



Samuel Beckett (Foxrock, Dublin, 1906 - Paris, 1989)

Nihil in fine

El col·lapse còmic de la narració

AMADEU VIANA

Pragmàtica i sociolingüística

La recerca lingüística recent en pragmàtica i en sociolingüística sobre humor ha estat prou fructífera i diversificada. L'eclosió i la posterior adopció de models formals per a l'anàlisi de l'humor (Attardo 1994) ha centrat bona part de les discussions i ha donat pautes per als treballs següents. D'una manera molt clara, la utilització heurística del model interpretatiu desenvolupat per Attardo i Raskin (1991) pot interessar específicament els que treballen en educació lingüística en diferents àmbits, de manera que, en tallers o seminaris, els estudiants d'anàlisi del discurs tenen bases per indagar sobre els finals de les narracions còmiques, sobre la presència de pistes contextuals en el cos d'un acudit o sobre formulacions alternatives de la història paral·lela que la comicitat revela de sobte.

Al costat dels models formals, hi ha hagut avenços interessants pel costat sociolingüístic. Algunes de les recerques funcionals aplicades, com les de Holmes (2000) sobre l'humor a la feina o les de Kotthoff (2003) sobre ironia i registres lingüístics, són de gran valor. Aquests treballs tenen en comú el fet de partir de dades conversacionals obtingudes directament i de plantejar l'anàlisi i les demostracions amb un grau de precisió formal important. La distinció, de caire sociològic, analitzada per Holmes, entre humor positiu i humor crític, a més de remuntar-se a l'antiga partició sociolingüística entre solidaritat i poder, és susceptible de ser explorada en diferents àmbits empírics, més enllà de l'entorn laboral. L'atenció de Kotthoff cap al que

NOTA. Alguns dels materials que apareixen ací van ser part de la ponència que vaig llegir a la *17th Conference of the International Society for Humor Studies*, Youngstown, Ohio, 13-17 de juny de 2005, i han estat reelaborats ara amb objecte de la seua publicació en aquesta revista. Agraïxo a Salvatore Attardo els comentaris a una primera redacció (anglesa) d'aquest text.

resta implícit l'ha dut a registrar dues orientacions diferents en la resposta a la ironia: l'orientació cap al que s'ha dit (o interpretació *de dicto*) i l'orientació cap a les implicacions (o interpretació *de re*), amb diferents conseqüències argumentatives i totes les gradacions que calgui. Treballs d'aquest estil manifesten les interaccions entre conversa i coneixement –i també coneixement social. Per al lingüista i el sociolingüista, posen en relleu la pertinència de les dades empíriques en la construcció de les interpretacions, i no són esmentats ací com a il·lustració, sinó com a part d'un compromís metodològic. Per aquest camí –i al costat del reconeixement dels models formals– pot avançar la recerca sociolingüística i pragmàtica en l'estudi de l'humor (per a una perspectiva interessant sobre el conjunt es pot consultar Attardo 2003).

La meua contribució ací explorarà algunes vies possibles per a l'estudi de diferents nivells de coherència en l'humor, tot centrant-me en el fonament narratiu, en el valor de l'implícit i en les diverses menes de finals. Miraré de seguir la inspiració dels treballs de Norrick (1993; 2000) i, en bona mesura, també la consideració general d'Attardo (2001) sobre l'estructura de la narrativa còmica. Norrick ha insistit en el valor de la pràctica conversacional en la construcció de l'humor. El costat esdevenimental, *performatiu*, de la pràctica còmica revela el paper que hi tenen les reorientacions temàtiques, el recurs metalingüístic, els recomençaments, els falsos finals i les històries truncades. El joc de mots (*retruécano*, *pun*) ací no seria només una proposta verbal, sinó part de la trama argumentativa en el diàleg, part del que els parlants estan disposats a acceptar com a viable conversacionalment o no. La conversa no és només un conjunt de disposicions lògiques (que també ho és), sinó un esdeveniment d'interacció, que compta amb la relliscada, la reorganització, el tall i el resum, en tant que formes tortuoses de la memòria. La combinació de Norrick d'etnografia i hermenèutica sembla un excel·lent camí a seguir, i hauria de reclamar més la nostra atenció. En aquest sentit, el treball interpretatiu sobre la conversa, en el marc de la psicologia social constructivista de John Shotter (1993), constitueix també una aportació interessant que conté pistes encara per desenvolupar.

