paraules:

*Est comique tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique.*¹⁰

Vegem, doncs, aquests tres jocs infantils i els efectes que se'n dedueixen. El primer de tots tres, el *diable à ressort*, és una caixa amb una manovella que, després de girar-la una mica, en surt un petit dimoniet. La comicitat inherent a aquest joc és, a parer de Bergson, la repetició: allò que fa riure al nen és que el dimoniet surti una i una altra vegada de la caixa

¹⁰ *Ibidem*, p. 53.

mentre ell faci girar la manovella. De la repetició, aplicada al teatre, en surt la llei següent:

*Dans une répétition comique de mots il y a généralement deux termes en présence, un sentiment comprimé qui se détend comme un ressort, et une idée qui s'amuse à comprimer de nouveau le sentiment.*¹¹

Aquesta regla, com podem comprovar, és una aplicació en àmbit teatral del mecanisme que s'empra en el *diable à ressort*: en el joc, el dimoniet està comprimit dins la caixa i exerceix una pressió per sortir-ne; quan finalment és fora, el nen el torna a ficar a dins de nou. En l'àmbit de la comèdia, hi ha un sentiment comprimit que es desborda mitjançant unes paraules i algú que el comprimeix de nou. Com a exemple, Bergson cita una escena de la comèdia *Tartuf* de Molière, en què Orgon pregunta a Dorine per la salut de Tartuf repetidament, com un *diable à ressort* que salta; en canvi, Dorine es complau a no respondre-li la pregunta i prosseguir allò que estava explicant.

Pel que fa al segon joc, el del titella de fils, consisteix en accionar un ninot a través d'un fil; el titella, doncs, es mourà, però serà a voluntat de qui tingui els fils. Aquest divertiment, s'aplica sovint a la comèdia i en genera un efecte còmic: a vegades, apareixen dalt de l'escenari personatges que creuen parlar i fer lliurement però, vistos des de la perspectiva de l'espectador, semblen un titella en mans d'algú altre que es diverteix amb ells.

El darrer dels tres jocs que cita, el de la bola de neu, té la comicitat en l'efecte expansiu: comença com una bola petita que, a mesura que s'arrossega va creixent. A més, el nen es diverteix en un grau més alt quan llança la bola i va tombant tot allò que troba al seu camí. Aplicant aquest joc a l'àmbit teatral, hi trobem l'efecte del *crescendo*: una causa petita que acaba desembocant en un efecte totalment desproporcionat. Com a exemple, sortint de l'àmbit estrictament teatral, hom pot pensar en la pel·lícula western *Dodge City*, en què una cançó sudista a la taverna acaba amb una baralla general. Tot i així, Bergson puntualitza que la desproporció no és allò que ens causa la rialla:

Nous rions de quelque chose que cette disproportion peut, dans certains cas, manifester, je veux

11 *Ibidem*, p. 56.

dire de l'arrangement mécanique spécial qu'elle nous laisse apercevoir par transparence derrière la série des effets et des causes.¹²

En la desproporció hi apareix una mena de mecanisme: representa una distracció en el desenvolupament de la vida. Allò còmic de la baralla a la taverna no és que hagi començat amb una causa ben petita, sinó que sembla que totes les persones siguin mogudes per una mena d'automatisme. Efectivament, sembla que, quan reben una agressió, hi responguin automàticament picant algú altre, com moguts per un mecanisme simple; i aquest altre ho repeteix, i així fins que s'arriba a la batussa final.

Un cop analitzats els tres jocs infantils i llurs aplicacions al teatre, Bergson es disposa d'anar a la font mateixa de la comèdia i extreure'n els seus efectes còmics. El primer de tots és la repetició: a diferència de la repetició considerada en el joc, aquesta es basa en la d'una combinació de circumstàncies, que es reproduïxen al llarg de l'obra. Això, segons Bergson, fa que es trenqui amb el curs canviant de la vida; com ha dit abans, la vida no es repeteix, i això fa que sembli posseïda per un mecanisme, el qual incita la riulla de l'espectador. El segon és la inversió: es basa en el mateix efecte que el de la repetició però, en el repetiment, els personatges apareixen amb els rols canviats. Finalment, el tercer efecte còmic que l'autor cita és el de la interferència de les sèries. Com que és complex, l'autor en proposa la següent definició per començar a tractar-lo:

*Une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'événements absolument indépendantes, et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents.*¹³

L'escena que més s'ajusta a aquesta definició és l'equívoc, una situació en què es presenten simultàniament dos sentits diversos: un possible, que és el que els personatges li donen, i l'altre és el que l'espectador acaba entenent. Així doncs, segons Bergson, la comicitat de l'equívoc és que manifesta coincidència de dues sèries independents. En aquesta interferència, es pren un sistema de fets i relacions i se'l transporta a un altre en què

12 *Ibidem*, p. 65.

13 *Ibidem*, p. 73-74.

coincideixi, però només en part. Això equival, diu l'autor, a tractar la vida com un mecanisme amb peces intercanviables. I com a conseqüència d'aquesta mecanització de la vida, l'espectador riu.

Els mots

Un cop analitzada la comicitat de la situació i l'acció, Bergson passa a parlar d'allò còmic dels mots. Aquest tipus de comicitat no es caracteritza pas per tractar lingüísticament de les distraccions dels homes o dels fets, sinó que es basa en les distraccions del llenguatge mateix. És a dir, el llenguatge és allò que resulta còmic.

Per aconseguir abordar aquest tema, Bergson estableix una distinció entre allò enginyós i allò còmic. L'autor, en una definició àmplia, anomena enginy a una certa manera dramàtica de pensar:

Au lieu de manier ses idées comme des symboles indifférents, l'homme d'esprit les voit, les entend, et surtout les fait dialoguer entre elles comme des personnes. Il les met en scène, et lui-même, un peu, se met en scène aussi.¹⁴

Així doncs, la persona d'enginy aconsegueix veure les coses *sub specie theatri*, té una disposició a formar, com de passada i fugaçment, unes escenes de comèdia. Els actors de la comèdia improvisament formada són, segons l'autor, en primer lloc els interlocutors, però també ho són la persona absent de qui es parla o, més sovint, el sentit comú.

Com que la frase enginyosa evoca la imatge d'una escena còmica, encara que estigui lligada al llenguatge, Bergson remet el lector a l'anàlisi d'allò còmic dels actes i situacions. D'aquesta manera, l'autor mostra que s'apliquen al llenguatge els mateixos procediments que s'empren des d'allò còmic de la situació a les accions o esdeveniments.

Una de les fonts principals de la comicitat, recorda l'autor, és dir el que no es volia dir, o fer el que no es volia fer, mitjançant un efecte de rigidesa o velocitat adquirida. En el pla del

14 *Ibidem*, p. 80.

llenguatge es pot observar aquest tipus de rigidesa en les fórmules completament fetes, les frases estereotipades.

Així doncs, un personatge que només s'expressés així resultaria còmic, atès que adoptaria, a banda de les frases estereotipades, llur rigidesa. No obstant això, perquè una frase aïllada esdevingui còmica, no en té prou amb ser una fórmula feta, cal que incorpori algun absurd que indiqui que ha sigut pronunciada de forma automàtica. La llei que es desprèn d'aquest requisit és la següent:

*On obtiendra un mot comique en insérant une idée absurde dans un moule de phrase consacré.*¹⁵

En aquest cas, per «absurd», Bergson hi entén un error manifest o una contradicció de paraules. Com a exemple d'absurd dins d'una frase estereotipada, l'autor proposa «Je n'aime pas à travailler entre mes repas»¹⁶. En aquest cas, l'absurd i la font de la comicitat rau en la modificació del precepte dietètic de «no s'ha de menjar entre àpats».

Un segon efecte còmic projectat al pla del llenguatge és el de la desviació de l'atenció del pla físic al pla moral, que abans s'havia aplicat als gestos. En l'àmbit lingüístic, hi ha paraules que tenen un sentit físic i un altre més aviat moral, segons si se les pren en sentit literal o figurat. A partir d'aquí, Bergson formula la següent llei:

*On obtient un effet comique quand on affecte d'entendre une expression au propre, alors qu'elle était employée au figuré. Ou encore : Dès que notre attention se concentre sur la matérialité d'une métaphore, l'idée exprimée devient comique.*¹⁷

Així doncs, quan una paraula expressada metafòricament no és entesa estrictament el sentit figurat i l'oient es concentra en la part material d'aquesta, apareix la comicitat. D'aquesta manera, afirmar «Tous les arts sont frères»¹⁸ no resulta còmic, perquè l'oient entén la frase en el sentit figurat; en canvi, dir «tous les arts sont sœurs» sí que farà riure qui l'escolti, atès que el terme «sœurs» no es fa servir amb tanta freqüència en sentit metafòric. En català,

15 *Ibidem*, p. 86.

16 *Ibidem*, p. 86.

17 *Ibidem*, p. 87-88.

