

Els monòlegs de Capri. *Amb l'aigua al coll* (1990) o la temptativa de portar els monòlegs de Joan Capri a la televisió¹

*Joan Capri's monologues. Amb l'aigua al coll (1990)
or the attempt to broadcast Capri's monologues on TV*

Teresa Serés Seuma

Professora i investigadora del Departament de Filologia Catalana
i Comunicació de la Universitat de Lleida.
tseres@filcat.udl.cat

Joaquim Capdevila Capdevila²

Professor i investigador del Departament de Filologia Catalana
i Comunicació de la Universitat de Lleida.
jcapdevila@filcat.udl.cat

Els monòlegs de Capri. *Amb l'aigua al coll* (1990) o la temptativa de portar els monòlegs de Joan Capri a la televisió

*Joan Capri's monologues. Amb l'aigua al coll (1990) or the attempt
to broadcast Capri's monologues on TV*

RESUM:

Aquest article estudia la temptativa televisiva amb els monòlegs de Capri concretada en *Amb l'aigua al coll* (1990) de TV3, i ho fa tenint en compte els monòlegs de Joan Capri dels seixanta i setanta editats en disc. S'hi estudien, en primer lloc, les motivacions del programa i el context de la seva gravació. En segon lloc, el caràcter satíric dels monòlegs, la naturalesa d'aquest humor satíric i, relacionat amb això, la funció de censura moral dels monòlegs i els seus motius. En tercer lloc, el caràcter tipificat —d'acord amb un tipisme psicomoral i costumista— amb què és representada la realitat social i malgrat que en els monòlegs televisius augmenten les referències al context social del moment i creix el prisma personalitzador associat al monologuista. I finalment, el format del programa, la comunicació paralingüística que s'hi activa i la configuració narrativa dels monòlegs.

PARAULES CLAU:

monòleg, sàtira, censura moral, tipificació costumista i psicomoral, discurs televisiu, comunicació paralingüística.



Joan Capri's monologues. *Amb l'aigua al coll* (1990) or the attempt to broadcast Capri's monologues on TV

*Els monòlegs de Capri. Amb l'aigua al coll (1990)
o la temptativa de portar els monòlegs de Joan Capri a la televisió*

ABSTRACT:

The purpose of this paper is to study the attempt made to broadcast Joan Capri's monologues on the TV3 television programme *Amb l'aigua al coll* (1990), based on Capri's monologues from the 1960s and 70s released on an album. First we analyse the motivations of the programme and the circumstances of its recording. Secondly, the satirical traits in his monologues, the nature of this satirical humour and, related to this, its role of moral censorship and its reasons are considered. Thirdly, we deal with the typified character – reflecting a psychomoral and customs- and manners-based typicality – in which the social reality is mainly represented, although in the television monologues one finds a larger number of references to the social context of the moment and the personal angle of the monologist is more emphasised. Lastly, we discuss the television format of the programme, the paralinguistic communication involved and the narrative configuration of the monologues.

KEYWORDS:

monologue, satire, moral censorship, manners-based and psychomoral typification, television discourse, paralinguistic communication.

1. El monòleg com a gènere

Sens dubte el monòleg ha esdevingut un gènere popular gràcies a la televisió. Segons Baulenas (2011: 14-15) aquest èxit és afavorit per la recepció del format del *late-night*, que assigna al presentador l'obertura del programa amb comentaris humorístics sobre l'actualitat en forma de monòleg. Si bé Baulenas considera que a Europa els espectacles de còmics unipersonals van de la televisió al teatre, a diferència del que ocorre als Estats Units, on la comèdia *stand-up* sorgeix en petits clubs, cal fer avinent no obstant això que a Catalunya, com en altres indrets pròxims, el monòleg compta amb precedents rellevants en l'esfera teatral des d'abans de la Guerra Civil. Així, Andreu Buenafuente, que inicia la popularització del monòleg a casa nostra amb *Sense Títol* (1995-1998), de TV3, i que després exporta el format a altres televisions, ha reconegut que el seu mestratge més important prové d'aquest àmbit, i n'ha destacat la figura de Capri. I és per això que pensem que no pot obviar-se l'ascendència de Joan Capri en tot el procés de renovació i revaloració experimentat pel monòleg, una influència que segurament no ha estat prou reconeguda.³

1.1. Definicions del gènere

Baulenas (2011: 15-16) recull un parell de definicions que ens semblen prou vàlides per definir els monòlegs que Capri representa durant la dècada dels setanta, ateses les seves correspondències amb la comèdia *stand-up* i el monòleg televisiu. La primera, extreta de Schwarz (2010: 17) i per referir-se a la comèdia *stand-up*, resulta rellevant perquè recull tots els elements que conformen el gènere:

Stand-up comedy is the term for a special genre of comedy in which the performer, who is called the stand-up comedian, stands on the stage and speaks directly to the audience. In general, stand-up comedians are individual performers who plant themselves in front of their listeners with their microphones and start telling a succession of funny stories, one-liners or short jokes, and anecdotes, which are often called «bits», in order to make their audience laugh.

D'altra banda, la segona, una proposta d'Heraclia Castellón (2008), resulta útil perquè evidencia els orígens teatrals del format televisiu.

Se trata de textos, generalmente breves, interpretados en un estudio televisivo, o en un escenario, en los que se presenta una visión humorística sobre variados aspectos (sociales, cotidianos...) dirigidos a una audiencia cercana, lo que hace que mantengan también en un medio televisivo la cálida inmediatez del teatro.

2. *Amb l'aigua al coll* (1990). La temptativa de portar els monòlegs de Capri a la televisió

Els monòlegs inicials de Capri s'editen en disc entre els seixanta i els setanta, i el 1997 se'n fa una reedició en format digital. Amb el programa *Amb l'aigua al coll* (1990), s'intenta portar els monòlegs de Capri a la televisió.

Amb l'aigua al coll és un programa de tretze capítols d'entre 9 i 14 minuts que comença a emetre's per TV3 el 7 de juliol de 1990, protagonitzat per Capri, dirigit per Ricard Reguant i realitzat per Jordi Frades, i que duu aquests títols:

«Ja hi tornem a ser»	00.09.37	03/07/1990
«La tele»	00.12.25	10/07/1990
«Els medicaments»	00.12.54	17/07/1990
«El mal somni»	00.11.01	24/07/1990
«El petó»	00.10.18	31/07/1990
«La circulació»	00.11.52	07/08/1990
«Els concursos»	00.11.48	14/08/1990
«Els pentinats»	00.12.46	21/08/1990
«Els viatges organitzats»	00.09.52	28/08/1990
«Els clínicalis»	00.11.18	04/09/1990
«El forat»	00.13.16	11/09/1990
«Els enterraments»	00.10.41	18/09/1990
«Els ous»	00.13.33	25/09/1990

Capri hi interpreta un conferenciant que opina sobre temes d'interès general. Ho fa amb el seu humor habitual i hi aborda temàtiques que ja havien caracteritzat els monòlegs inicials. I això no obstant, els textos s'han adaptat a la televisió i se n'han revisat els continguts, atès el període transcorregut.