Una menció del model formal d'Attardo i Rasquin (1991) resulta pertinent, tanmateix. La primera Teoria de l'Argument Semàntic (*Semantic Script Theory*; vegeu Attardo 1994, p. 195-229) és coneguda ara (després d'una important adaptació) com a Teoria General de l'Humor Verbal (GVHT; vegeu Attardo 2001). La GVHT es proposa fer explícits els mecanismes lèxics i pragmàtics que configuren el significat sistemàtic (o literal, formal) de l'estructura còmica, en la seua presentació canònica com a acudit o facècia. La teoria parteix de sis Indicadors Cognitius (*Knowledge Ressources*), ordenats jeràrquicament: l'Oposició Argumental (*Script Opposition*), el Mecanisme Lògic (*Logical Mechanism*), la Situació (*Situation*), l'Objectiu (*Target*), l'Estratègia Narrativa (*Narrative Strategy*), i l'Idioma (*Language*). En aquesta jerarquia, l'OA i el ML són bàsics en la producció de la comicitat. El segon s'encarrega d'identificar les menes de *salts* i *talls* que operen en l'Oposició

Argumental, entenent aquesta com el desplegament de dues històries o *arguments* distints en la història còmica. Aquests dos *arguments* no mantenen relacions referencials, en la mesura que pertanyen a marcs cognitius (semàntics, pragmàtics) desconnectats. L'esquema analític, que, simplificant una mica, podem anomenar Model Disjuntiu (MD), comporta la presència d'una *línia clau* (*punch line*) al final de l'acudit, o d'un *disjuntor* en el cas de l'humor típicament lingüístic, que són els elements que «disparen» la pertinència relativa de les dues històries (o marcs referencials), i que sovint s'ajuden amb diferents *connectors* (més o menys oberts) previs en la narració, tot desencadenant una lectura inversa (implícita), correcta i paral·lela de la història explícita que acabem de sentir.

En un acudit com ara:

«–Saps com es diuen els habitants de Salamanca?

–Tots?»

La *línia clau* és la pregunta final, «Tots?», que desencadena un argument paral·lel que podríem descriure com «saber enumeratiu», per oposició al «saber lingüístic» que pressuposa la primera part de l'acudit. Els dos tipus de sabers representen ací l'OA; el ML identificaria el contrast entre aquests dos tipus de saber (obert i prolix el primer, sintètic i breu el segon). La resta d'IC, per ordre, serien la Situació (el context de pregunta-resposta de tipus escolar, per exemple), l'Objectiu (la reconsideració de la pregunta inicial en uns altres termes), l'Estratègia Narrativa (mínima, ací, per la fórmula col·lapsada de la resposta en forma de pregunta) i l'Idioma (que ací no és especialment pertinent, perquè no és un acudit lingüístic; però és pertinent com a objecte de la pregunta inicial, que aborda una qüestió lingüística).

Coherència en l'humor

Tenint tot això en compte, voldria desplaçar-me per un moment cap a l'anàlisi de Douglas (1975a; 1975b; 1996) i la tesi de l'atac fals. M'agradaria explorar la coherència entre les situacions (còmiques) viscudes, la narrativa conversacional humorística i les formes de l'acudit –d'alguna manera, la correspondència lògica entre teories de base textual com la GVHT i les interpretacions etnogràfiques o conversacionals clàssiques. Amb Mary Douglas continuariem pel costat etnogràfic, posant en relleu el seu argument sobre el valor de la situació viscuda.

La tesi de l'*atac fals* parteix de la idea que l'humor és un atac a les formes i suposa contemplar l'humor en paral·lel a la idea de joc. La qüestió crucial de l'anàlisi de Douglas té a veure amb el moment *clau* en què fem una broma, definit per la *suspensió de l'atac*: «No cal dir-ho, la subversió afortunada d'una forma per una altra completa o acaba la broma, ja que canvia la balança de poder» (Douglas 1975b, p. 96; la traducció és meua). M'interessa especialment aquesta idea sobre el final. Douglas apunta que en el moment en què l'atac a les formes es fa evident, la

broma s'acaba, de manera que el final seria la manifestació mateixa de la subversió. Sembla que no podríem afegir res més sense córrer el risc d'espatllar les coses. Aquesta dissolució davant la subversió és fonamental en la construcció de la broma; per això hi ha més joc formal que cap altra cosa. Una aproximació així a la seqüència final enllaça particularment bé amb el que sabem sobre l'estructura de l'humor verbal (i el moment en què acaba l'acudit), i ens diu també alguna cosa sobre el contingut pragmàtic de l'implícit, com mirarem de comentar més endavant.