18 *Ibidem*, p. 88.

seria com dir «totes les arts són cosines», en comptes de «totes les arts són germanes».

A banda d'aquestes dues lleis còmiques, l'autor hi suma les que ja ha tractat en el capítol sobre l'acció i les situacions, ja que, com ha dit anteriorment, les frases enginyoses evocuen, en el pla lingüístic, una escena de comèdia. Per tant, tal com afirma Bergson, les frases que en invertir-les conservin el significat resultaran còmiques a causa de l'efecte de la inversió; i les frases que expressin dos sistemes d'idees independents en la mateixa oració seran còmiques a causa de l'efecte de la interferència.

Tot i així, l'efecte amb més força còmica és, segons el filòsof francès, el de la transposició, que és el de la repetició en àmbit teatral, però aplicat al llenguatge. La regla que exposa la transposició és la següent:

On obtiendra un effet comique en transposant l'expression naturelle d'une idée dans un autre ton.¹⁹

Així doncs, la transposició apareix quan algú vol importar a un nou ambient unes idees que estan expressades en un estil, el qual és el que els convé. Quan, en aquest canvi de situació, s'obliga les idees a expressar-se en un altre estil o en un to divers, el llenguatge esdevindrà còmic.

Les maneres d'aconseguir aquest efecte són molt diverses. Per exemple, la paròdia consisteix en transposar el to familiar en el lloc del solemne. Bergson també cita la ironia, que consisteix en enunciar allò que hauria de ser en el lloc d'allò que és.

El caràcter

Finalment, Bergson es disposa a analitzar les característiques del caràcter còmic. En primer lloc, exposa les tres condicions de possibilitat que s'han de donar perquè s'esdevingui un caràcter còmic. Tal com recopila Lawrence Flores Pereira, són: la insociabilitat del personatge, una insensibilitat de l'espectador i un automatisme, signe d'una inatenció a si mateix i als altres.

¹⁹ *Ibidem*, p. 94.

Já fica claro as condições básicas que Bergson defina para a comédia: de um lado, a *insociabilidade* do personagem [...]; de outro, a *insensibilidade* do espectador [...]; em terceiro lugar, o *automatismo*, que é o gesto involuntário, a palavra inconsciente.²⁰

En primer lloc, la insociabilitat donota, segons Bergson, una «*raidissement contre la vie sociale*»²¹. En altres paraules, és còmic tot personatge que segueixi *automàticament* el seu camí, sense haver considerat posar-se en contacte amb els seus semblants. Segonament, cal que l'espectador resti insensible de cara al personatge. En la comèdia hi ha diversos mecanismes per aconseguir-ho, que es regeixen, com diu Bergson per la següent fórmula:

*Au lieu de concentrer notre attention sur les actes, elle la dirige plutôt sur les gestes.*²²

En aquesta llei, Bergson entén per «gestos» les actituds, els moviments i, fins i tot, les paraules, mitjançant els quals es manifesta un estat anímic que s'ha produït injustificablement. El gest, doncs, es diferencia de l'acció: mentre que l'acció és conscient i s'hi manifesta tota la persona, el gest és automàtic i només s'hi expressa una part aïllada de la persona. A més, l'acció és proporcionada al sentiment que l'ha inspirada. En canvi, el seu contrari té un caràcter eruptiu que fa que l'espectador no es prengui el que veu seriosament i, per tant, adormi la sensibilitat.

Finalment, la tercera condició que s'ha de complir perquè un personatge esdevingui còmic és que ha de manifestar un automatisme, una distracció. De fet, segons Bergson, això és el que és pròpiament còmic. Així doncs, com el mateix Bergson resumeix:

Si on laisse de côté, dans la personne humaine, ce qui intéresse notre sensibilité et réussit à nous émouvoir, le reste pourra devenir comique, et le comique sera en raison directe de la part de raideur qui s'y manifestera.²³

20 Flores Pereira, L., «O cômico: comentários sobre as concepções de Propp, Freud e Bergson», dins *Letras de Hoje*, 32 (1997), p. 20.

21 Bergson, H., *op. cit.*, p. 102.

22 *Ibidem*, p. 109.

23 *Ibidem*, p. 113.

1.2. El caràcter social de la comicitat

El riure, recorda Bergson al final del llibre, té un caràcter sancionador. Així doncs, reprèn la tesi formulada en l'obertura del llibre sobre el caràcter social del riure però, aquesta vegada, integrant-hi les anàlisis portades sobre la generalitat en allò còmic i en la vida.

D'aquesta manera, el filòsof francès afirma que tots els efectes tractats al llibre, ja siguin principals o intermedis, adquireixen el seu caràcter còmic en ser una impertinència per la societat. En observar un personatge distret, diu l'autor, hi ha una tendència a acceptar la distracció, ja que suposa un repòs de la fatiga del viure. En aquest instant, se simpatitza, distretament, amb el distret. Però aquest moment és passatger, i de seguida irromp el riure. Així doncs, la rialla apareix com a corrector social: té l'objectiu d'humiliar el distret com a càstig.

En darrer lloc, Bergson manifesta que encara que el riure presenti una utilitat social, no se segueix d'aquí que l'encerti sempre ni que parteixi d'una intenció bona. Segons l'autor, la rialla és l'efecte d'un mecanisme incorporat a l'home per la naturalesa, és a dir, un antic costum social. I, com a mecanisme que és, no té temps de parar per veure cap on va. La conclusió de Bergson és, doncs, que tot i que el riure presenti una utilitat social, no és un acte de justícia.

En ce sens, le rire ne peut pas être absolument juste. Répétons qu'il ne doit pas non plus être bon. Il a pour fonction d'intimider en humiliant.²⁴

²⁴ *Ibidem*, p. 151.

2. *Lachen und Weinen*, d'Helmuth Plessner

El filòsof alemany Helmuth Plessner, a *Lachen und Weinen* (1941), també tracta el riure, i ho fa relacionant-lo amb el plor. En aquest treball no considerarem què diu sobre el plor, ja que no n'és l'objectiu, sinó que n'extraurem les indagacions sobre el riure.

Lachen und Weinen aborda el riure des d'una vessant particular: com que considera que el riure és una forma d'expressió, creu que cal situar-lo dins la teoria de la naturalesa humana. En altres paraules, segons Plessner, el riure expressa alguna cosa; però l'expressió és un assumpte problemàtic: qui s'expressa, l'home o la seva ànima? D'aquesta manera, primer caldrà una indagació sobre la naturalesa humana i, tot seguit, identificarà el paper que hi té el riure.

Con esto el problema no se plantea como el de una deducción de estas formas de expresión, específicamente humanas, a partir de la esencia de la naturaleza humana [...]. Se plantea como cuestión sobre la compatibilidad de su forma de expresión con la esencia humana.²⁵

La investigació sobre l'essència humana, segons l'autor, ha de tenir dues característiques: ha de partir de l'expressivitat i s'hi han de fer comprensibles els seus components, tant espirituals com corporals. A més, com que el riure és un esdeveniment humà, el filòsof el tracta en els termes de l'experiència humana, el lèxic comú, i no pas en els de la física i la psicologia. Així doncs, l'obra de Plessner pivota al voltant de l'experiència i els seus termes, i s'allunya de la metafísica i les seves divisions tradicionals. Com diu l'autor, la divisió de l'home entre una *res cogitans* i una *res extensa* han fet impossible un avenç en la indagació sobre l'expressivitat:

Durante siglos la alternativa paralelismo-interacción –en la doctrina sobre la relación del espíritu con el cuerpo– paralizó el análisis de la expresión.²⁶

25 Plessner, H., *La risa y el llanto: Investigación sobre los límites del comportamiento humano*, Trotta, Madrid: 2007, p. 47.

26 *Ibidem*, p. 39.

Helmuth Plessner creu que el riure és un fenomen humà, per això el busca dins del context de la naturalesa humana. I és pròpiament humà perquè requereix uns nivells de complexitat que només l'home té: el riure només pot aparèixer en els éssers que tinguin una posició excèntrica.

2.1. La posició excèntrica

Per tal de saber en què consisteix la posició excèntrica, cal que tractem l'antropologia plessneriana. Tot i que va introduir la seva visió antropològica amb més profunditat a *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, l'autor la torna a formular a *Lachen und Weinen* des d'un altre punt de vista, aplicat al riure i al plor.

Plessner defuig la concepció de l'home com a dualitat d'esperit i cos, ja que entén que, com que són dues entitats aïllades, llur relació és problemàtica. En comptes d'això, proposa un nou sistema per comprendre la realitat humana basat en la relació entre l'home i el seu cos. És a dir, l'home combina dues esferes: el ser-cos i el tenir-cos. L'encreuament d'aquests dos ordres forma el que Plessner anomena la *posició excèntrica*.