El projecte d'*Amb l'aigua al coll* parteix de l'èxit assolit dècades enrere pels monòlegs de Capri. I si això és així, no ho és menys que és esperonat també per l'èxit aconseguit per la comèdia *Doctor Caparrós*. Aquesta, protagonitzada per Capri i emesa pel circuit català de TVE els anys 1979 i 1982, esdevé un programa emblemàtic de l'imaginari televisiu de la Catalunya de la Transició. Efectivament, és a partir d'aquests precedents que s'assaja un programa al voltant dels monòlegs de Capri.

I amb tot, la sèrie *Amb l'aigua al coll* no obté els resultats esperats. I no els assoleix tot i que s'aposta per un director proper a Capri, Ricard Reguant. En aquest fet hi concorren segurament factors d'ordre ben diversos. Sigui com sigui, però, el fet és que Capri afronta, aleshores, dificultats que entorpeixen la realització del programa i que contribueixen probablement a aquest resultat. Així, d'una banda, l'actor, que ronda els setanta-cinc anys, té dificultats per recordar els textos, de manera que, malgrat que els assaja tota la setmana, en el moment de la gravació —que

es fa a l'Orfeo de Gràcia— li costa recordar què ha de dir. Això obliga Reguant a pensar en solucions com *pinganillos* o cartrons escrits, i tanmateix només tallant cada tres o quatre frases l'enregistrament s'aconsegueix tirar endavant el rodatge. A més, a causa de la gran quantitat de talls, sorgeix la necessitat d'un segon personatge, l'hostessa, que permet el canvi de pla. Aquest recurs té, però, l'inconvenient de la certa abruptesa amb què es produeixen sovint els canvis de plans. I és així, d'altra banda, que Capri viu un moment econòmic delicat. Li han bloquejat els diners guardats en caixes de seguretat. I tal circumstància, afegida a la seva propensió gasiva, comporta problemes a l'hora d'iniciar el rodatge atès que l'actor demana cobrar per endavant; i esdevé que, si els diners no arriben abans de començar la gravació, aquesta no pot fer-se per la desesperació de Capri. Tot plegat fa que l'actor se senti molt malament durant l'enregistrament, fins al punt que necessita que alguna persona de confiança l'hi acompanyi. I amb tot, el resultat final no és prou satisfactori.⁴ Reguant mateix recorda com va patir i com el programa finalment es va emetre, però amb la plena consciència que la qualitat no era la desitjada.

3. Sàtira i ètica en els monòlegs de Joan Capri. Censura moral d'una societat en canvi

3.1. Fonaments antropològics i tradició expressiva dels monòlegs de Capri

Sens dubte, un dels aspectes que denoten més clarament la continuïtat bàsica dels monòlegs d'*Amb l'aigua al coll* respecte dels monòlegs caprians dels seixanta i setanta és l'ètica que posen de manifest. Aquesta, com en els monòlegs de dècades enrere, pot definir-se com a marcadament conservadora; no, és clar, en virtut de sistemes ideològics elaborats, sinó quant a unes concepcions, de caràcter proto-teòric, sobre el món i com cal actuar-hi.

Aquesta ètica capriana —és quelcom que cal remarcar— posa en relleu una consciència moral comunitària; o, més exactament, una pervivència última en les nostres terres d'un tipus de consciència moral que ha estat característic de l'experiència col·lectiva en les societats tradicionals i protomodernes. És oportú recordar que aquesta consciència ha informat durant segles el cançoner satíric i altres manifestacions de la cultura popular adreçades a censurar allò que era vist com a greuge a l'interès comú; o, dit altrament, orientades a preservar uns equilibris o equitats bàsiques en pro de la conservació i reproducció de la comunitat, o de la societat entesa en termes comunitaris.

La manifestació essencial d'aquest tipus d'ètica és la sàtira; o si ho volem, la reprovació de suposades faltes o greuges a la col·lectivitat d'acord amb un humor de tipus satíric. Aquest humor es caracteritza per l'excitació dionisíaca en l'esfera

psíquica, i, a partir d'aquesta, per una patent càrrega de malícia que s'adreça de manera més o menys dreturera cap a l'objectiu de la censura (Berger, 1997: 285-313) i per l'extremització paradoxal d'allò que es critica. I cal dir, amb tot, que com correspon al monòleg com a gènere, la sàtira, en Capri adopta un biaix irònic i lúdic. S'hi manifesta, així és, una ironia popular —un tipus d'ironia que conserva encara en els monòlegs en disc, una forta tradició social— i un sentit del joc. Es tracta d'uns aspectes que són correlatius, d'altra banda, amb la tendència narrativa del monòleg i especialment amb la seva propensió a la ficció; i tot plegat no pot deslligar-se, al capdavant, del cert distanciament (lúdic) amb què és mirada la realitat en els monòlegs.

Val a dir, respecte de Catalunya però amb paral·lelismes en molts altres indrets de l'Europa contemporània, que entre les últimes dècades del segle XIX i les primeres dècades del segle XX es produeix una potent eclosió de manifestacions satíriques. Aquesta emergència no pot dissociar-se del tipus de consciència moral comunitària referida, del tipus de canemàs ètic que li és inherent; i no pot entendre's, més concretament, sense un conjunt de canvis associats a la modernització de la societat —la construcció de l'estat liberal i el caciquisme, les noves modes femenines, la ciutat i els seus neguits, etc.— que interpel·len i afecten aquesta consciència moral comunitària i els seus ressorts ètics (Capdevila, 2012: 143-240).

Aquestes expressions són sobretot produccions orals, literàries i plàstiques. Es tracta d'un conjunt d'expressions caracteritzades per la narrativitat —l'explicació d'històries—, l'oralitat —estrictament, o com a principi que informa significativament els textos escrits—, la inclinació satírica i el caràcter popular o popularista —l'ús d'un conjunt de recursos formals i simbòlics que faciliten el gust i la identificació des d'un prisma popular. Destaca, en aquest ordre, una pròdiga tradició de poesia i teatre costumista i humorístic, estrictament vuitcentista (Pitarra, Llanas, Roure, Josep Verdú, Abelard Coma...) o renovada sobre aquesta base. Semblantment, una dilatada tradició d'articles de combat polític i moral difosos sobretot per la premsa satírica i local, s'inscriuen en aquesta esfera. Ho fa així mateix el cuplet. I també corresponen a aquest conjunt d'expressions, tot i que amb una incidència menor, els monòlegs. Aquests, a Catalunya es consoliden com a forma d'espectacle entre els anys vint i trenta del segle XX, amb Pepe Marquès,⁵ Josep Santpere i Alady com a actors principals. D'altra banda, com a manifestacions artístiques rellevants que es produeixen tardanament en el marc d'aquesta tradició, poden aduir-se moltes de les cançons dels primers «jutges» de la Nova Cançó (Espinàs, Porter, Abella, Elies, etc.), alguns dels temes de la Trinca i els monòlegs del mateix Capri (Capdevila, Serés i Rubió, 2014: 199-266).