La segona part de l'anàlisi de Douglas també és interessant. Una broma és un esdeveniment que algú produeix en el decurs de l'acció, per tant, l'hem d'abordar exclusivament en termes pragmàtics. Douglas (1996) defensa que, per acceptar una broma, hem d'entendre que la situació encaixa amb la seua possible inversió:

«Una vegada vaig argumentar que la situació social proporciona el context per percebre una broma. Vaig defensar que el context social dóna llicència a la rialla: si el context és equivocat, la mateixa cosa pot no ser divertida. Per reconèixer “el context correcte” vaig recuperar la idea antiga que una broma tenia l'estructura d'una inversió, vaig afegir la idea que les inversions es podien interpretar com a analogies de la situació social, i vaig afegir encara un altre principi: que si l'estructura social és d'una mena en què la inversió és acceptable, la broma serà permesa i tothom riurà; però si la situació és tensa, amb angoixes i pors, qualsevol expressió d'inversió seria massa perillosa, i la broma latent es giraria en contra. Encara crec que la consciència social fa entrar i sortir la broma de les àrees de perill» (Douglas 1996, p. 5-6; la traducció és meua).

Aquesta apel·lació a la coherència és interessant perquè permet descartar possibilitats d'inversió estructural que no resultin còmiques, i a la inversa, detectar humor potencial que no obtingui la seua resolució explícita. La seua tesi reclama coherència a dos nivells, entre l'estructura de la broma i la situació viscuda –de fet, a quatre bandes, afegint-hi el domini psicològic, també doble, amb la resposta corporal, física (la rialla), i el desencadenant lògic, la incongruència (Taula 1).

<i>Coherència a quatre bandes</i>		
Estructura de la broma	Situació viscuda	<i>Nivell sociolingüístic</i>
Desencadenant lògic	Resposta corporal	<i>Nivell psicològic</i>

És possible circular una mica per històries ambigües per provar l'abast de l'argumentació de Douglas, de manera que puguem establir-hi al mateix temps una comparació suficient amb l'anàlisi formal, que ens mení cap a la darrera part d'aquesta exploració nostra, el valor de la narració. Transcriuré una història narrada per algú molt pròxim [EB], sobre un episodi ocorregut en una llibreria, que conté elements interessants per aprofundir en la noció de *coherència situacional* de Douglas

i establir les analogies pertinents.

El context de l'episodi és el següent: l'any 2005 es van celebrar en l'àmbit hispànic els 400 anys de la publicació del *Quixot*. Com sabem, això va generar, al costat d'importants commemoracions rituals, una munió d'acudits, gràfics i orals, que han animat, certament, la difusió de l'esdeveniment. El que va sentir la meua informant en una llibreria de Lleida el desembre del 2004 no és exactament una història còmica, però té el valor etnogràfic d'una situació viscuda, descrita verbalment i susceptible d'anàlisi. La transcripció diu així:

«Jo era a la llibreria uns quants dies abans de Nadal, els dies típics dels regals. Va entrar-hi una senyora d'entre 30 i 35 anys, es veia una dona senzilla, per la manera de vestir i parlar. Va entrar amb un llibre embolicat sota el braç, va anar cap a una de les dependents i li va dir: "Ja torno a ser aquí, tanta estona l'altre dia, i no em va servir per a res..."; la dona desembolica el llibre amb compte i veig que és una edició relligada del *Quixot*, semblava de pell, marró, amb algun filet d'or, fins i tot; la dependenta li va preguntar: "Què ha passat, que no li ha agradat el llibre, al seu marit?" Ella va dir: "Bé, jo pensava que li agradaria, com que se'n parla tant a la televisió...; ell em va dir que sí, que estava bé, però que ell en preferia un altre". Ella li va preguntar quin, i el portava allà, apuntat en un paper; la noia mira el paper, llegint, amb veu insegura: "Va dir un que es diu *Kamasutra*". La dependenta va fer una petita exclamació de sorpresa, però continuà: "Vingui, aquests els tenim allà, n'hi ha moltes edicions". Van estar força estona triant i remenant i van tornar cap a la caixa. "A veure si aquesta vegada li agrada, té moltes il·lustracions..." va fer la dependenta, afegint-hi: "Si hi ha algun problema, torni, no es preocupi que per això estem".» [EB, comunicació personal, 24-12-2005]