En esta situación es dado conocer la posición humana como una posición *excéntrica*. De cualquier modo que se me revelen y se dejen dominar por mí el mundo y el propio cuerpo, en cuanto que entran en relación conmigo, con mí yo, conservan por otra parte su preponderancia sobre la conexión en esta perspectiva, como un orden indiferente a mí y que me implica en reciprocidades relativas.²⁷

Per una banda, si l'home no conegués que és un cos no podria arribar a saber que, de fet, s'entrega al seu cos en l'acció, ja que confia que actuarà seguint la seva voluntat; i, per altra banda, si no tingués la certesa de formar part d'un món corpori, no aconseguiria conèixer que també té una interioritat dins l'organisme. Així doncs, una aspecte condiciona l'altre i viceversa. Tal com aclareix Bernard G. Prusak, això implica que l'home no només és al centre de les coses, sinó també sobre ell i contra ell mateix; és a dir, al mig i a la perifèria a la

²⁷ *Ibidem*, p. 57.

vegada.

We stand not only at the center of things, but over and against ourselves at the same time, in the middle and on the periphery at once.²⁸

Com hem dit, l'home com a ser-cos descobreix el seu cos com a mitjà. Per tant, hom es troba en una situació mediatament immediata respecte el món: per mitjà del cos s'és en contacte immediat amb el món. Aquest tipus d'immediatesa mediata es mostra, per exemple, en el tenir sensacions: tot i que calgui l'ull per veure-hi, no es veu la imatge de l'ull, sinó la imatge.

Un tret fonamental de la immediatesa mediata és l'expressivitat del cos, que es manifesta en els gestos, la parla, les postures i el riure, entre d'altres. És a dir, l'expressivitat neix d'un ser-cos que es reflecteix en el tenir-cos. Nogensmenys, el cos no és un embolcall en el qual apareguin les sensacions, sinó que és una superfície-límit viscuda davant l'entorn. Els òrgans expressius són, per dir-ho planament, la finestra d'allò interior.

2.2. L'expressió del riure

Segons Plessner, l'home es manifesta macroscòpicament en la parla i els gestos. En el parlar s'articulen veus com a signes de significacions i es poden esmentar coses i relacions sense connexió amb els afectes. En aquest sentit, la comunicació no és d'individu a individu, sinó que és mitjançant el llenguatge. En canvi, en els gestos, hi ha amagats un element mímic, que vol significar a través de símbols, i un altre d'expressivo-emocional, que manifesta els afectes. Tot i que l'autor admet que els gestos són convencionals, i que llur ús continu ens ho fa oblidar, cal que en la convenció hi hagi precedit un moviment natural i que hi hagi un punt d'enllaç mímic-expressiu. És a dir, en primer lloc l'home ha intentat expressar quelcom *com li ha sortit*, naturalment; després, a còpia de repetir-lo per significar el mateix, el gest ha esdevingut un símbol convencional.

28 Prusak, B. G., «The science of laughter: Helmuth Plessner's *Laughing and Crying* revisited». Dins: *Continental Philosophy Review*, 38 (2006), p. 57.

El filòsof alemany aclareix que el llenguatge gesticular no és un gest, ja que estilitza un material mímic. Aquesta estilització fa que deixi de ser mímica i es converteixi en un llenguatge, car fa entendre quelcom en donar als gestos el caràcter de signes.

El riure, però, no forma part del llenguatge gesticular, sinó que és un gest expressiu. Les tres característiques principals d'un gest expressiu són la immediatesa, la involuntarietat i el no estar lligat a la convivència, és a dir, que no canvia segons la societat en què es visqui. Així doncs, Plessner assenyala que aquest tipus de gestos expressen alguna cosa en tant que l'home hi significa quelcom. En els gestos expressius, el moviment d'expressió i el contingut expressat són inseparables i insubstituïbles.

Però encasellar el riure en el conjunt dels gestos expressius és, segons l'autor, massa vague. En l'expressió, hi ha una configuració corporal del fenomen i també hi ha una intenció interior. Malgrat això, no hi ha un trànsit des d'allò interior a allò extern. Hom només riu quan s'hi entrega, quan cau en el riure: el motiu del riure es precipita a sobre de l'individu i el força.

El hombre solo puede reír y llorar cuando se abandona, se entrega a ello; en esto se muestra su solidaridad: pertenecen a un género especial de modos expresivos del hombre. *El hombre cae en la risa, se deja caer en el llanto.*²⁹

Efectivament, riure implica una pèrdua de domini sobre un mateix i, per tant, significa una ruptura de l'equilibri entre l'home i la seva existència física. A més, en aquesta ruptura els processos corporals s'emancipen, és a dir, l'home perd la relació amb la seva existència física; i la pèrdua se sent no només com a expressió d'una situació concreta, sinó també com a resposta a la situació mateixa.

2.3. La situació-límit

El riure, doncs, apareix com un mode de manifestació en què la pèrdua de domini sobre el cos té un valor expressiu. La desorganització entre el ser-cos i el tenir-cos no és pas volguda,

²⁹ *Ibidem*, p. 83.

i tampoc no és senzillament acceptada i patida: és entesa com a gest i reacció amb sentit.

La condició de la situació de l'home permet trobar una relació unívoca amb l'equivocitat de l'existència física, i és llavors quan pot fer servir el cos com a superfície de ressonància d'emocions, d'instrument de parla o de mitjà per fer senyals i gestos, entre d'altres. Nogensmenys, si la situació no és contestable, fallen els gestos, les accions, la parla i les postures: l'home és davant d'una situació-límit.

En aquestes situacions, segons Plessner, l'home no sap què dir ni a què atènyer-se, i li falla necessàriament fins i tot allò pel que ha de cercar una relació amb la seva existència física. Com a conseqüència natural, l'home es desorienta, i tampoc no pot donar cap resposta amb sentit, ja sigui a través de gestos, parla, accions o postures. En aquest punt hi ha dos tipus de situacions-límit: les que són amenaçadores i les que no ho són. En el primer cas, l'home capitula com a persona; en altres paraules, perd el cap. En el segon cas, provoquen o bé el riure, o bé el plor³⁰.

Lo común a la risa y el llanto es que son respuestas a una *situación-límite*. [...] La risa responde a la paralización del comportamiento por la desequilibrada equivocidad de los puntos de contacto y el llanto a la paralización del comportamiento por la negación de la relatividad de la existencia.³¹

Tal com assenyala el filòsof alemany, en les situacions-límit no amenaçadores l'home capitula com a unitat entre ell mateix i el seu cos, perd la relació amb la seva existència física, però no es rendeix com a persona. D'aquesta manera, el cos, caigut fora de la relació amb l'home, es fa càrrec de la resposta en lloc seu, i no ho fa com a instrument, sinó en tant que cos. En altres termes, el cos troba una resposta quan no hi ha res a respondre.

Hem vist en quin tipus de situació situa Plessner el riure i el plor; seguim ara el fil del riure i vegem quin són els motius que li atribueix l'autor.

30 Aquest inici sobtat del riure o del plorar és l'esclafit. I, de fet, en català, només podem esclafir dues coses: o bé esclafim la rialla, o bé esclafim el plor.

31 Plessner, H., *op. cit.*, p. 168.

2.4. Els motius del riure

Alegria i pessigolleig

Plessner ha caracteritzat el riure com un gest expressiu no constituït per un estat interior. Malgrat aquest fet, sembla que en l'alegria i en les pessigolles sigui un estat interior el que causa el riure.

De fet, ordinàriament atribuïm el riure a la persona alegre. No obstant això, Plessner afirma que el riure que s'atribueix a la persona quan està molt alegre no és pas riure, sinó joia. Quan una persona en plena alegria esclata de joia, el que se sent ressona com el riure, encara que no ho sigui. Tot i així, l'autor no nega que la joia i el riure puguin unir-se.

Un ambient alegre disposa hom al no-prendre-seriosament, que es caracteritza per la desaparició de la pesadesa de l'home, l'ampliació de les perspectives i la victòria de la lleugeresa de la distància respecte els seus semblants i les coses. És a dir, quan l'home no es pren seriosament una cosa, la situa en els límits d'allò inofensiu, i això fa que rigui amb més facilitat, tot i que, segons Plessner, menys profundament.

El no-tomar-en serio se sitúa las más de las veces en los límites de lo inofensivo. Se ríe fácilmente, però con poca profundidad. Los más pequeños motivos bastan ya para encontrar una cosa cómica y divertida.³²

Pel que fa al pessigolleig, és causat per un estat limitat que és representable com un estímul que roman a la superfície. El filòsof alemany identifica aquest estímul com ambivalent: és agradable i desagradable alhora, ja que s'hi equilibren els elements atractius i molestos. Així doncs, el que fa que sentim més pessigolles o menys no és la intensitat de l'estímul, sinó l'ambivalència que tingui, que no està lligada a la zona de les sensacions. No obstant això, en els moments d'irritació sensorial, que arriben a llur punt crític amb el pessigolleig, apareix el riure sufocat.

³² *Ibidem*, p. 89.