Els monòlegs de Capri s'insereixen, doncs, en aquesta tradició satírica i beuen, per tant, de les formes de consciència moral comunitària que l'esperonen. I això no obstant, aquest substrat, en Joan Capri, experimenta, com hem apuntat, una reelaboració d'acord amb un palès biaix conservador. Tot plegat ho veiem en els monòlegs de Capri de les dues èpoques, per bé que especialment en els de la primera.⁶

Atès aquest tipus de consciència moral i les formes d'expressió humorística que li són naturals, en els monòlegs d'una època i de l'altra hi trobem dues esferes bàsiques de censura: d'una banda, uns patrons humans, morals i de definició del món típics de les societats tradicionals o dels primers estadis de la modernització social; i de l'altra, i sovint a partir d'aquests, uns models humans⁷ i morals i una concepció de la realitat percebuts com a característics de la modernització de la societat. Uns blancs i altres esdevenen ben concurrents en els textos de Capri. I això, per bé que en els de la primera època la crítica a models socials de base tradicional hi té un pes més marcat que en els de la segona. I a l'inrevés: en aquests, el blasme a models socials moderns hi té una dimensió prou més extensa.

Quant a la crítica de motius del món tradicional o protomodern, sobresurten àmpliament la «sogra» —en primer terme—, la «dona», la «tia», «la mama»...; en definitiva, les dones de la família extensa i totes aquestes en virtut, és clar, d'uns arquetips tradicionals de la seva posició familiar. I més enllà, també en són objecte la dona o les dones en general, concebudes sempre d'acord amb una feminitat tradicional. També, d'altra banda, són objecte del blasme de l'humorista principis ètics tradicionals com la gasiveria, l'avarícia desmesurada de certs tipus de la classe mitjana menestral o un cert zel desmesurat d'aquests envers la propietat.

D'altra banda, cal fer avinent que la major part dels motius de censura de la societat moderna que trobem en els monòlegs de Capri de l'any 1990 ja havien aparegut en els dels seixanta i setanta. És quelcom que demostrem a continuació i que posa en relleu la relació de continuïtat bàsica entre els uns i els altres. I val a dir, complementàriament, que alguns d'aquests motius compten ja amb una fecunda tradició dirimida a través de creacions satíriques com les al·ludides més enrere. És el cas, per exemple, de les noves modes pel que fa sobretot a noies i dones (Capdevila, 2008: 68-69; Capdevila, 2009: 3-20; Capdevila, 2012: 173-211; Vilches i Dougherty, 1990: 95-96; Calleja, 1908); de la ciutat moderna —i de Barcelona en concret— com a marc de neguits, i, en relació amb això, dels cotxes i la seva circulació (Montero, 1921: 28;⁸ Capdevila, 1995: 63; Abella, 1962);⁹ de nous ocis massius com el futbol (Escribà, 1967: 27-30; Capdevila, Serés i Rubió, 2013: 199-266); de l'estiueig (Montero, 1921: 12; Escribà, 1967: 197-205), o de les dificultats d'accedir a un pis i de les condicions d'aquest (Capdevila, Serés i Rubió, 2013: 199-266).

Capri rebla sovint les censures a realitats noves com les ara referides, amb expressions de perplexitat; amb manifestacions de desconcert davant d'aquestes i amb relació sovint, també, a un món nou. Ho explicita sovint amb afirmacions del tipus «no sé on anirem a parar», «no sé on arribarem», «la vida és un serial», «la vida és així», «estem amb l'aigua al coll»... Es tracta d'unes actituds i unes afirmacions que entronquen amb un humor de tradició popular, empeltat d'escepticisme, d'un escepticisme «nihilista», que es manifesta especialment en la literatura oral —o de base oral— de les dècades de canvi dels segles XIX i XX (Capdevila: 2012) i que s'intensifica amb l'assentament de la societat moderna i les percepcions o avaluacions d'estructuralitat —o immutabilitat— de les noves realitats.

3.2. Els motius dels monòlegs d'*Amb l'aigua al coll* (1990) analitzats amb relació als monòlegs dels seixanta i setanta

Com hem dit, els neguits ètics quant a determinats aspectes de la modernització social —i pel que fa a aquesta en general— que trobem a *Amb l'aigua al coll* ja es manifesten en els monòlegs de dècades enrere. I tanmateix, és clar, en els monòlegs televisius solen aparèixer-hi conforme a l'evolució esdevinguda en els fenòmens en qüestió. Vegem-ho tot seguit. Abans cal que precisem, però, que aquests neguits, les crítiques amb què s'expressen, es manifesten a partir d'un conjunt d'estructures simbòliques: arquetips i estereotips, mons possibles —marcs fixats d'experiència col·lectiva configurats de manera narrativa— i relats ideològics i definicions bàsiques de la realitat també fixats socialment.

Si en els monòlegs «No som res» (1968) i «L'enterramorts» (1971) Capri censura la mercantilització de la mort i ho fa amb relació a l'ofici d'enterramorts i al negoci de les pompes fúnebres, aquesta censura reapareix a «Els enterraments» d'*Amb l'aigua al coll* de manera que ara els blancs són el tanatori i la incineració. L'excés de preocupació per la pròpia salut i la medicació desmesurada conformen un altre ordre de crítiques que, aparegudes ja en els primers monòlegs —«Acabarem ximples», «Les pastilles» o «El maniàtic»—, es reproduïxen a «Els medicaments» d'*Amb l'aigua al coll*,¹⁰ monòleg en el qual es qüestionen la sobremedicació, la dependència i l'afecció respecte dels medicaments —s'afirma que «la gent està drogada»— i la preocupació excessiva per la salut.

D'altra banda, la manifestació pública de la sexualitat és un altre dels aspectes abordats per Capri en les dues èpoques. No debades, si a «El món és així» (1975) censura ja la desinhibició corporal i l'exhibició pública del sexe, a «El petó» (*Amb l'aigua al coll*) dedica tot el monòleg a aquesta qüestió, de manera que «el conferenciant» remarca i censura, en clau de sàtira irònica i lúdica, la visibilitat pública assolida per les relacions sexuals i la compara amb les dificultats que, per a aquest tipus d'actes, ell tenia en la seva joventut.