No puc assumir, com dic, que es tracti exactament d'una història còmica. Tanmateix, els elements formals hi són: l'OA, amb l'argument «cultura» *versus* l'argument «sexe», amb tot el significat latent que coneixem i l'evident salt lògic de l'ML. El moment *clau* de la Situació, quan la clienta desplega el paper amb el nom del llibre alternatiu, prou intriga de l'EN per saber si ella coneix el nou llibre que el seu marit demana; i el valor pressuposat sobre el coneixement del *Quixot* que el públic hispànic ha de tenir, per contrast amb el que suposa el *Kamasutra*, com a Objectiu de la comicitat; tot això hi és. La història, com totes les històries còmiques, es podria explicar en funció de diferents implicacions socioculturals: la importància de la lectura, el paper de les dependents a les botigues, el valor dels llibres il·lustrats, la pressió de la propaganda i la publicitat, i força coses més; en cap d'aquests contextos, la narració d'EB a la llibreria ha de resultar necessàriament còmica. El que sembla clar aquí, tanmateix, és que es tracta d'una situació, almenys potencialment, còmica, que no troba en primera instància, perquè no encaixa amb cap possible inversió, un resultat còmic. L'argument de l'*encaix* de Douglas resulta perfectament compatible amb l'explicació formal: una broma, amb tots els seus elements, en termes de situació viscuda, necessita encaixar amb una estructura social que la faci viable.

Treballar amb situacions reals té aquest avantatge: que els casos es presenten de

manera prou irregular, i així ens serveixen per provar la teoria. Segurament podríem aprofitar millor per a futures anàlisis força material enregistrat, provinent dels mitjans audiovisuals, especialment aquells reculls d'errades de professionals, o de troballes curioses, en el transcurs de la feina periodística. Estic pensant en coses com el diàleg següent enregistrat per un periodista de la Televisió de Catalunya:

[Context situacional: una enquesta al carrer sobre orgasmes fingits; l'entrevistat és un home més o menys de 50 anys]

Pregunta: ¿Vostè sap distingir un orgasme real d'un de fingit?

Resposta: ¿Meu o de la meua dona?

(Carles Capdevila, «L'humor als mitjans» [conferència], *Primeres Jornades sobre Humor i Societat*, Lleida, març-abril de 2005)

La qüestió és que podem estudiar el grau d'aproximació d'aquests «errors de la realitat» envers els acudits formals, textualment compactes, que solem explicar. En un ordre semblant de comparacions, el que sorprèn més de la història d'EB a la llibreria és la contaminació d'arguments que instaura, en la línia de les contaminacions per analogia contextual que trobem en la conversació ordinària. Ara tenim ja almenys algun element per relacionar el *Quixot* (el llibre de cavalleria més còmic del món), amb el *Kamasutra* (la col·lecció de consells i posicions sexuals de la tradició escrita índia). Una cosa ens pot dur a l'altra. L'anècdota explicada fa justament aquesta funció integradora.

La meua informant va presentar la situació viscuda en forma narrativa. Segurament, el seu relat no ajuda amb prou senyals conversacionals (*conversational cues*) a prendre la història pel costat més còmic. Modificant convenientment la narració, esdevindria còmica (o més còmica). Sembla que en la conversa, i en l'explicació d'anècdotes, una *contextualització* adient interpreta el paper de la *correspondència entre la broma i la situació* que requeria Douglas. Per això la lògica entre nivells resulta interessant. En l'explicació d'anècdotes, els narradors estrañen la veu, fan copets, xisclen, després se'n distancien per prendre el pols de la història i es llancen meditatament cap a la *línia clau*, o cap al *disjuntor* (Viana 2001, p. 131-140). Allò que és coherent en l'acudit, és a dir, el joc amb la situació a través de l'explicació verbal, i allò que és coherent en la situació còmica, és a dir, la inversió possible de la situació prevista, enllaça amb el que és coherent en la narrativa còmica, els senyals de contextualització que alerten sobre les interpretacions múltiples. Tot això ens és útil per acostar l'enfocament etnogràfic i conversacional a les teories textuals, com la GVHT.