En el riure sufocat hi ha un gest expressiu, ja que respon amb la veu, involuntàriament i dins del marc mímic, al pessigolleig de l'estímul. Tot i així, Plessner no considera que tampoc no sigui riure, encara que el riure també tingui com a motiu l'ambivalència, com desenvoluparà seguidament. A banda d'això, el riure sufocat pot passar a riure si l'home troba còmic el seu pessigolleig: és en una confusió que no pot dominar i sent l'absurd d'estar lligat per un estímul petitíssim, entre agradable i molest. En definitiva, quan hom se sent presoner del propi cos.

El joc

Plessner defensa que el joc té una relació característica amb el riure; però no es refereix als jocs de taula o esportius, ja que són tan sofisticats i requereixen tanta atenció que no deixen ni forces ni distàncies per les manifestacions excloents. Quan l'autor parla dels jocs pensa en els més senzills, els que s'estableixen amb les relacions elementals amb l'entorn. Aquest tipus de jocs apareixen en els nens i alguns animals i són, per exemple, el gronxar-se, el fer rodolar coses o jugar a barallar-se, entre d'altres.

En el joc, doncs, es desencadena el riure per l'ambivalència: hi ha una situació flotant i en suspens que depèn de la configuració que se li doni, però que té una forta autonomia. Jugant, hom és lliure i no-lliure, lliga i és lligat: el joc atrapa el jugador en la mateixa mesura en què el té a les seves mans. D'aquesta manera, quan hom juga, juga amb alguna cosa que alhora juga amb ell mateix.

Per tant, en el joc hi apareix una relació en sentit contrari i que arrossega a la unió, sense estacionar-s'hi de forma permanent. A més, aquesta unitat existeix mentre només es fa «com si» o mentre es reacciona a les qualitats plàstiques de les coses. En canvi, si desapareix la seva ressonància, el joc passa a l'àmbit de la seriositat, el de la quotidianitat. Per exemple, quan hom juga amb una goma de pollastre, no es fixa en la goma, sinó en la seva qualitat plàstica, la resistència: hi coopera i s'hi entrega, s'hi abandona.

Per l'home, doncs, el joc és mantenir-se en l'intermedi, ja que cobreix la realitat present i la

tanca en l'esfera del joc; però també és romandre en el provisional, ja que es basa en la conservació del fràgil estat intermedi d'una unió recíproca i que cal renovar contínuament. En altres paraules, es mou en l'ambivalència d'un doble estat intermedi: entre la realitat i l'aparença i entre el lligar i el ser lligat.

A la ambivalencia de un doble estado intermedio –entre la realidad y la apariencia, entre el atar y ser-atado– el hombre reacciona con la risa.³³

Davant d'aquesta ambivalència, l'home reacciona amb el riure: no pas perquè sembli còmic o ridícul, sinó perquè no s'acaba amb l'estat intermedi. És per això que, en aquest cas, apareix pròpiament el riure, ja que la rialla és un gest expressiu usat com a resposta a una situació en la qual ens distanciem sense voler deslligar-nos-en.

La comicitat

Tal com afirma Plessner, parlar del riure, en sentit propi, és parlar de la comicitat, ja que, en allò còmic, la rialla es desenvolupa fins la seva plenitud. La comicitat, tot i que no està lligada a l'esfera humana, sí que augmenta efectivament quan se l'aplica en l'home.

En la esfera del hombre se aumenta el efecto cómico, però no la esencia de lo cómico, porque al hombre en cuanto ser libre que tiene responsabilidad y toma postura se le pueden exigir normas.³⁴

L'efecte còmic augmenta en l'home, doncs, perquè aquest té una existència que pertany a diversos plans i aspectes: per una banda té una existència individual i social, i per altra banda posseeix un pla moral i de tipus condicionat anímicament i corporal.

Aquests diversos plans existencials fan que l'home es trobi sovint entre la seriositat i la broma, entre el sentit i l'absurditat. L'home s'intentarà lliurar de la unitat indissoluble d'aquests dos àmbits, però en intentar-ho també s'hi lligarà a si mateix. El conflicte, doncs, apareix quan es presenta novament una ambivalència: entre la simultaneïtat de vida i una

33 *Ibidem*, p. 96.

34 *Ibidem*, p. 103.

violació de normes. És a dir, la norma, com a garant de vida, troba un entorpidor; en aquest punt cal que sigui aturat i d'aquesta manera provocar el triomf del valor mateix: la violació i negació de la norma han de ser vençudes.

Para que sea hilarante, la conculcación de la norma debe ser paralizada de algún modo. El impedimento a la realización del valor tiene que provocar y atestiguar a la vez el triunfo del valor mismo.³⁵

El conflicte còmic, doncs, es completa en la rèplica, el riure, que implica la imposició de la validesa de la regla. Així doncs, el paper de l'espectador, qui riu, no és passiu, sinó que ell és la norma, la regla i llur actualització. Segons Plessner, la comicitat se sol revelar a l'espectador desinteressat perquè l'atordiment dels homes davant de si mateixos i llurs situacions és massa gran perquè se n'adonin.

Finalment, l'autor expressa que allò còmic és el que crida l'atenció, allò xocant i contradictori, que no es pot explicar. En aquest sentit, quan l'home és davant d'allò còmic no es troba en l'esfera de la racionalitat, sinó davant d'un conflicte tant lògic com ètic i estètic. O, en altres termes, l'home, en allò còmic, es troba davant d'una situació-límit.

L'acudit

Plessner considera que l'acudit és l'agudesesa com a forma expressiva, i és considerat sovint com una subespècie d'allò còmic. Segons l'autor, és còmic allò que es desenvolupa en l'articulació i posició de les proposicions, en la imatge sonora de la paraula, en la seva significació o en el mateix acte de parlar. En canvi, els acudits que es basen en els sons o paraules obeeixen a un altre principi, el de la gràcia.

Aunque en los ejemplos dichos el efecto hilarante se apoya a la vez en la imagen sonora y la fachada de las palabras, no puede pasarse por alto el ingenio de las respectivas formaciones. En esos ejemplos no impera el principio de la comicidad, sino en un principio propio, que consiste

35 *Ibidem*, p. 105.

en la gràcia.³⁶

Els acudits basats en els sons o paraules, afirma Plessner, són superficials; però no ho són perquè la gràcia es basa en la superficialitat de la paraula, sinó perquè no diuen res, encara que amb aquesta tècnica es pugui dir alguna cosa significativa. Una de les característiques fonamentals que Plessner identifica en els acudits és que fan servir el doble sentit com equivocitat que implica oposició o condensació. Per fer un acudit, cal que hi hagi una unió d'una significació amb una exterioritat de la imatge sonora que no diu res. Com a exemples de mètodes que hi ha per crear acudits, l'autor cita el de trencar paraules o formacions lingüístiques artificioses o també dividir un mot en parts que també siguin mots.

Un altre punt de contrast entre aquest tipus d'acudits i allò còmic és que en els primers no hi impera el principi de la comicitat, sinó el de la gràcia. A més, la comicitat com a tal no té gràcia: li falta un punt mig, de suport, del que en surti l'efecte hilarant. Les condicions perquè hi hagi gràcia, doncs, depenen del contingut de l'acudit, mitjançant el qual es fa conèixer l'efecte inesperat, la gràcia.

Així doncs, l'acudit conté un doble sentit que no cal que tingui una explicació explícita, sinó que que l'ha d'al·ludir. Segons Plessner, l'al·lusió és pròpia de les situacions no-serioses i es basa en l'associació: hi ha la possibilitat de ser dut, per una mateixa expressió, a dues coses diferents. Tot i que l'ús ordinari exclou un dels dos sentits, l'acudit es dirigeix d'una forma tal que els conserva tots dos.

De fet, Plessner considera que l'acudit només depèn de la superposició de diversos sentits, ja que la gràcia apareix en els punts d'encreuament. A més, en aquesta superposició també hi ha un element molt important: la sorpresa. És per això que, diu el filòsof, els acudits no ens fan tanta gràcia si ja esperem la sorpresa, sigui perquè ens avisin que ens trobem davant d'un acudit o, directament, perquè ja el sabem.

36 *Ibidem*, p. 110.

L'element alliberador

Com hem observat, Plessner afirma que el riure apareix en les situacions-límit no amenaçadores en què hom no té cap mena de resposta possible. Nogensmenys, això és una condició necessària però no suficient, ja que, com hem vist, perquè aparegui el riure cal que hi hagi una mena de resistència, que atrau i repel·leix l'home. En aquest sentit, doncs, el riure apareix com a element alliberador d'aquest encreuament entre la repulsió i l'atracció.

Plessner afirma que aquest element alliberador apel·la a la comprensió, i no pas a la raó o intel·ligència. En altres paraules, l'home com a totalitat és qui respon, i no només una de les seves facultats. Tot i així, l'autor reconeix que cal una mena de distància estètica per a capir el conflicte còmic, ja que si el patíssim nosaltres mateixos, l'atordiment que ens provocaria ens impediria de comprendre'l.