Així mateix, la ciutat —i el neguit que se'n deriva— és un altre motiu tractat a *Amb l'aigua al coll* que ja ho havia estat en alguns textos dels seixanta. Es tracta de «La guerra del Sis-cents» (1963), «La ciutat» (1964), «Acabarem ximples» (1964) i «El taxista» (1976).¹¹ I si en aquests monòlegs dels seixanta i setanta això és així, a «La circulació» i «Els clinicalis», emesos per TV3, es reincideix en els termes d'aquesta crítica. Quant al primer, que tracta la temàtica monogràficament, resulta un passatge eloqüent quan el protagonista assevera que «el problema circulatori és un problema de bojos [...], el cotxe ens ha fet que tots estiguéssim sonats...»; i respecte al segon, la crítica apareix quan la saturació del trànsit urbà serveix de símil d'un altre tipus d'aglomeracions: les produïdes als passadissos dels hospitals amb manta malalts enllitats que hi dificulten caòticament el pas.

Relacionat amb aquesta darrera temàtica, un altre aspecte blasmat en monòlegs de les dues èpoques és l'abstracció de la gent a causa dels nous fenòmens de la comunicació i l'oci massius. Així, si «La tele» (1970) critica l'abstracció de les

persones respecte del seu medi immediat i el seu potencial comunicatiu com a conseqüència de la televisió, «La vida és un serial» (1967) blasma l'afecció de les dones als serials radiofònics i la catarsi melodramàtica que en sobrevé, i «Les pastilles» qüestiona la pruija dels fotògrafs de fer fotografies en els casaments, «La tele» (*Amb l'aigua al coll*) apunta a les disputes matrimonials induïdes per la televisió, en responsabilitza la diversitat de canals i les dissensions que això provoca i censura l'addicció provocada pel mitjà («La televisió és una droga»).

D'altra banda, el turisme massiu també havia estat blasmat en diversos dels monòlegs anteriors. Ho havia estat, concretament, a «El naufrag» (1961), «El pobre González» (1963), «La guerra del Sis-cents» i «La ciutat». ¹² Si això és cert, més d'un quart de segle més tard Capri en reprèn la crítica. Ho fa a «Els viatges organitzats», monòleg de l'agost de 1990. Així, en aquest hi blasma el consum massificat de viatges organitzats, el màrqueting que en fan les agències de viatges i la il·lusió d'exotisme que els envolta, i hi critica, així mateix, la seva moda i la seva popularització com a patró de distinció. D'acord amb això, el protagonista, al final, i després que ha explicat l'experiència de la seva dona i de la seva sogra en un viatge organitzat, proclama: «No, no, no, no, agències de viatges no, no hi vull sapiguer re(s). [...] tot el dia d'un cantó a l'altre, voltant a Tailàndia, al Japó, a la Xina, tot això...».

Els monòlegs de Capri d'una època i de l'altra també coincideixen en altres aspectes del consumisme massiu. D'una banda, en el consum massificat de cotxes. Aquesta qüestió va ser tractada a «La circulació» ¹³ d'*Amb l'aigua al coll*, i ja ho havia estat a «La guerra del Sis-cents» i a «Acabarem ximples», del 1963 i del 1964, respectivament. ¹⁴

Val a dir, d'altra banda, que la crítica al consumisme la trobem en dos monòlegs més d'*Amb l'aigua al coll*: «Ja hi tornem a ser» i «Els concursos». Si el primer d'aquests blasma l'obsessió —femenina— per les rebaixes i el consumisme en general —el narrador evoca el cas d'una dona que, obcecada amb les rebaixes, quan hi va sol perdre la seva filleta sense adonar-se'n—, el segon arremet contra els concursos televisius, i en especial contra la seva especulació amb l'avidesa consumista i la bona fe i la ignorància de la gent.

I volem finalment reportar un últim aspecte de la moderna cultura de consum de masses en què va incidir Capri en les dues èpoques. Es tracta dels pentinats moderns i, més enllà, dels patrons d'estètica moderna. Les primeres referències a aquesta qüestió apareixen en tres textos de la primera meitat dels seixanta: «El casament» (1961), «Acabarem ximples» (1964) i «El desorientat» (1965). Mentre que els dos darrers remetien als cabells llargs com a atribut del nou cantant pop —«ara un cantant ha de ser un noieta d'aquells que agraden [...] Ha de tenir molt pèl...», diu Capri a «Acabarem ximples»—, el primer atribueix el fet d'estar «plens de pèl» als joves en general. I amb aquests precedents, «Els pentinats» i «El forat», de la sèrie *Amb l'aigua al coll*, recuperen la crítica als pentinats moderns. Així, el primer d'aquests monòlegs dedica tota la narració als cabells com a patró de moda i objecte de consum massiu. ¹⁵

Per acabar, volem remarcar que alguns motius —la menor part— tractats significativament a *Amb l'aigua al coll* no havien estat tractats així en els primers monòlegs, i no ho havien estat per factualitat històrica. Es tracta de la consciència ecològica, abordada a «El forat»; la desnaturalització de l'alimentació, el motiu central d'«Els ous», i la saturació dels hospitals, el tema principal d'«Els clínicalis».

4. La configuració simbòlica. Entre la tipificació costumista i la personalització

Sens dubte, un fenomen essencial de la psicologia i l'expressivitat popular en les societats tradicionals i protomodernes és la representació de la realitat social en termes marcadament tipificadors; en virtut d'una tipificació psicomoral o costumista, que s'adreça sobretot a individus —que malda per definir-ne i fixar-ne tipus— i a definicions del món.

Si l'humor és el canal per excel·lència de manifestació d'aquesta orientació tipificadora, la sàtira, l'humor satíric, ho és de manera particular. I és així que aquesta tipificació costumista amb un ascendent popular premodern es fa particularment patent entre els segles XIX i XX a través de la literatura satírica, popular i popularista, encarregada de vehicular els malestars i les dissonàncies en general suscitats pels fenòmens associats a la modernització social.

Els monòlegs de Capri d'una època i l'altra parteixen d'aquesta tipificació psicomoral o costumista de la realitat social. I això no obstant, ho fan sobretot els de les dècades dels seixanta i setanta. No debades en aquests hi sobresurten les instàncies més propenses a ser tipificades d'acord amb aquesta tradició psicossimbòlica i expressiva. Es tracta, d'una banda, dels tipus humans. Els són dedicats la major part dels textos, com és palès en els mateixos títols: «Els savis», «El desmemoriat», «L'enterramorts», «El mandrós», «El desorientat», etc. I es tracta, d'altra banda, de marcs primordials de societats poc complexes, tradicionals o amb un pòsit important en aquest ordre: la família tradicional, figures d'aquesta esfera com la dona, la sogra i la tia —absolutament centrals en aquests monòlegs—, episodis del cicle tradicional de la vida —el naixement de fills i la criança, la comunió, el casament i la mort i amb el benentès que aquest darrer episodi concita en particular l'atenció de Capri— i altres realitats nuclears en aspectes com ara el menjar, el treball, la salut, el dispendi...