El valor de l'implícit

Continuant per ací, un tema preciós d'indagació, que podria partir d'informació ja disponible per als investigadors (com ara els treballs de Davies (1998) sobre humor ètnic) és la connexió entre l'implícit i la crítica còmica. En les situacions ordinàries,

d'humor espontani, la crítica benigna de tots contra tots és un fenomen corrent i realitza les típiques funcions de cohesió (com els coneguts «insults inofensius»). Però ens podríem preguntar si existeix cap relació estable, alguna mena de cohesió formal entre allò que deixem al rerefons (l'argument implícit) i la diana (l'Objectiu) de la crítica còmica. Si hi ha res d'això, les nostres teories sobre l'atac fals, les hipòtesis sobre el valor pragmàtic de l'implícit (Viana 2004, p. 197-209) i els avenços en la formalització de l'humor a través de la GVHT, per exemple, podrien atansar-se encara més: al capdavant, tindríem una manera de relacionar la utilitat de l'humor com a crítica social amb el patró explicatiu formal.

La temptació elemental és atribuir a l'*argument* assaltant tot el poder crític: és a dir, la història que no s'explica (el segon *argument* o marc referencial) tindria justament el paper de desafiar l'ordre establert de la història explícita (el primer *argument* o marc referencial). En principi, la reversibilitat de determinades bromes rituals apunta en aquesta direcció, però caldria dur a terme una investigació detallada per provar l'abast de la hipòtesi. Proposo examinar el següent contrast entre un acudit amb un fons ètnic i un altre amb fons sexista (que ja he transformat, encara que només sigui per variar):

(a) Per què no pots explicar un acudit a un suís un divendres? Perquè riuen a missa de 12 el diumenge.

(b) Què has de fer perquè un home rigui el diumenge? Explicar-li un acudit el divendres.

Tots dos acudits comparteixen una OA semblant; en els dos casos, el segon argument de l'OA, «tardar molt a comprendre l'acudit», pren relleu sobre el primer, «com produir o no humor»; i és el segon el que sustenta o suporta la funció crítica, tot i que sobre Objectius diferents, els suïssos en el primer cas i els homes en el segon (enunciats sempre com a part del primer argument). Sembla clar que es tracta de dos arguments independents, sobre un Mecanisme Lògic que exigeix un contrast entre l'explicació (el primer argument de l'OA) i la comprensió (el segon, implícit, que executa la subversió), com demana la GVHT. Òbviament, l'Estructura Narrativa dels dos acudits manifesta diferències (tot i que es basen en el model pregunta-resposta), amb una suggestiva presentació capicuada del *connector* i la *línia clau* entre els dos acudits («divendres-diumenge» en el primer, i «diumenge-divendres» en el segon); d'acord amb això, hi ha diferències també en la fórmula causal, la qual cosa permetria gairebé intercanviar els continguts, mantenint les fórmules narratives respectives: «Per què no pots explicar un acudit a un home un divendres?...», etc.

Ara bé, podem fer la predicció que si teníem la intenció d'emprar l'humor retòricament per invertir el sentit d'un possible reforçament (és a dir, per parodiar un reforçament), el mecanisme formal seria el mateix. Segurament això és el que fa un acudit ètnic com el següent, sobre els argentins:

«Això és un argentí que està fent l'amor efusivament amb una noia. La noia gaudeix, ostensiblement. No evita les exclamacions de plaer: "Ah!, Oh!" Continua:

“Ah, Déu!”. En això, l’argentí salta: “Bé, dis-me Òscar”».

Ací, com abans, l’argument que resta implícit i pren relleu en cloure’s la broma és el que denota la presumppta altivesa dels argentins: a través d’una pressuposada comparació no legítima entre el nom propi i la interjecció que invoca la divinitat. De manera que la retòrica de la interpretació parteix també d’unes condicions formals establertes. L’Objectiu resultant que s’activa en una narració còmica i el pes de l’atac (o la irrupció del joc) sembla que mantenen una distribució complementària.

En la hipòtesi que estic considerant, podríem defensar una connexió interessant entre la narrativa humorística (i, evidentment, l’argument que deixem implícit) i el sentit o la funció de l’acudit, la seua interpretació o el seu ús més enllà o tot just a partir de la situació en què s’explica. Una connexió entre el fútil (la forma típicament decebedora del patró còmic) i l’útil (la precisió crítica amb què emprem determinada informació còmica).

El fet que sigui l’argument implícit (el que assalta l’argument inicial, el subverteix i liquida la narració) el que porti el pes de la crítica no deixa de ser una propietat curiosa. No esperem normalment que *el que no es diu* com a part de la informació pragmàtica sigui justament allò més pertinent. La suposició habitual sol ser la contrària: normalment deixem implícita la informació que es comparteix i donem per sabuda. La proximitat entre la *clau* (i el *disjuntor*, en el cas de l’humor verbal) i l’esclat de les rialles que liquida la broma té a veure segurament amb aquest valor pragmàtic singular, en la mesura que expressa un *non plus ultra* de la comprensió. Aquestes són les regles del joc. Un joc que es desplega en principi en forma narrativa, com suggereix el penúltim Indicador Cognitiu de la GVHT. Podem examinar molt breument encara un altre tret d’aquest desplegament.