L'autor identifica una mena de plaer en aquesta contemplació desinteressada, que és el goig de ser present en quelcom que no està relacionat amb un mateix i, si és possible, també el goig de riure's dels altres. Malgrat això, puntualitza Plessner, el riure és plaent però no alegre.

La risa cuanto tal es, sin duda, placentera però no alegre, aunque de ordinario reciba ese tono afectivo. Es placentera y «sana» en cuanto reacción de abandonarse a un automatismo corporal, en cuanto abandono de la dominada unidad de hombre y cuerpo, que exige un continuo gasto de contención e impulsos.³⁷

El que riu, en definitiva, està obert al món en la mateixa mesura en què se separa de la situació-límit. En deslligar-se de la situació mitjançant el riure, l'home cerca la unió amb els altres. De fet, com a apunt final, l'autor interpreta que, en la rialla, la forma d'esclafir-la expressa l'obertura del que riu cap al món.

Y no es casual que la irrupción de la risa sea inmediata, más o menos «a golpes, y que resuene, como para expresar la abertura del que ríe, en la dirección del expirar en el mundo.»³⁸

37 *Ibidem*, p. 128.

38 *Ibidem*, p. 130.

3. Parangó entre Bergson i Plessner

3.1. Precaucions preliminars

Abans de començar a establir alguns ponts i punts comparatius possibles entre l'obra de Bergson i la de Plessner cal tenir en compte que els llibres han estat escrits en dues èpoques diferents i que el primer va influir notablement en el segon. De fet, són nombroses les referències de Plessner al filòsof francès, ja des de la mateixa introducció, en què afirma que Bergson ha contribuït a una disposició nova per comprendre l'home com a realitat vivent³⁹.

A banda d'això, cal dir que l'enfocament que hi ha en els dos llibres és ben diferent. Bergson indaga sobre el riure des de l'àmbit còmic mateix, mentre que Plessner el comença a deduir des de l'essència humana. Vegem-ho en paraules dels autors. Bergson, a la *Revue du Mois*, va exposar el mètode que va seguir a *Le rire*, i va afirmar que per tal de trobar els processos de fabricació del còmic va cercar dins la comèdia, la farsa o l'art del pallasso:

J'ai cherché dans la comédie, dans la farce, dans l'art du clown, etc., les *procédés de fabrication* du comique. J'ai cru apercevoir qu'ils étaient autant de variations sur un thème plus général.⁴⁰

Per la seva banda, Plessner situa la seva indagació al servei de la naturalesa humana i s'allunya de tota estètica o psicologia de l'humor:

Nuestra investigación está en la línea de una teoría de la expresión humana. Queremos comprender la risa y el llanto como formas de expresión. Su análisis no está ya al servicio de la estética de lo cómico, del chiste, de la tragedia, ni al servicio de la psicología del humor o de los sentimientos, sino al servicio de la teoría de la naturaleza humana.⁴¹

D'aquesta manera, cal tenir present que aquests dos llibres no tenen ben bé el mateix

39 *Ibidem*, p. 34.

40 *Revue du Mois*, 10 d'agost de 1919; t. XX, p. 337 i següents.

41 Plessner, H., *op. cit.*, p. 34.

objecte d'estudi, tot i que en determinats aspectes s'entrecreuïn.

3.2. El riure com a fenomen humà

A priori, tant Plessner com Bergson consideren que el riure és un fenomen pròpiament humà. Malgrat això, no podem dir que entenguin el mateix per «fenomen pròpiament humà». Així doncs, vegem què hi entén l'un i què hi capeix l'altre.

El filòsof francès situa el riure dins l'àmbit de l'home, però no en un pla passiu, en què l'home sigui l'únic animal que rigui, sinó també activament: tot el que ens fa riure és perquè hi trobem una actitud o una expressió humana:

[...] car si quelque autre animal y parvient, ou quelque objet inanimé, c'est par une ressemblance avec l'homme, par la marque que l'homme y imprime ou par l'usage que l'homme en fait.⁴²

En canvi, Plessner discrepa d'aquesta concepció. Per una banda, creu que només l'home riu, encara que hi hagi animals que sembli que riguin. La paraula «riure», diu l'autor, s'ha originat definint el fenomen humà i, per tant, atribuir-la també als animals és imprudent. Primer, cal saber què és ben bé el riure dins l'àmbit en què s'ha formulat i, un cop s'hagi aclarit el concepte, hom estarà en disposició d'afirmar si hi ha bèsties que s'hi ajustin⁴³. A més, un cop avança l'anàlisi, Plessner descarta que els animals riguin, ja que el riure pròpiament dit està estretament lligat a la posició excèntrica⁴⁴.

Per altra banda, el filòsof alemany es distancia explícitament de Bergson i la seva concepció de l'home com a causant del riure: afirma que la comicitat dels animals no s'ha de buscar en l'acció o en referència a l'home, sinó que apareix en un conflicte entre la norma que ens formem sobre l'animal i l'animal mateix. Tot i així, diu que aquesta comicitat animal només apareix als ulls ingenus, que poden arribar a creure que hi ha un descarrilament de la natura en els animals. Algú que hi entengui d'animals, no hi veurà això, atès que, en conèixer els

42 Bergson, H., *op. cit.*, p. 3.

43 Plessner, H., *op. cit.*, p. 40-41.

44 *Ibidem*, p. 108.

animals i la naturalesa, no considerarà que una bèstia se situï al marge de l'àmbit de la natura⁴⁵.

Malgrat això, Plessner reconeix que, en l'home, hi ha un augment de l'efecte còmic, ja que com que és un ésser més complex, que pertany a diversos plans de l'existència, se li poden exigir més normes.

En la esfera del hombre se aumenta el efecto cómico, però no la esencia de lo cómico, porque al hombre en cuanto ser libre que tiene responsabilidad y toma postura se le pueden exigir normas.⁴⁶

De fet, el filòsof alemany defensa que, a causa d'aquest augment de l'efecte còmic en la persona, s'ha considerat sovint el caràcter còmic dels animals com a derivat de l'ésser humà.

3.3. A qui es dirigeix allò còmic?

Una altra de les discrepàncies entre els dos autors apareix a l'hora de considerar a qui es dirigeix el riure. Bergson assenyala, ja des d'un bon començament, que allò còmic es dirigeix a la «intel·ligència pura». Tal i com afirma, el riure requereix que hi hagi una suspensió de l'emoció, cal que l'espectador sigui insensible. Podem riure'ns d'algú que ens inspire simpatia, però en el moment de riure cal que aquest afecte sigui silenciats⁴⁷.

En aquest sentit, Plessner coincideix en part amb la idea. L'autor afirma que la comicitat només és visible a l'espectador desinteressat, però el motiu és divers del de Bergson. El filòsof alemany creu que la comicitat apareix quan l'home es troba en una situació-límit. En aquests casos, l'home necessita d'allunyar-s'hi, però no pot respondre-hi, així que ha d'entregar-se al riure (o al plor) per aconseguir-ho. Nogensmenys, aquest tipus de contextos només ocorren quan l'home pren el paper d'espectador desinteressat, ja que si no és així, l'atordiment que provoca el conflicte còmic fa que no pugui adonar-se'n.

45 *Ibidem*, p. 101-102.

46 *Ibidem*, p. 103.

47 Bergson, H., *op. cit.*, p. 3.

Y como el aturdimiento de los hombres ante sí mismos y sus situaciones es demasiado grande para poder darse cuenta de ello, su comicidad y la del mundo sólo se revelan al espectador desinteresado, al tercero que ríe.⁴⁸

Tot i així, més endavant, l'autor descarta que l'home respongui al conflicte còmic des de l'esfera racional, atès que apareix quan hi ha una violació de normes. Encasellar la comicitat dins la racionalitat significaria situar la norma dins el cercle de la raó, però el conflicte còmic no és ni lògic, ni ètic, ni estètic.⁴⁹

Així doncs, tot i que per una banda el conflicte còmic es faci visible a l'espectador desinteressat, per altra, la comicitat no es dirigeix a l'àmbit de la racionalitat, sinó que, més aviat, al de l'home com a totalitat. En paraules seves, el riure és en estreta unió amb la consciència, i això fa que tingui l'aspecte de fredor sentimental.

Si se equiparan –cosa que no es correcta– la distancia entre el hombre y el motivo, y la frialdad del sentimiento, es cierta la idea, frecuentemente manifestada, de la frialdad sentimental de la risa. Pero en realidad no se trata de la cualidad y profundidad del sentimiento, sino de una estrecha unión de la risa con la conciencia, que, por su parte, da la impresión de frialdad sentimental.⁵⁰

Al marge d'aquesta qüestió, Plessner afirma que la intel·ligència no incita tant al riure com l'estúpidesa. Seguint l'anàlisi que fa del conflicte còmic, una persona mancada d'enteniment tindrà unes menors capacitats de comprensió de les situacions. Per tant, com que té un horitzó més estret, es trobarà amb més facilitat i rapidesa dins dels límits de l'absurditat i de l'ambivalència⁵¹.