Especialment en aquests monòlegs, hom hi endevina una ascendència significativa d'altres gèneres de la literatura popular caracteritzats també per la tipificació moral o costumista: el sànet, la poesia popular, el sermó...; i també, i relacionat amb aquesta circumstància, un influx de la tradició de teatre popular feta sovint per quadres escènics d'afecionats.

I si bé aquesta pràctica tipificadora persisteix essencialment en els monòlegs

del 1990, s'hi manifesta més relaxadament. L'evolució social esdevinguda entre un moment i l'altre i les exigències inherents al medi televisiu contribueixen segurament a una certa desactivació del costumisme com s'havia expressat abans, i faciliten, d'altra banda, una major contextualització social dels monòlegs i una major personalització del seu prisma a partir de l'actor. Com es manifesten aquestes circumstàncies? D'una banda, a través de la representació del monòleg; amb Capri, que hi fa de conferenciant, d'expert que de tant en tant s'adreça directament al públic; amb unes hostesses que interactuen amb el conferenciant, i amb la intervenció de personatges virtuals que tenen noms i cognoms malgrat que es tracti de personatges tipus. De l'altra, en virtut que aquests monòlegs remetent a qui-sap-los fets concrets de la realitat social immediata —programes televisius més o menys contemporanis (*Filiprim*, *No passa res*, *El precio justo*), els Jocs Olímpics del 92, problemes ambientals concrets, el tipus de la Juani (peruquera castellanoparlant a «El forat»), etc.— i atès finalment que els motius tractats en general tenen més vinculació amb aquesta mateixa realitat social immediata.

5. Format televisiu, comunicació paralingüística i configuració narrativa

5.1. El format televisiu

El monòleg, com hem dit, forma part d'una llarga tradició de gèneres orals —teatralitzats, alguns— adreçats a la censura dels vicis o greuges morals d'ordre col·lectiu. No és gens agosarat, així, establir una dilatada associació de continuïtat entre el bufó medieval i els monologuistes, i especialment els pioners d'aquest gènere, com Santpere o Capri pel que fa a Catalunya. En les manifestacions d'aquesta tradició —quant als Països Catalans: balls parlats, versots, arguments, parlaments, cançó satírica popular, moderna poesia satírica populista..., monòlegs—, la característica més bàsica és el verisme ètic associat a la força de realitat de qui proclama el discurs. Aquests trets parteixen d'un pòsit dionisiac —ben potent a voltes— que dóna força de veritat i orientació satírica a les expressions. Pel que fa als monòlegs i altres gèneres teatralitzats, els trets referits confereixen una centralitat absoluta als seus actors i requereixen, de base, un públic immediat que els escolti i que, eventualment, hi pugui també interactuar.

La difusió televisiva del monòleg feta segons la seva concepció de gènere parateatral comporta inevitablement una pèrdua de força de realitat del monologuista i del seu discurs, i, correlativament, la devaluació simbòlica del conjunt. Aquest fenomen propicia l'espectacularització de la qual, de manera progressiva, es revesteix el monòleg amb la seva conversió televisiva. Aquesta reorientació del monòleg, que de maneres diverses en potencia l'espectacularitat —l'espectacularitat televisiva—, de manera que hi resulta important la potenciació espectacular del context,

el fa més d'acord amb les exigències comunicatives de la televisió com a mitjà (González Requena, 1999: 97), i comporta, d'altra banda, que l'actor monologuista perdi la seva centralitat i esdevingui «espill del desig visual de l'espectador» (González Requena, 1999: 106-108).

El programa *Amb l'aigua al coll* introdueix certs elements d'espectacularització. Poden adduir-se els següents. D'una banda, el concurs d'un petit conjunt de personatges: un de principal, el conferenciant, interpretat per Capri, i uns d'auxiliars —uns personatges escenogràfics—, que són les hostesses i l'assistent. D'altra banda, les interaccions directes mantingudes pel conferenciant: les que manté —imaginàriament— amb l'audiència i amb personatges dels mateixos monòlegs i les que sosté amb les hostesses. I pot adduir-se, també, l'autoreferencialitat: la utilització de monitors d'imatge¹⁶ o la televisió com a temàtica d'alguns textos. Tot plegat cerca l'acomodació dels monòlegs a l'exigència d'espectacularitat de la televisió, i esdevé un factor bàsic —ahora que el caràcter poc definit del format televisiu— perquè, en principi, el programa pugui atreure un ventall ampli de públic. I això no obstant, el cert deseiximent del programa en termes de format i els problemes d'audiència que afronta poden tenir a veure, entre altres raons de pes, amb dèficits en la conversió del monòleg als requeriments comunicatius de la televisió com a mitjà.

I tot amb tot, cal destacar que un tret d'acomodació efectiva dels monòlegs a la televisió és el fet que s'adapten a la fragmentació i la continuïtat de programa televisiu: cada monòleg correspon a un capítol de tota una sèrie, que, a més, podria anar-se prolongant a mesura que es tractessin noves qüestions.

5.2. La comunicació paralingüística

En els monòlegs teatrals hi predominen dues funcions del llenguatge: l'expressiva o emotiva i la conativa. El sentit d'aquesta darrera és mobilitzar la conducta col·lectiva en un determinat sentit i va molt lligada a la funció moralitzadora del monòleg com a gènere. En aquests monòlegs, l'eficàcia d'aquestes funcions rau primordialment en la naturalesa expressiva de la veu i del gest, o, dit altrament, del paralenguatge fònic —dicció (amb els falsets o artificis vocals característics del monòleg), to, velocitat, ritme, intensitat, etc.— i del paralenguatge cinèsic —del llenguatge corporal— i en aquest ordre: especialment de la (micro)gestualitat de la cara i de les mans, i de la mirada. I encara, per ser més exactes, tal eficàcia depèn en bona mesura de com l'esfera dionisiaca que embolcalla el tipus de censura i humor dels monòlegs s'expressa a través dels elements paralingüístics al·ludits.

En els monòlegs editats en disc o radiats, Capri explota intensament els recursos del paralenguatge fònic. Altrament, la temptativa de portar els seus monòlegs a la televisió que correspon a *Amb l'aigua al coll* fa que l'humorista se serveixi també dels factors més incisius del llenguatge cinèsic, com les expressions facials —la mirada, expressions del rostre, oscil·lacions del cap, etc., especialment indicatives d'emocions—, la gestualitat —el moviment de mans i braços— i les inclinaci-

ons del cos. Tot i que en aquest moment Capri ja és gran i ha minvat la seva energia, aquesta esfera cinèsica potencia el gruix i el matís expressiu del discurs i n'augmenta la contribució informativa. Si, segons el que ja va suggerir McLuhan, la televisió amb el seu desenvolupament tecnològic i civilitzatori intensifica l'aportació informativa —«s'escalfa»—, els trets adduïts faciliten l'adequació dels monòlegs a aquest mitjà (McLuhan, 1964: 22 i s. i 308 i s.).