Tres patrons narratius

De manera que tenim, per un costat, un patró narratiu, i per un altre, un important factor de dissolució. La lectura inversa, provocada per la línia clau, complica les coses, en introduir un segon argument tot just al final. M’agradaria assenyalar que una trama *al final* és un despropòsit lògic. Les trames, o nusos, d’una estructura narrativa, precedeixen canònicament i lògicament el final. De manera que en si mateixa, la narrativa còmica, constituïda estructuralment per la irrupció d’aquest segon argument o marc referencial, es conforma com un atac al patró narratiu –com un joc sobre la forma. Inverteix el patró segons el qual el desenllaç es percep com a perifèric i anuncia el final. Ací el final és el principi.

Voldria posar en correlació aquesta propietat d’absorció del final per una trama implícita amb una altra coneguda propietat retòrica, identificada en la tradició, que consisteix a començar tot just al mig de la trama. Per algun motiu, tenim més idea sobre començaments abruptes, que és el que assenyala la fórmula *in medias res*, que sobre finals desllorigats. Però el contrast binari resultaria insuficient sense apel·lar a un

altre terme ben conegut en la tradició retòrica, que representa bé la qualitat canònica del final: *desenllaç* o *catàstrofe*. Per tant, *in medias res* presenta la possibilitat retòrica d'iniciar la narració o l'argument pel mig –al mig de la trama, com si els espectadors acabessin d'arribar i la cosa estigués en marxa; i *desenllaç*, així com *catàstrofe*, expressen bé la idea de desfer la trama, desembolicar la troca, i segurament, en l'accepció clàssica, produir una tragèdia. Exactament, *catàstrofe* fa referència a aquest punt neutre en què afloren les contradiccions i tothom veu quin és el joc dramàtic (de manera que podem afegir-hi després epílegs i altres tipus de finals, més o menys morals). La qüestió és que per algun motiu hem acabat reservant el mot *catàstrofe* per als finals tràgics.

No sé si hi ha cap expressió que representi el correlat lògic d'aquests finals coneguts de la tragèdia antiga, però en clau còmica. Penso, en qualsevol cas, en l'actor de les comèdies de Plaute que sortia a dir, palplantat davant del públic, *acta est fabula*, aquest conte s'ha acabat. Sembla clar que hi ha coses que percebem en primera instància, i anomenem i designem, i altres que són percebudes per inversió i per a les quals no troben una traducció regular en el vocabulari. M'agradaria pensar que els finals còmics són una mica el contrapunt lògic d'aquests inicis abruptes que recordava la tradició clàssica, i que presenten també un contrast pertinent amb el desenllaç ordinari de la trama. *Nihil in fine*, podriem dir, simètricament, en llatí, d'aquests finals destruïts. Al final, no res: tan sols una història que esclata (Taula 2).

<i>Tres patrons narratius</i>		
Trama	Desenllaç	Final
<i>in medias res</i>	<i>catàstrofe</i>	<i>nihil in fine</i>

Aquests talls al final, que ens projecten cap a un argument implícit (alternatiu) que es carrega la certesa de la història en curs, són diferents del simple absurd, de la història incompleta, de la impossibilitat de recuperar les referències necessàries. En les històries còmiques està actuant un patró en certa manera lògic, que reconeixem i admirem. Per això podem parlar d'una determinada *coherència còmica*, d'acord amb el que intuïm també sobre la *coherència situacional*. Tothom que hagi provat de fer una broma de gust dubtós en un context incorrecte sabrà quina mena de coherència implícita hauria d'assumir entre la lògica de la broma i la lògica de la situació (i l'activació de la crítica còmica). La qüestió és que ací encara hi ha un ordre.

Ara bé, és possible referir-se a un estat diferent de coses, dominat per la desorganització i la indefinició. En la conversa ordinària, trobem sovint, al costat de les pressuposicions conegudes, històries incompletes, referències que no s'expliquen del tot, i naveguem de vegades (sense especials dificultats de processament) per una franja indefinida que frega la incomprensió (i a vegades l'absurd), desafiant els patrons i la lògica del

que és complet. En el procés obert de la conversació espontània hi ha un munt d'històries que es perden pel camí, repeses de temes i reconsideracions, digressions, fils no recuperats i temes només mig esbossats. L'activitat conversacional és essencialment fragmentària. És com un esborrany per a les maniobres d'estil. Per a l'analista de la conversa, tot això és part de la informació pertinent. Ara, si considerem que sovint aquest és el context concret de moltes històries reals, tot plegat comença a ser significatiu d'una altra manera.