3.4. Per què riem?

Si bé ja hem introduït aquesta qüestió en l'anterior apartat, considerem-la ara des d'un punt

48 Plessner, H., *op. cit.*, p. 106

49 *Ibidem*, p. 109.

50 *Ibidem*, p. 129.

51 *Ibidem*, p. 107.

de vista més acotat. Bergson considera que el que hi ha de comú en les situacions còmiques és una certa rigidesa mecànica que apareix allà on l'espectador esperaria trobar allò que exigeix la vida de l'ésser humà. D'aquesta manera, quan el requeriment de la vida i la societat falla es desencadena el riure. Però quins són aquests requeriments? En paraules de l'autor: tensió i elasticitat.

Ce que la vie et la société exigent de chacun de nous, c'est une attention constamment en éveil, qui discerne les contours de la situation présente, c'est aussi une certaine élasticité du corps et de l'esprit, qui nous mette à même de nous y adapter. *Tension et élasticité*, voilà deux forces complémentaires l'une de l'autre que la vie met en jeu.⁵²

Contràriament en els casos anteriors, en aquesta qüestió l'anàlisi de Plessner no s'allunya de la bergsoniana, sinó que, a més, n'és compatible. Com hem dit abans, en el conflicte còmic hi apareix una conculcació de normes que són esperades per l'espectador desinteressat. Com diu l'autor mateix, aquestes normes poden entendre's com l'exigència de la vida i la societat de Bergson, i llur violació pot correspondre a la rigidesa mecànica:

La respuesta de Bergson es compatible con la nuestra, en tanto que la simultaneidad de la vida y mecanismo representa una conculcación de normas, en la que el papel de la norma corresponde a la vida y el papel de entorpecedor, al mecanismo.⁵³

Així doncs, en l'anàlisi general dels motius del riure tots dos filòsofs coincideixen, tot i que, com veurem a continuació, en la seva finalitat no tant.

3.5. Per a què riem?

El riure apareix quan les exigències de la vida, a ulls de l'espectador, són impedides per una rigidesa mecànica. Però per a què riem? En aquest punt, hem de dir que tots dos autors coincideixen en certa mesura.

Un dels punts en comú entre tots dos és que consideren el riure com una resposta a

52 Bergson, H., *op. cit.*, p.14.

53 Plessner, H., *op. cit.*, p. 105.

l'impediment a les exigències vitals. A més, també creuen que té com a objectiu reafirmar el valor de l'elasticitat de la vida. En paraules de Bergson, el que riu fa saber a l'altre que és vist com una mena de mecanisme, com un titella:

[...] le rieur rentre tout de suite en soi, s'affirme plus ou moins orgueilleusement lui-même, et tendrait à considérer la personne d'autrui comme une marionnette dont il tient les ficelles.⁵⁴

A partir d'aquest punt, apareixen les discrepàncies. Per una banda, Bergson afirma que el riure és «avant tout, une correction»⁵⁵ i, per l'altra, defensa que no només té una funció social, sinó que també té un origen social:

Il nous a paru que la société, à mesure qu'elle se perfectionnait, obtenait de ses membres une souplesse d'adaptation de plus en plus grande, qu'elle tendait à s'équilibrer de mieux en mieux au fond, qu'elle chassait de plus en plus à sa surface les perturbations inséparables d'une si grande masse, et que le rire accomplissait une fonction utile en soulignant la forme de ces ondulations.⁵⁶

En canvi, Plessner s'oposa a aquesta concepció: ni creu que allò còmic sigui un càstig ni que tingui un origen i funció socials. Amb aquestes paraules ho va expressar:

Sin embargo lo cómico mismo no es un producto social, y la risa que lo responde no es una señal de aviso ni un castigo (al que puede llegar la sociedad), sino una reacción elemental contra lo opresivo del conflicto cómico.⁵⁷

Així doncs, l'autor alemany descarta que hi hagi una funció social en el riure, però malgrat això, admet que la rialla arriba a la plena riquesa en el cercle de l'existència social⁵⁸. En suprimir el caràcter social al riure, Plessner el considera com una reacció. Tot i així, com hem dit, no és una reacció qualsevulla, sinó que és la resposta del cos a allò impossible de respondre i, alhora, és una autoafirmació i capitulació de l'individu.

54 Bergson, H., *op. cit.*, p. 151.

55 *Ibidem*, p. 150.

56 *Ibidem*, p. 152.

57 Plessner, H., *op. cit.*, p. 104.

58 *Ibidem*, p. 104.

II. PART SINTÈTICA

1. Examen còmic d'un animal



Figura 1

En aquesta secció analitzarem la *figura 1*⁵⁹ segons les concepcions de Bergson i Plessner. La figura analitzada és una fotografia d'una llama, que va esdevenir viral a Internet pel seu caràcter còmic.

Tot i que la imatge d'aquest animal faci riure, és difícil d'identificar què és, concretament, el que fa esclafir la rialla.

Així doncs, sabem que la imatge és còmica, però no per què: vegem, doncs, l'efecte còmic que genera aquesta llama des de les perspectives de Bergson i Plessner per tal d'aclarir una mica què és el que ens fa riure.

59 Funny pics. Funny lama picture [imatge]. Recuperada de: <http://go.shr.lc/1LcmVTg> (última comprovació: 28 d'abril del 2016).

1.1. L'anàlisi de Bergson

En primer lloc, Bergson exclou del riure tot allò que no sigui humà. Per tant, la comicitat d'aquest a llama no és inherent en ella mateixa, sinó que és derivada de l'home, ja sigui perquè recorda a qui la mira o bé alguna cosa humana, o la marca d'un home, o l'ús humà que se'n fa.⁶⁰ Tenint en compte això, es poden considerar els diversos elements que conformen el rostre d'aquest animal i analitzar quina relació amb la comicitat hi podria traçar el filòsof francès.

El pentinat

La paraula «pentinat» ja té reminiscències pròpiament humanes, ja que, de cabells, només n'hi ha en el cap dels humans. El pelatge que tenen els animals al cim del cap, per molt llarg que sigui, s'anomena senzillament «pèls». A la *figura 1* hom pot veure-hi una llama, però una llama amb un pelatge arranjat *humanament*. És a dir, els pèls esbullats que té al cap no són propis de la llama mateixa, ja que el pèl li creix uniformement al cap i a la cara. D'aquesta manera, en els pèls del cim de la testa de la llama, no només s'hi pot veure un animal que té un arranjament capil·lar propi dels humans, sinó que també s'hi pot veure l'acció de l'home, que ha tallat els pèls del mamífer fins a deixar-lo d'aquesta manera, més aviat humana.

Si s'avança en l'anàlisi, es pot comprovar que aquesta forma de tallat capil·lar no només recorda un pentinat humà, sinó que sembla que vulgui assemblar-s'hi. És a dir, hom pot tenir la impressió que la intenció de la bèstia sigui emmascarar la seva animalitat, fer com si fos un humà més. Aquesta impressió amaga un efecte còmic: el de la transposició.

On obtiendra un effet comique en transposant l'expression naturelle d'une idée dans un autre ton.⁶¹

60 Bergson, H., *op. cit.*, p. 2-3.

61 *Ibidem*, p. 94.

En la llama, aquest efecte apareix en exportar un pentinat humà, amb tot allò que significa, en el cap d'un animal. En altres paraules, a través d'aquest arranjament dels cabells, sembla que la llama vulgui aconseguir ser vista de la mateixa manera que veuríem una persona amb aquells cabells. Però la llama és un animal i, per tant, no pot passar al terreny de la humanitat, encara que tingui una expressió amb un aspecte pròpiament humà.

Aquesta transposició implica una mecanització la naturalesa: es considera la naturalesa com un mecanisme, quelcom desmuntable que, en tornar a ser muntat però amb alguna peça humana, adquirirà aquella part d'humanitat. Però la natura no es comporta així, ja que és quelcom viu, no reductible ni a mecanismes ni automatismes, que està en constant canvi i adaptació. Mecanitzar allò viu, la natura, dirà Bergson, és la font de la comicitat:

Une nature truquée mécaniquement, voilà alors un motif franchement comique, sur lequel la fantaisie pourra exécuter des variations avec la certitude d'obtenir un succès de gros rire.⁶²

El nas

A diferència del pentinat, el nas de l'animal no recorda pròpiament el nas d'un humà. El seu aspecte inflat, desproporcionat, fa que adquireixi un caràcter còmic. Però la comicitat no apareix en la deformitat mateixa, sinó que en el fet que pot ser imitada:

*Peut devenir comique toute difformité qu'une personne bien conformée arriverait à contrefaire.*⁶³

Així doncs, aquest nas inflat és imitable: és possible imaginar-se que algú fabriqui una mena de nas de pallaso, però amb la forma arrodonida pròpia del d'aquest exemplar de llama. Fins i tot, es podria anar més lluny, i afirmar que aquest nas sembla una mena de disfressa, una mena de nas artificial. Per aconseguir imaginar-nos-ho, adverteix Bergson, és essencial tenir una mirada ingènua:

Tâchez de voir avec vos yeux seulement. Ne réfléchissez pas et surtout ne raisonnez pas. Effacez l'acquis ; allez à la recherche de l'impression naïve, immédiate, originelle.⁶⁴

62 *Ibidem*, p. 33.

63 *Ibidem*, p. 18.

64 *Ibidem*, p. 18.

En aplicar una mirada ingènua al nas de la llama, doncs, hi apareix una mena de rigidesa, una cosa que ha quedat quallada en la mobilitat de la fesomia. Certament, el nas sembla una mena d'artifici, quelcom rígid, que no es mou; no sembla que s'hagi d'articular àgilment, com mogut per un alè vital. Aquesta rigidesa mecànica, com Bergson detecta a l'inici de *Le rire*, és un dels fonaments de la comicitat.⁶⁵

Les dents

Un dels trets que crida més l'atenció de la *figura 1* són les dents prominents de la llama. Certament, no és casual que resultin còmiques i cridin l'atenció. No obstant això, el fet que desviïn l'atenció és només una de les condicions de possibilitat perquè siguin còmiques. A més, les dents, per si mateixes, no són cridaneres: són més aviat com la roba, la qual és vista tan quotidianament que sembla que forma part del cos. Malgrat això, hi ha circumstàncies en què la indumentària és observada com a tal, com una mena d'envoltori rígid a allò viu, que és el cos humà; en aquests casos, la seva força còmica latent emergeix a la superfície:

L'idée ne nous vient plus d'opposer la rigidité inerte de l'enveloppe à la souplesse vivante de l'objet enveloppé. Le comique reste donc ici à l'état latent. Tout au plus réussira-t-il à percer quand l'incompatibilité naturelle sera si profonde entre l'enveloppant et l'enveloppé qu'un rapprochement même séculaire n'aura pas réussi à consolider leur union.⁶⁶

Com hem dit, aquesta anàlisi també es pot aplicar a les dents: normalment passen desapercebudes però quan criden l'atenció de l'espectador treuen a l'exterior la comicitat latent. En altres paraules, les dents tenen una rigidesa que no és percebuda perquè hom en veu cada dia; però quan criden l'atenció, ja sigui per una deformitat o alguna altra característica especial, sorprenen l'espectador, que les pren com quelcom artificial, una *res* rígida i mancada de vida.

La sorpresa, doncs, té una funció important, atès que posa de relleu la comicitat, però no

65 *Ibidem*, p. 8.

66 *Ibidem*, p. 30.

conté comicitat per si mateixa. Allò còmic, com ja s'ha dit, és la incorporació d'una rigidesa dins d'una cosa viva. En aquest cas, les dents adquireixen rigidesa, ja que no sembla que estiguin mogudes per la vida. Més aviat sembla que se'n desentenguin, que vagin pel seu compte, que creixin *automàticament*, al marge del recte funcionament de la vida.

La cara

Com s'ha pogut desprendre de l'anàlisi d'aquests elements còmics de la cara de l'animal, la cara de la llama és una caricatura de si mateixa. L'expressió facial és, per dir-ho d'alguna manera, una finestra de l'ànima. És a dir, com a sistema d'expressió d'allò interior que és, s'espera que tingui les característiques vitals: que sigui flexible, canviant i que expressi com se sent un mateix, ja sigui un animal o una persona.

En canvi, en aquesta imatge, sembla que l'expressió facial s'hagi imposat a la vida mateixa; hi trobem una cara que té un aspecte rígid, inexpressiu, que no pot canviar. En definitiva, la cara és el triomf de la materialitat, de la rigidesa, sobre la vida; i tan bon punt l'espectador se n'adoni, apareixerà l'efecte còmic.

Supposons qu'au lieu de participer de la légèreté du principe qui l'anime, le corps ne soit plus à nos yeux qu'une enveloppe lourde et embarrassante, lest importun qui retient à terre une âme impatiente de quitter le sol. [...] L'impression du comique se produira dès que nous aurons le sentiment net de cette superposition.⁶⁷

1.2. L'anàlisi de Plessner

Segons Plessner, la comicitat en el regne animal no es basa en analogies amb l'home, sinó que sorgeix del conflicte entre la idea de norma que l'home es fa sobre l'animal i l'animal mateix. En altres paraules, segons la concepció que tingui cadascú, s'atribueixen als animals una sèrie de normes. Nogensmenys, a vegades hi ha animals que destaquen, que semblen entrar en contradicció amb la norma que hom li atribueix: en aquests casos, apareix la

⁶⁷ *Ibidem*, p. 38.

comicitat.

La comicidad de los animales no se basa en analogías más o menos conscientes con el hombre, sino en un conflicto entre la idea o norma que nos hacemos en nuestra imaginación (por razones de costumbre y prejuicios estéticos [...]) y la especie respectiva del animal.⁶⁸

Per trobar allò còmic de la imatge de la llama, doncs, hem d'analitzar quines són les normes que li suposem amb què entra en contradicció.

El pentinat

En primer lloc, el pentinat trenca una norma bàsica: els animals no estan pentinats. Certament, amb facilitat podem atribuir aquesta norma al regne animal ja que, ordinàriament, es considera que aquest punt de refinament estètic només es troba a l'espècie humana. El fet que els seus cabells estiguin arreglats com els d'un científic genera una provocació a l'home que observi aquest animal, atès que entra en contradicció amb allò que s'espera de l'animal. En paraules de Plessner:

[...] tiene algo de provocador a nuestros ojos. Y eso es lo que importa únicamente para encontrar algo absurdo o cómico en su comportamiento o figura.⁶⁹

El nas i les dents

Pel que fa al nas i les dents, aquesta llama trenca una norma bàsica: la de les proporcions *naturals* entre dents, nas i cap. És a dir, quan hom s'imagina una llama, se l'imagina formada d'una determinada manera, que té una natura concreta. Aquesta imatge prefixada fa que, quan hom troba un exemplar de llama que incompleix els límits de la natura definits per ell mateix, la llama se situa fora de la *natura*. En altres paraules, la llama, un element més de la natura, està en contradicció amb la *natura* que hom espera d'aquesta.

68 Plessner, H., *op. cit.*, p. 102.

69 *Ibidem*, p. 102.

La cara

Com hem analitzat, la cara de la llama suposa el trencament de diverses normes prefixades que s'ha formulat l'home. Això genera una situació-límit, ja que l'home no sap com ha de respondre davant d'una contradicció dins dels propis esquemes. La forma que té l'home d'allunyar-se d'aquest fet és el riure: a través de la rialla reafirma la norma que l'animal ha trencat, i al mateix temps, es reafirma ell mateix.

Finalment, Plessner afegeix que s'ha de complir una condició perquè la comicitat aparegui en els animals: cal que l'home hi apliqui una mirada ingènua.

Para el zoólogo hay rarezas, pero no comicidad. Pues en la naturaleza, a diferencia del mundo de los hombres, todo tiene que ser como es. [...] Para ánimos ingenuos parece que contradicen, como descarrilamientos de la naturaleza, la norma [...].⁷⁰

Des del punt de vista del zoòleg, per exemple, no hi ha prejudicis estètics en els animals: pot considerar que un animal sigui rar, però no pas còmic.

1.3. Conclusions

Com hem comprovat, la principal diferència entre els dos autors és que Bergson defensa que la comicitat en els animals és derivada de l'àmbit de la humanitat i, en canvi, Plessner nega aquesta tesi. Nogensmenys, el pensament del filòsof alemany pot ser compatible en part amb el de Bergson: com que defensa que la comicitat apareix d'una contradicció en allò que és esperable de l'animal per l'home, es podria argüir que no s'espera d'un animal que presenti trets pròpiament humans. D'aquesta manera, el que en Bergson seria una condició necessària per la comicitat, en Plessner en seria una de suficient.

Al marge d'aquesta qüestió, s'ha de dir que en el fons les dues concepcions no disten gaire l'una de l'altra. El mateix Plessner ho admet: el que ell anomena rivalitat entre la norma i el descarrilament, Bergson ho formula com una oposició entre vida i mecanisme.

Para ánimos ingenuos parece que contradicen, como descarrilamientos de la naturaleza, la

⁷⁰ *Ibidem*, p. 102.

norma que acepta magnánima los mayores extremos y sin embargo vigila cada forma, y por eso parece que tienen (contra toda seria enseñanza) la rivalidad entre la vida y el mecanismo, típica según Bergson, y que nos incita a la risa.⁷¹

Per tant, es pot concloure que els autors discrepen en les condicions per tal que es doni la comicitat, tot i que no s'oposen en la consideració dels motius de fons del riure.

71 *Ibidem*, p. 102.

2. Examen còmic d'un acudit

EN UNA CONFITERIA

- No m'agrada cap d'aquests pastissos d'aquí. Voldria un borratxo.
- Esperis un moment, nena, que ara sortirà l'amo.⁷²

En aquesta secció ens centrarem en una de les formes més corrents de fer riure: l'acudit. Tot i que hom relaciona l'acudit, o almenys la seva finalitat, amb el fer riure, és més difícil determinar què és, concretament, el que fa esclafir la rialla. Vegem, doncs, quina interpretació dels motius del riure es pot deduir de les concepcions de Bergson i Plessner.

2.1. L'anàlisi segons Bergson

Bergson estableix una diferència entre els efectes còmics que ocorren en el pla lingüístic: per una banda, hi ha allò còmic que expressa el llenguatge; i, per altra banda, hi ha allò còmic que crea el llenguatge mateix. Aquest tipus d'acudit és del segon gènere, ja que es basa en una mena de confusió lingüística, que només té lloc en català i que és difícilment traduïble.

A més, el filòsof francès situa els acudits com aquest dins de la categoria d'enginyosos, ja que qui riu en sentir-lo, no se'n riu de del personatge que genera el riure, sinó d'un tercer. En aquest cas, tot i que qui faci esclafir el riure sigui la dependent, el que riu, se'n riu més aviat de la «nena». Però què hi entén l'autor per enginy? Vegem la definició que en dóna:

Au sense plus large du mot, il semble qu'on appelle esprit une certaine manière *dramatique* de penser. Au lieu de manier ses idées comme des symboles indifférents, l'homme d'esprit les voit, les entend, et surtout les fait dialoguer entre elles comme des personnes.⁷³

Així doncs, l'enginy consisteix en una manera dramàtica de pensar, però en el sentit literal del terme, ja que consisteix en relacionar les idees com si es tractessin personatges d'una

72 Garbella, J., *500 xistes catalans*, Milla, Barcelona: 1966, p. 182.

73 Bergson, H., *op. cit.*, p. 80.

comèdia. En aquest sentit, un acudit és una escena còmica fugaç, comprimida. D'aquesta manera, com que és una forma de teatralització, Bergson cerca els efectes còmics d'aquest gènere en la comèdia mateixa.

Concretament, l'efecte còmic que apareix en aquest acudit és el de la interferència⁷⁴, ja que consisteix en donar en una mateixa frase dos significacions independents que se superposen. A la frase «voldria un borratxo», la noia es referia, amb «borratxo», a la dolça; en canvi, la dependent, *enginyosament*, aconsegueix superposar-hi un altre significat, el d'«embriac».

La comicitat d'aquesta interferència de significats, doncs, cal anar-la a cercar en l'efecte còmic paral·lel en la comèdia: el de la interferència de sèries. Segons Bergson, en aquests casos s'obté el que anomena mecanització de la vida: es pren un sistema de fets i relacions i se'l transporta en un altre sistema, però en el qual només hi coincideixi en part. Fer això, diu el filòsof francès, equival a tractar la vida com una màquina, amb peces intercanviables.

Efectivament, a «no m'agrada cap d'aquests pastissos d'aquí. Voldria un borratxo», si s'entén que «borratxo» es refereix a un embriac, s'està transportant un significat en què només coincideix en part a la frase, ja que la noia, en dir que no li agrada cap dels pastissos, està limitant el significat de la frase que vindrà després. Així doncs, hi ha una coincidència, ja que és possible entendre que, a «borratxo», el parlant s'està referint tant a un dolç com a una persona peta; però la coincidència no és total, ja que perd la relació amb la frase anterior.

Per tant, l'efecte de la transposició suposa imposar la rigidesa d'un mecanisme al pas normal de la vida. En entendre «borratxo» d'una altra manera s'està donant un predomini de la forma (el símbol «borratxo») sobre el fons; en altres paraules, la superposició de la rigidesa, mecànica, sobre la vida, dinàmica.

2.2. L'anàlisi segons Plessner

Els acudits com aquest, segons Plessner, no són còmics, sinó que són graciosos. L'autor

74 *Ibidem*, p. 70.

defensa que els acudits d'aquest tipus, que es basen en les paraules, són superficials perquè no diuen res. Efectivament, després d'haver escoltat l'acudit, ningú no sap res més sobre la paraula «borratxo», ja que hom coneixia prèviament els dos significats emprats; en cas contrari, no hagués pogut entendre'l.

El principi que, en aquest cas, causa el riure és el de la superposició no exclusiva de sentits: el llenguatge traspasa els seus propis límits.

Pero como el efecto especial del chiste consiste en unificar varias significaciones de forma que (plásticamente hablando) se superpongan y *no* se excluyan, mantenidas por una expresión especialmente significativa, el lenguaje traspasa sus límites en el chiste.⁷⁵

Dit d'una altra manera, la clau en l'entrecruament de sentits és en l'al·lusió: ser dut, a través d'una expressió amb un sentit determinat, a una altre sentit més amagat i sorprenent. En aquest cas, la dependenta aconsegueix al·ludir l'alcoholisme del seu amo a través d'una expressió feta servir per anomenar un dolç.

A més, Plessner adverteix que la font del riure de l'acudit s'han de remetre a les propietats exclusives de l'acudit:

La cuestión sobre el chiste en cuanto fuente de hilaridad se ve, por tanto, remitida a las propiedades exclusivas de él, que están al servicio del entrecruzamiento de sentidos: la técnica expresiva del ocultamiento y tácito dar-a-entender, y la sorpresa.⁷⁶

En la realització de l'acudit, doncs, hi ha una expressió *encertada*, en el sentit que té plena congruència entre forma i contingut. Tot i així, finalment, cap expressió encerta: en aquests casos, la distància entre la paraula i les coses esdevé insalvable i fa supèrflua la mateixa paraula.

Com que l'home es troba davant d'una situació en què les paraules mateixes fallen i tampoc no hi pot respondre de cap altra forma, es troba davant d'una situació-límit en què la rialla és l'única resposta. Rient, doncs, l'home aconsegueix allunyar-se de la distancia entre

75 Plessner, H., *op. cit.*, p. 113.

76 *Ibidem*, p. 117.

paraula i cosa que ha generat l'acudit.

2.3. Conclusions

En aquest acudit, les dues anàlisis xoquen a l'hora de considerar quina és la font de la comicitat. Per Bergson, l'acudit és un enginy que es basa en una manera dramàtica de pensar; d'aquesta manera, la hilaritat que contingui caldrà anar-la a buscar en el drama, és a dir, a la comèdia. En canvi, Plessner considera que la hilaritat de l'acudit rau en un principi exclusiu d'aquest: el de la gràcia.

No obstant això, tot i la diferència en la font que mou la rialla, tots dos autors detecten que l'efecte còmic es produeix en una superposició de sentits. És a dir, que a través d'una expressió plenament concordant, l'oient és dut a un altre significat.

A partir d'aquest punt, tots dos autors tornen a diferir: Bergson veurà en aquesta superposició una mecanització del llenguatge, mentre que Plessner afirma que és una forma de traspasar-lo.

EPÍLEG

Abans de tancar aquest petit assaig, fóra bo fer un parell de consideracions. La primera de totes és que l'anàlisi bergsoniana del riure va tenir una notable influència posteriorment. Les tesis que va desenvolupar van servir a altres autors per continuar la indagació inicial del filòsof francès, encara que sigui des d'altres perspectives. En aquest cas, Plessner es va fer servir de l'obra de Bergson per fer una investigació sobre els límits del comportament humà.

La segona consideració cal fer-la arran d'una pregunta que pot aparèixer després d'haver llegit les comparacions entre *Le rire* i *Lachen und Weinen*: quin dels dos llibres té raó?

Com a autor d'aquest treball, el que fóra més assenyat dir és que, a banda d'esbrinar quina concepció té la veritat, o un grau més alt de veritat, el que hem pretès mostrar amb aquest treball és que són dues perspectives *enriquidores*.

De la mateixa manera que Bergson va enriquir l'anàlisi de Plessner, les concepcions de tots dos autors poden enriquir el nostre punt de vista.

DEO GRATIAS

BIBLIOGRAFIA

Bergson, Henri. *Le rire: Essai sur la signification du comique*. 14a ed. París: PUF, 2012.

Flores Pereira, Lawrence. «O cômico: comentários sobre as concepções de Propp, Freud e Bergson». Dins: *Letras de Hoje* 32.3 (1997): 15-28.

Funny pics. Funny lama picture [imatge]. Recuperada de: <http://go.shr.lc/1LcmVTg> (última comprovació: 28 d'abril del 2016).

Garbella, Jordi. *500 xistes catalans de bona mena*. 1a ed. Barcelona: Milla, 1966.

Plessner, Helmuth. *La risa y el llanto: Investigación sobre los límites del comportamiento humano*. 1a ed. Madrid: Trotta, 2007

Prusak, Bernard G., «The science of laughter: Helmuth Plessner's *Laughing and Crying* revisited». Dins: *Continental Philosophy Review* 38 (2006): 41-69.

Sibertin-Blanc, Guillaume. «Dossier critique». Dins: Bergson, Henri. *Le rire: Essai sur la signification du comique*. 14a ed. París: PUF, 2012.