Ens hem referit a la comunicació expressiva en els monòlegs de Capri, a la manera com aquesta evoluciona des dels difosos en disc als emesos per la televisió. I si bé l'expressivitat en aquest sentit és un aspecte rellevant del discurs televisiu, la funció primordial del llenguatge televisiu és la fàtica (González Requena, 1999: 97). Aquesta, orientada a mantenir activada la interacció virtual amb l'audiència, esdevé central en un mitjà com la televisió, que durant les últimes dècades s'ha vist empès especialment a potenciar la comunicació amb l'audiència, i la d'aquesta amb el mitjà. Capri, a *Amb l'aigua al coll*, posa en joc aquesta funció comunicativa. Ho fa —a través del «conferenciant»— adreçant-se a l'audiència en diversos moments: en comentar el tema de la «conferència» abans de «dictar-la»; en presentar i caracteritzar els personatges que apareixen en els monòlegs, i a propòsit de l'atractiu de les hostesses. I tot i aquests recursos fàtics, els monòlegs es ressenten de certa pesantor escènica com a conseqüència en bona mesura de la passivitat global en aquest ordre, hereva de la tradició teatral dels monòlegs de Capri.

5.3. La configuració narrativa dels monòlegs

Els monòlegs d'*Amb l'aigua al coll* es caracteritzen per una focalització temàtica i, en relació amb aquesta, per una certa linealitat temàtica. Aquest aspecte no pot dissociar-se tampoc de les exigències de la televisió, de la naturalesa dels seus discursos. En canvi, els monòlegs dels anys seixanta i setanta es configuren típicament a partir de temes que emmenen a altres temes; en virtut, això és, de temes principals, que recursivament —segons lògiques recursives: causa-efecte, equiparació de motius, aposició anecdòtica...— porten a altres (sub)temes. No cal dir que aquest tipus de narrativitat és més pròxim a les formes de la narració oral. En el cas de Capri, a més, és facilitat en aquest moment per la seva propensió a la improvisació,¹⁷ una inclinació que recolza en la seva memòria, molt declinada altrament en el moment del rodatge d'*Amb l'aigua al coll*. Val a dir que el règim narratiu dels monòlegs de la primera època, de caràcter recursiu i policèntric, requereix d'entrada menys atenció per part del receptor, atesa tot just aquesta diversitat de pols i la seva autonomia.

Mirem, tot seguit, d'il·lustrar breument aquesta diferència de lògiques narratives. Fem-ho, primer, a partir d'escatir les diferències que, pel que fa a la configuració narrativa i temàtica, mostren dos monòlegs, un de cada època, que tracten la mateixa temàtica i que coincideixen en el títol: «La tele». Mentre que en el de l'any 1970 poden distingir-s'hi sis temes, poc subsidiaris o molt del de la televisió —el blasme de la tia amb una passió sobrevinguda per la tele, la capacitat d'aquest

mitjà d'abstreure la gent del seu medi immediat, la boxa, la sobrevaloració de l'esport en la vida moderna (que remet alhora al ioga i a la pruija de practicar esport per part de vells), el consumisme i la capritxositat de les dones—, en el de l'any 1990 la temàtica de la televisió es desenvolupa amb relació a dos subtemes: les discòrdies matrimonials aguditzades per la seva diversitat de canals i l'addicció provocada per aquest mitjà; i val a dir que aquests temes hi són tractats amb el doble de temps que el monòleg anterior. D'altra banda, és indicatiu que en un monòleg de la primera època com «La guerra del Sis-cents» puguin diferenciar-s'hi més o menys clarament set temes enllaçats amb el motiu de base, que és l'adquisició d'un cotxe, d'un Sis-cents. De manera que, en relació amb aquest motiu, que opera com a pretext narratiu anecdòtic, hi apareixen els temes de la família tradicional amb les seves dones, la família de classe mitjana catalana de base menestral, el nou consumisme de cotxes, la burocràcia del franquisme, el nou turisme diu-menger, els nous rics i l'actual pretenciositat del servei domèstic.¹⁸

Alhora que una apreciable focalització i progressivitat temàtica, un tret d'*Amb l'aigua al coll* és un cert recurs al diàleg. Ja ens hem referit als diàlegs que Capri sosté en aquests monòlegs. Tot plegat suposa una tipologia textual més coneguda per a l'espectador i, per tant, els mecanismes argumentatius que s'hi vinculen són més fàcils de comprendre. D'altra banda, si, segons McLuhan, l'homogeneïtzació de registres i gèneres és una altra característica dels «mitjans calents», pot afirmar-se que la certa uniformització com a gènere dels monòlegs televisius de Capri, en un moment en què la televisió ha esdevingut ja un mitjà ubic, n'afavoreix l'habilitat per al medi televisiu.

6. Conclusions

Els monòlegs de Capri —tant els del programa de TV3 *Amb l'aigua al coll* com els editats en disc als seixanta i setanta— parteixen d'una tradició secular d'expressivitat satírica, que, emanació d'una consciència moral de caràcter comunitari, censura el percebut com a greuge als interessos comuns. Aquesta tradició, a cavall dels segles XIX i XX, coincidint amb els processos de modernització social, experimenta una potent expansió expressiva i alhora una reformulació fonamental que n'afecta els registres formals, els motius i els canals de comunicació.

Els monòlegs de Joan Capri, de les dues èpoques, participen de la tradició satírica que sorgeix de la reconfiguració esmentada. De fet, el monòleg com a gènere és un producte d'aquesta tradició. Els monòlegs caprians, algunes cançons dels primers «jutges» de la Nova Cançó i qui-sap-les cançons de la Trinca són expressions tardanes i, això no obstant, ben eloqüents d'aquesta tradició de narració satírica. I val a dir, tanmateix, que els monòlegs de Capri posen en relleu una patent orientació conservadora en termes de mentalitat.

Tant els monòlegs d'*Amb l'aigua al coll* com els dels anys seixanta i setanta censuren aspectes identificats com a característics de la societat moderna. De fet, la major part dels motius d'aquest ordre criticats en els monòlegs de TV3 ja havien estat criticats en els monòlegs d'anys enrere. Es tracta, concretament, de la mercantilització de la mort, de la preocupació desmesurada per la salut, de la manifestació pública de la sexualitat, de la ciutat i dels seus neguits, de les conseqüències de la televisió, del turisme i del consumisme massius i de les noves modes.

Quant a la configuració simbòlica —o als marcs de representació social— dels monòlegs, cal dir que aquests, els d'una època i de l'altra, es regeixen principalment per una lògica tipificadora; d'acord amb un sentit tipificador aplicat a persones i a costums. Es tracta de manifestacions d'un tipisme psicomoral i costumista característic de la psicologia cognitiva i de l'expressivitat de les societats tradicionals i protomodernes i distintiu de la seva literatura popular o populista. I, tanmateix, cal fer avinent que en els monòlegs d'*Amb l'aigua al coll* també hi trobem alguns mecanismes que els confereixen un sentit personalitzat més enllà de la tipificació.