Podem pensar, finalment, en l'elaboració literària d'aquest desordre. Defugint tant el patró narratiu com el patró còmic, com el simple flux conversacional, *L'Innominal* de Samuel Beckett és un exemple brillant i estimulador d'aquest procés de desorganització i indefinició a què em refereixo, convertit en categoria i experiment literari (vegeu Viana 2004:158-177). Voldria cloure aquesta meua contribució, al marge ja del patró humorístic, amb un exemple breu de narrativa col·lapsada, construïda per l'irlandès, que compleix perfectament les regles formals, i alhora conté elements que la dinamitzen des de dins. No hi ha res de particularment còmic ací, perquè l'exercici de destrucció és un altre, en la línia de la desconfiança cognitiva de la novel·la (com llegim, en algun moment: «Aleshores aixequen hipòtesis que s'ensorren les unes sobre les altres, és humà, una llagosta no podria pas fer-ho», Beckett 1953: 142; la traducció és meua). El fragment que vull esmentar fa com segueix:

«S'estimen, es casen, per estimar-se més, més còmodament, ell se'n va a la guerra, mor a la guerra, ella plora, d'emoció, per haver-lo estimat, per haver-lo perdut, apa, es torna a casar, per tornar a estimar, una altra vegada més còmodament, s'estimen, estimem tantes vegades com faci falta, com faci falta per ser feliç, ell torna, l'altre torna, no havia mort a la guerra, després de tot, ella va a l'estació, ell mor al tren, d'emoció, per la idea de tornar-la a veure, ella plora, torna a plorar, d'emoció una altra vegada, per haver-lo perdut una altra vegada, apa, torna a casa, ell ha mort, l'altre és mort, la sogra el despenja, s'ha penjat, d'emoció, per la idea de perdre-la, ella plora, plora ben fort, d'emoció, per haver-lo estimat, per haver-lo perdut, vet ací una història, això és perquè jo sàpiga el que és l'emoció, això es diu emoció, el poder de l'emoció, donades les condicions favorables, el poder de l'amor, aleshores és això l'emoció, tot això dels trens, el sentit de la marxa, els conductors del tren, les estacions, les andanes, la guerra, l'amor, els crits lacerants, tot despenjant el fill, o el gendre, no ho sé, deu ser el seu fill perquè ella plora, i la porta, la porta de la casa està tancada, tornant de l'estació ella troba la porta tancada, qui l'ha tancada, ell mateix per penjar-se millor, o la sogra per despenjar-lo millor, o per impedir a la nora de tornar a casa seua, vet ací una història, deu ser la nora, no són gendre i filla, són fill i nora, que bé que enraono aquesta nit.» (Beckett 1954: 199-200; la traducció és meua)

Certament, pot haver-hi un ordre contra l'ordre narratiu. Podem sembrar el camp de mines i esperar que el lector vagi recollint les referències. Beckett, a *L'Innominal*, ens dissuadeix de cercar algun tipus d'organització significativa. De tant en tant s'escapen fragments com aquest, que recorden l'ordre narratiu antic. Segura-

ment, la insistència majúscula de l'irlandès a no acabar, a continuar el discurs, ha de ser vista com una impugnació general de les premisses cognitives de la narrativitat. Tot discurs sempre és *una part de*; la pretensió d'infinitud, declarada, manifesta, hi juga en contra. Efectivament, *L'Innomable* és ple de referències perdudes, de falsos finals, d'aparicions sobtades de personatges, de desaparicions i de reaparicions improvisades. Els esclats de comicitat permeten posar per un instant l'absurd en el pedestal narratiu, per a l'admiració del lector, però aviat tornem a la cara seriosa d'un discurs inacabable i rarament congruent, una mica com la cara d'aquell amic que no riu mai dels acudits. No sabem què li passa pel cap, però intuïm que deu estar entrebancat en algun d'aquests laberints narratius possibles. *L'Innomable* habita en aquesta regió dels passos perduts, aferrant-se com pot a la gramàtica. Aquesta és la particular elaboració literària de Beckett.

Epileg

En aquest article he tractat d'acostar la Teoria General de l'Humor Verbal, que s'ocupa de l'estructura lògica i semàntica de les bromes i els acudits, a l'anàlisi etnogràfica de les situacions còmiques, que s'ocupa de la congruència entre bromes i experiències viscudes. M'he servit d'exemples reals i ambigus per provar l'abast de la comparació, i he examinat una mica els efectes de la transformació narrativa de l'experiència còmica. En la línia de la integració de teories, he analitzat el paper de l'implícit en l'humor i la seua possible relació amb la forma en què s'explica la història i l'activació d'un «blanc» de les bromes (d'un Objectiu). Finalment, he mirat de definir en què consisteix el final còmic, clau en la interpretació, en comparació amb altres patrons retòrics coneguts, i en contrast amb models de desorganització fragmentària, com la conversació ordinària o, en el nivell literari, la narrativa de Beckett.

Penso que l'acostament de teories és interessant, com també ha estat interessant i productiu el contrast entre models narratius i models conversacionals. Al capdavall, sovint la narrativa còmica es clou amb un diàleg (en els acudits), i el diàleg còmic és una de les vies d'obertura narrativa (en l'humor conversacional), per tant, la col·lusió de les dues perspectives és pertinent. La manera d'integrar les recerques, en la línia de la Narratologia Natural de Monika Fludernik (1996), per exemple, pot fer avançar de manera interessant la investigació. Com he insinuat al començament, una combinació adequada d'etnografia i hermenèutica ens pot ser força útil, i això és el que he mirat d'aportar ací, en l'anàlisi dels diversos nivells de coherència en l'humor, o en l'examen de les conseqüències narratives de l'implícit, des del punt de vista pragmàtic.

Finalment, he apuntat que una condició narrativa bàsica, cognitivament parlant, és la fragmentarietat. Aquesta és una idea cara a John Shotter (1993), que ha treballat des d'una òptica generosament interdisciplinària amb allò que ell anomena *realitats conversacionals*, examinant els detalls i el valor de l'implícit i la imaginació. Tan sols coneixem fragments. Entre aquests, els fragments còmics revelen una forma precisa i

un abast interessant en l'ordre dels significats.

Bibliografia

- S. ATTARDO, *Linguistic Theories of Humor*, Nova York: Mouton de Gruyter, 1994.
- S. ATTARDO, *Humorous Texts: a Semantic and Pragmatic Analysis*, Berlín: Mouton, 2001.
- S. ATTARDO, «Introduction: the Pragmatics of Humor», *Journal of Pragmatics*, núm. 3, p. 1287-1294, 2003.
- S. ATTARDO; V. RASKIN, «Script Theory Revis(it)ed: Joke Similarity and Joke Representation Model», *Humor*, núm. 4 (3-4), p. 293-347, 1991.
- S. BECKETT, *L'innommable*, París: Minuit, 1953.
- C. DAVIES, *Jokes and their Relation to Society*, Berlín: Mouton, 1998.
- M. DOUGLAS, «Do Dogs Laugh? A Cross-cultural Approach to Body Symbolism», dins *Implicit Meanings*, p. 83-89, Londres: Routledge, 1975a.
- M. DOUGLAS, «Jokes», dins *Implicit Meanings*, p. 90-114, Londres: Routledge, 1975b.
- M. DOUGLAS, «The Uses of Vulgarity: a French Reading of Little Red Riding Hood», dins *Thought Styles*, p. 1-20, Londres: Sage, 1996.
- M. FLUDERNIK, *Towards a «Natural» Narratology*, Londres: Routledge, 1996.
- J. HOLMES, «Politeness, Power and Provocation: how Humour Functions in the Workplace», *Discourse Studies*, núm. 2, p. 159-185, 2000.
- H. KOTTHOFF, «Responding to Irony in Different Contexts: Cognition and Conversation», *Journal of Pragmatics*, núm. 35, p. 1387-1411, 2003.
- N.R. NORRICK, *Conversational Joking*, Indiana University Press, 1993.
- N.R. NORRICK, *Conversational Narrative: Storytelling in Everyday Talk*, Amsterdam: Benjamins, 2000.
- J. SHOTTER, *Conversational Realities*, Londres: Sage, 1993.
- A. VIANA, «Temes difícils, estils còmics: el cas de l'humor mèdic», *Discurso y sociedad*, núm. 3 (3), p. 117-144, 2001.
- A. VIANA, *Acròbates de l'emoció. Exploracions sobre conversa, humor i sentit*, Tarragona: Arola Editors, 2004.