El monòleg és un gènere d'origen i base teatral. Perquè funcioni hàbilment en la televisió, esdevé necessària l'espectacularització. Aquesta suposa, com a aspecte central, l'increment per part de l'humorista de la seducció narcisista cap a l'espectador, com correspon al discurs televisiu, i, altrament, una pèrdua d'autonomia expressiva per part d'aquest. Així, l'adaptació televisiva dels monòlegs de Capri incorpora algunes fórmules d'espectacularització, com la introducció d'un conjunt de personatges, els diàlegs entre aquests o entre el personatge principal i humorista i el públic, etc., i a més el programa és conformat com a sèrie humorística. I tot amb tot, els monòlegs d'*Amb l'aigua al coll* es ressenten d'una certa pesantor escènica a causa d'una adaptació no prou reeixida al discurs televisiu d'un tipus d'espectacle.

Un aspecte bàsic relacionat amb les representacions dels monòlegs i el seu format són les funcions del llenguatge. Les primordials del llenguatge televisiu són l'expressiva, la conativa i sobretot la fàtica, que activa la identificació entre actors televisius i audiència i contribueix al caràcter espectacular de la televisió. Capri es val de recursos adreçats a activar aquesta funció —intepel·lacions a l'audiència, principalment—, i amb tot resulten insuficients per a generar una activació dinàmica, «televisiva», de la il·lusió d'interacció i identificació entre actors televisius i espectadors. D'altra banda, quant a la funció expressiva, aquesta és afavorida per la incorporació del paral·lelisme cinèsic —gests, mirades, postures...— al paral·lelisme fònic que Capri havia explotat eficaçment en els monòlegs en disc. Aquesta circumstància permet conferir més gruix i matis expressiu i, alhora, una major aportació informativa.

Encara respecte de la conformació discursiva d'*Amb l'aigua al coll*, cal incidir en la configuració narrativa dels monòlegs. Aquesta es caracteritza per una certa focalització i linealitat temàtiques, pel recurs a diàlegs i per la reproducció general d'aquests trets, cosa que contribueix a l'homogeneïtzació del format televisiu. Tot

plegat contrasta amb els monòlegs de dècades enrere, que s'articulen segons una lògica de derivació temàtica de manera que uns temes, segons lògiques recursives diverses, emmenen a altres temes. No cal dir que aquesta última és una lògica afí a la narrativa oral.

Finalment, cal tenir present que des dels monòlegs televisius de Capri fins a la presència d'aquest tipus de textos en la televisió actual ha plogut molt. De fet, la volada presa pel gènere els últims temps —com ho demostren les graelles de televisions en general— pot haver estat el motiu que ha mogut TV3 a emetre *El foraster*, un programa en què el protagonista és un monologuista ambulat que es proposa fer un monòleg a mida dels habitants del poble que visita. Cal subratllar que, a diferència d'*Amb l'aigua al coll*, aquest ha estat un èxit televisiu. Per tant, seria interessant veure quina adaptació s'ha fet del gènere per tal que funcioni com a format televisiu. Encara que, sense cap mena de dubte, des dels monòlegs de Capri fins als de Quim Masferrer hi ha un esforç d'adaptació al mitjà molt destacable.

Si bé en els dos casos podem identificar un «actor fix» (Bassols i Torrent, 1997: 169), res té a veure el conferenciant que protagonitzava Capri amb el reporter dinàmic que encarna Masferrer, ja que a *El foraster* l'objectiu final és convidar el poble protagonista al teatre i, per tant, el telespectador no assisteix tan sols a un monòleg sinó també al procés previ que en Masferrer i els càmeres han realitzat per descobrir quins en seran els personatges protagonistes. En conseqüència, la primera transformació que es produeix es realitza al moll de l'os del gènere com a tal. En aquest sentit entenem que seria interessant d'analitzar, per contraposar-ho a *Amb l'aigua al coll*, quins elements constitutius del gènere es conserven a *El foraster* i com s'aconsegueix convertir-lo en més efectiu televisivament parlant. 🗨️

Notes

- 1** Partim de la tesi doctoral de Teresa Serés Seuma (2014), *Els monòlegs de Joan Capri: un humor de frontera. Entre la tipificació i la personalització*, Universitat de Lleida (director: Joaquim Capdevila).
- 2** Adreça de correspondència: Joaquim Capdevila. Pl. Víctor Siurana, 1. E-25003, Lleida, UE.
- 3** En l'àmbit espanyol, només es reconeix el mestratge de Gila i Rubianes, però el menysteniment de la crítica de l'època és també remarcable (Farreras, 1977).
- 4** Ni la premsa ni la crítica analitzen la recepció del programa ni la seva qualitat. Només trobem algun article en què s'anuncia la gravació de la sèrie o la reparació de l'actor després d'anys d'absència a la televisió. Tanmateix, en una entrevista que vam fer a Reguant el 20 de setembre de 2012, el realitzador ponderava l'emissió del programa protagonitzat per Capri.
- 5** Sobre els seus orígens en l'escena barcelonesa, Cabañas Guevara [Màrius Aguilar] (1944).
- 6** El caràcter moralitzador esdevé un blanc de la seva crítica. Així, Frederic Roda (1977) en rebutja la «càrrega moralista» alhora que parla de «monòlegs de predicador» perquè busquen «instruir deleitando».
- 7** La tipificació dels personatges és vista positivament per la crítica per tal com aconsegueix «crear un tipus de ciutadà mitjà que l'espectador sap identificar de seguida» (Fàbregas, 1977).
- 8** El primer cuplet de *Cuplets de repetició* comença així: «Entre motos, camions i automòbils, / pel carrer no s'hi pot transitar...».
- 9** Vegeu «L'home al volant», a *Delfi Abella canta les seves cançons* (Edigsa, 1962).
- 10** Veiem, així, que a «El maniàtic» (1961) se censuren la preocupació exagerada per la salut, l'afecció a les pastilles i el seu consum desmesurat i la mercantilització de la salut; que a «Les pastilles» (1963) el text acaba amb el consell: «Vostès tranquils, i si algun dia veuen que no poden dormir, *pastilla que te crío* i cap al cine...»; i que a «Acabarem ximplés» (1964) s'hi blasma el zel excessiu i superflu pel propi jo, la propensió a les pastilles i la fixació en la pròpia salut.
- 11** Vegem-ho breument. Capri inicia «La ciutat» amb aquesta ponderació: «La ciutat. Sí, senyors, la ciutat, com diria Hamlet: —Aquí *està* el problema. La ciutat, tothom vol viure a la ciutat. I no sé què passarà. [...] Amb lo bé [que] s'està a fora..., amb aquella tranquil·litat...». D'altra banda, a «La guerra del Sis-cents» ja assevera que «jo no agafó mai el cotxe, perquè hi ha massa trànsit pels carrers, és horrorós...». Semblantment, a «Acabarem ximplés» (1964) l'actor es queixa que «estem vivint amb un nerviosisme continu, mireu, [...] d'aquí a dos anys no *solsament* no es podrà aparcar, sinó que no es podrà circular amb cotxe...». I encara a «El taxista», més de deu anys més tard, es queixa que «amb la circulació que hi ha avui a Barcelona, això és parar boig...».
- 12** Si en el primer Capri censura la massificació del turisme a l'estranger com a moda i com a patró de distinció que es popularitza, a «El pobre González» apunta a la vinguda massiva de turistes estrangers a la Costa Brava, a «La guerra del Sis-cents» i «La ciutat» l'objecte de les referències paròdiques és el turisme diumenge i de vacances que duen a terme els qui tenen cotxe a les ciutats, i a «La ciutat» afirma que «aquells únics dies en què a la ciutat s'hi pot estar, com els dies de Setmana Santa, aleshores són tan ximplés [...] la majoria de la gent, tothom se'n va fora!...».
- 13** A «La circulació», les consideracions s'adrecen a l'excés de cotxes, a l'afecció desmesurada cap a aquests i al màrqueting modern de finançament de béns de consum que pretén desprevenir-ne i apressar-ne la compra.
- 14** No debades, a «La guerra del Sis-cents» el protagonista diu que «això de tenir cotxe és una gran *ventatja*, la prova és que uns amics nostres, per cert són aquests nous rics, ja en tenen cinc, un per cada fill...»; i a «Acabarem ximplés» el narrador versa: «Demandar cotxes, no paren de peticions, la gent volen tenir cotxes continuament, per què?...».
- 15** A «Els pentinats» el relator comença amb la pregunta: «vostès s'han fixat mai en la mena de pentinats que porten els xavals d'ara, aquesta quitxalla?». D'altra banda, la part inicial d'«El forat» gira al voltant del pentinat estrafolari amb què la Quimeta ha tornat a casa a causa que la Juani —la seva perruquera, ara persuadida dels problemes ecològics— no li ha aplicat cap lacat per no perjudicar el «forat» de la capa d'ozó.
- 16** A «El petó» s'utilitzen imatges visionades a través d'un monitor de televisió.
- 17** Quant a aquesta capacitat d'improvisació, vegeu el text de Jordi Carbonell imprès en la contraportada de l'edició dels primers monòlegs en disc.
- 18** En un altre monòleg, «El naufragi», s'enllacen amb la peripècia del protagonista, un naufragi, temes com la família tradicional i el paper de la dona i la sogra en aquest marc, la classe mitjana catalana menestral, les festes de societat, el nou turisme massificat envers l'estranger i la navegació.

Bibliografia

- BAULENAS, M. (2011). *El monòlogo humorístico: fuente de referentes culturales en el aula E/LE*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- BERGER, P. (1997). *La rialla que salva: La dimensió còmica de l'experiència humana*. Traducció de Joan Estruch. Barcelona: La Campana.
- CABAÑAS GUEVARA, L. (1944). *Cuarenta años de Barcelona: 1890-1930*. Barcelona: Memphis.
- CALLEJA, R. (1908). *Las bribonas*. Madrid: R. Velasco Imp.
- CALSAMIGLIA, H.; TUSÓN, A. (2007). *Las cosas del decir: manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- CAPDEVILA, J. (2012). *Modernització i crisi comunitària. Estudis d'etnohistòria rural*. Lleida: Publicacions de la Universitat de Lleida.
- CAPDEVILA, J.; SERÉS, T.; RUBIÓ, S. (2014). «Literature and shows of modern customs in Catalan. Ethnotypism and the creation of some modern imaginary of popular catalanity». A: SABATÉ, F. (ed.). *Identities on the move*. Berna: Peter Lang, p. 199-266. (Identities)
- CASTELLÓN, H. (2008). «Los monólogos. Algunas notas para su análisis». A: MORENO SANDOVAL, A. (ed.). *Actas del VIII Congreso de Lingüística General*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- «La confesió» [enregistrament sonor]. Recitat per Josep Santpere amb acompanyament de piano. *Cuplets humorístics*. Barcelona: Parlophon. IPost. a 19271
- ESCRIBÀ, M. (1967). *Cinemà targari*. Tàrraga: Imp. Camps Calmet.
- GÓMEZ, P. J. (2005). «Estructura retòrica del monòlogo televisivo». *Icono 14: Revista de Comunicación y Nuevas Tecnologías* [Madrid], vol. 3, núm. 1 (gener), p. 42-58.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1999). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Càtedra.
- LAVER, J. (1980). *The phonetic description of voice quality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MCLUHAN, M. (1964). *Understanding media: The extensions of man*. Nova York: McGraw-Hill Book Company.
- MITCHELL, H. H.; GRAESSER, A. C.; LOUWERSE, M. M. (2010). «The effect of context on humor: A constraint-based model of comprehending verbal jokes». *Discourse Processes*, vol. 47, núm. 2, p. 104-129.
- MONTERO, J. (1921). *Per Catalunya: Col·lecció de postals catalanes, amb anècdotes intercalades, dividides en tres quaderns i lligats amb un fil argumental arbitrari*. Barcelona: La Escena Catalana.
- PEPICELLO, W. J. (1987). «Pragmatics of humorous language». *International Journal of the Sociology of Language*, núm. 65, p. 27-35.
- RASKIN, V. (1987). «Linguistic heuristics of humor: A script-based semantic approach». *International Journal of the Sociology of Language*, núm. 65, p. 11-25.
- RODA, F.; FÀBREGAS, X.; FARRERAS, M.; SAGARRA, J. «Capri sí, Capri, no». *Tele/Estel*, núm. 77, p. 30-33.
- SCHWARZ, J. (2010). *Linguistic aspects of verbal humor in stand-up comedy*. Saarbrücken: Universität des Saarlandes. Philosophischen Fakultäten.
- SERÉS, T. (2014). *Els monòlegs de Joan Capri: un humor de frontera. Entre la tipificació i la personalització*. Tesi doctoral. Lleida: Universitat de Lleida. [Director: Joaquim Capdevila]
- El telèfon automàtic* [enregistrament sonor]. Recitat per Pepe Santpere. Barcelona: Parlophon. IPost. a 19271
- VALLESCÀ, A. (1931). *Santpere: l'home i l'artista*. Barcelona: Francesc Alum.
- VATCH, T. C. (1998). «A theory of humor». *International Journal of Humor Research*, vol. 11 (2), p. 161-215.
- VILCHES, M. F.; DOUGHERTY, D. (1990). *La escena madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos.