

La ficción de la máscara: el caso de *Polònia* en Cataluña

Jordi Balló

- *La ficción basada en la máscara ha encontrado en la serialidad televisiva un formato único de expansión de un humor trasgresor y carnavalesco. El autor hace un breve recorrido por los principales programas satíricos de la historia de la televisión como Spitting Image o Les guignols de l'info, hasta llegar a Polònia, espacio que se emite en Televisió de Catalunya y que dirige Toni Soler. En el texto se examina la fórmula de éxito y las características principales de este programa de la parrilla televisiva catalana según las variables siguientes: la transferencia, la presencia del doble, el pacto de silencio y el cuerpo mutante.*

Palabras clave

Serialidad televisiva, ficción, sátira, máscara, guiñol, Polònia, Televisió de Catalunya.

¿A qué es debida la capital importancia de la ficción de la máscara en televisión? Probablemente, al hecho de que la serialidad televisiva ha aportado a la ficción carnavalesca un valor de continuidad y repetición que reclama constantemente el activismo del público. Y eso no suele ser normal en la televisión dominante, decidida a no dejar rendijas que inviten a ejercer uno de los placeres genuinos del espectador, el de sentirse ante una obra incompleta que le reclama, que no puede existir sin él. Eso explica el histórico éxito que ha acompañado a las grandes obras de referencia en este trabajo bufonesco, en el que un cuerpo sustituye a otro, recoge sus atributos pero los transforma, creando un nuevo personaje mutante que parece ya irreversible. Los programas basados en la máscara proponen crear un personaje que el público interpreta como la reencarnación de otro real, que es él sin serlo, que se mueve y habla como él pero en un registro diferente que el público sabe leer como tal, hasta el punto de obtener autonomía, y con la amenazadora capacidad de acabar sustituyéndolo. Es así como el activismo del bufón, el hombre que se disfraza de rey, ha encontrado en la serialidad televisiva un formato muy productivo, porque la repetición permite que el receptor entre en complicidad con el dispositivo, rehaciendo así el carácter multidireccional del procedimiento carnavalesco, en donde todos los registros están en juego: el personaje inicial, su sustituto y el público que lo manipula y lo domina.

Le debemos a la televisión británica la intuición de trasladar el sarcasmo carnavalesco desde el humor gráfico seriado a la televisión. Así podemos entender el carácter fundacional del programa *That Was the Week that Was* (1962), con parodias irreverentes conducidas por David Frost, quien encarnaba a un presentador de telenoticias que recogía todos los tics de los programas informativos para dar paso a noticias delirantes pero, finalmente, no tan alejadas de la realidad. En la amplia nómina de guionistas

Jordi Balló

Profesor de comunicación audiovisual de la Universidad Autónoma de Barcelona y director del servicio de exposiciones del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB)

de este programa, encontramos a dos pilares del humor televisivo del futuro, Dennis Potter y John Cleese. Potter encontraría un camino propio basado en un onirismo de raíces autobiográficas que le permitió proporcionar un impagable retrato cáustico de una sociedad en descomposición. Cleese, por su parte, creó *Monty Python's Flying Circus*, un hito que parecía insuperable en el camino de la trasgresión humorística, mostrando la estupidez de la burocracia gubernamental y también el sentimiento conservador arraigado en amplias capas de la población británica. Pero sería al crearse *Spitting Image*, el 1984, cuando el dispositivo carnavalesco adquirió toda su carga primigenia. Los títeres de *Spitting Image*, creación genial de Peter Fluck y Roger Law, decían aquello que los personajes a los que sustituían no se atrevían a decir, quizás porque se empezaba a imponer una tendencia en la política internacional (presidida por Reagan, Thatcher y Begin) en la que la mentira, o esconder la verdad, se convertía en una práctica de Estado totalmente asumida. Ante esta hipocresía estratégica, los muñecos de *Spitting Image* se convertían en la evidencia de esta doble moral, y de ahí surgía su fortuna. Cualquier exageración era bienvenida, porque todo formaba parte de una resistencia ante un poder que era, a su vez, opaco y descarado. La extensión natural de este programa visionario fue *Le Bébête show*, en TF1, y, más tarde, *Les guignols de l'info* (1988), creación de Alain de Greef para Canal + y que, posteriormente, viajaría en las diversas emisoras europeas de la cadena, particularmente la española. En este caso, el seguimiento de los hechos políticos era más inmediato que el de sus precedentes británicos: los guiñoles de Canal + comentaban los hechos políticos recientes, pero mantenían íntegramente la fuerza descubierta del desdoblamiento carnavalesco. Su aceptación e influencia entre el público era proverbial, hasta el punto de concebir cada vez más al guiñol como mutante real del personaje principal, no únicamente como su inversión carnavalesca. Las acusaciones de influencia desleal entre el público han acompañado la serie hasta hoy: desde hacerlos responsables de la victoria de Chirac, a acusarlos de haber contribuido al descrédito de la política en el momento de la gran oleada abstencionista. Esta función sustitutiva del guiñol encontró un punto álgido cuando, en las elecciones españolas de 2004, se produjo un "debate electoral" entre los candidatos Rajoy y Zapatero, encarnados por sus títeres, un debate que cubría el vacío

dejado por los propios candidatos, que no habían llegado a un acuerdo para celebrarlo.

El caso de *Polònia*

Este es el camino genérico que lleva hacia *Polònia*, programa dirigido por Toni Soler en TV3 y que representa una nueva variación en la ficción de la máscara. Por la proximidad y la demostrada capacidad de penetración en el tejido cultural catalán, resulta pertinente analizar algunas de las variables en el cuadro general de atributos de la ficción carnavalesca.

1. La transferencia

En su dispositivo satírico, *Polònia* presenta una fusión entre el guiñol y el actor, porque son actores con máscara los que reencarnan a los personajes evocados. Esta presencia del cuerpo del actor elimina alguna de las facultades transgresoras de los títeres animados que, al tener otro registro, podían intensificar su carácter más carnavalesco: cuando el títere actúa puede parecer autónomo, sin control editorial, casi contradiciendo la voluntad templada de los responsables de la cadena. Resulta difícil imaginar que el último gran escándalo que ha afectado a *Les guignols de l'info*, en su emisión del 11 de mayo de 2005, en la que el títere del nuevo Papa electo hacía un saludo al III Reich, pudiera ser concebible con el dispositivo de un actor encarnando al personaje. Hoy por hoy, parece claro que el títere tiene más capacidad transgresora, tanto en el sentido político como también moral: las escenas *hardcore* del largometraje *Team America: World Police* (2004), realizado por el creador de *South Park*, Trey Parker, que reutiliza a los títeres, inocentes hasta ese momento, de Thunderbird para convertirlos en radicalmente transgresores, suponen un levantamiento significativo de la permisividad en el cine satírico. Por tanto, la decisión de *Polònia* de mantener el cuerpo del actor enmascarado como vehículo de la transferencia con respecto a su doble implica ya un techo autoasumido sobre el grado de libertad que estos personajes pueden reencarnar. El actor que reencarna a un personaje conocido supone una visión más próxima, más inmediata, menos "estratégica",

más como el reverso directo del personaje imitado. Lo que se gana en proximidad, se pierde probablemente en autonomía.

2. La presencia del doble

Es muy significativa la evolución que el equipo fundacional de *Polònia* ha atravesado hasta llegar al formato actual. Pocas veces podemos asistir directamente a un proceso experimental de reflexión sobre las elecciones hechas y, de algún modo, la productividad de los errores. Después de algunas participaciones en programas más generales, esta travesía empieza, de hecho, en los programas *7 de notícies* y *Set de nit* (2001), donde la máscara no jugaba todavía un papel esencial, más allá del registro ya experimentado en *That Was the Week that Was*: actores que hacen de presentadores, aun cuando uno de los presentadores (Queco Novell) lo había sido realmente, y este cambio de registro podía resultar francamente interesante desde el punto de vista del desconcierto del público. El programa, realizado para TV3, significó un saludable contrapunto a la banalización en la que había caído el humor en la cadena, que parecía que no podía subir el tono del simple entretenimiento, o el de referirse únicamente a la propia televisión como marco de la crítica. *Set de nit* significó, en este sentido, una alternativa que, aunque breve, marcó un horizonte más crítico respecto a los parámetros dominantes. El paso siguiente del equipo se produjo en una televisión local y privada, Citytv, desde donde intentaron transferir a la televisión el dispositivo del programa radiofónico *Minoría absoluta* que el equipo realizaba en RAC1. En este caso, ya se plantearía el núcleo esencial de lo que después sería *Polònia*, con algunos de los actores que habían participado en el programa anterior y otros nuevos, coincidiendo con una precampaña electoral. Esta inmediatez, y este deseo de visibilidad por parte de la clase política, produjo un efecto extraño, con pocos precedentes en la televisión: el hecho de confrontar directamente al político y a su doble en un mismo espacio o, incluso, al político y al doble de otro creaba una tensión permanente entre el registro supuestamente real y el de su carnavalización. Desde el primer momento, este hecho se demostró incómodo, hasta el punto de que cuando, en la primera emisión del programa, se anunció

que asistiría un político que en aquel momento era en el centro de la polémica, fue necesario hacer entender en la promoción publicitaria que este personaje iría de verdad, que no se trataba simplemente de hacer una parodia con el doble. Curiosamente, aquello que en la radio no era ningún problema especial, hacer coincidir en el mismo registro al personaje y a su imitador, en la televisión, la presencia física de los dos cuerpos anulaba gran parte del efecto trasgresor. Al estar tan próximos y al evidenciarse tanto la transferencia del uno al otro, el efecto crítico se desvanecía, porque finalmente la amabilidad del personaje invitado terminaba por imponerse, frente a los esfuerzos del doble por hacerle cambiar el registro. La lección del error era muy interesante: del mismo modo que un títere alusivo a un personaje adquiere una libertad de vuelo crítica, el hecho de poner juntos al personaje y a su máscara hacía excesivamente evidente el dispositivo y terminaba por anularlo. Las emisiones sucesivas fueron demostrando este paradigma, y el programa acabó desapareciendo después de acoger a los diferentes candidatos políticos que hacían lo que podían por evitar mostrar su incomodidad que gran parte del público también debía de compartir, porque era una lucha demasiado desigual, donde la máscara se había convertido en el centro de atención, porque sustentaba el poder mediático.

Es interesante comprobar como en *Polònia* este dispositivo ha sido mucho más controlado y de algún modo reinterpretado. La “visita al plató” de alguno de los personajes que han sido carnavalizados se hace siempre en un registro espacial diferente al del actor que lo representa, bien sea porque se confronta en una clase de pantalla “partida” que los separa, o bien porque el invitado sólo mantiene un leve contacto con su personaje, cuando éste, de hecho, ya ha dejado aparentemente de actuar como tal. Este aprendizaje ha sido esencial en la perfectibilidad del formato y es una muy buena referencia sobre el tema que nos ocupa: no forzar la relación con el doble, porque, a diferencia de lo que pueda parecer, es el doble quien sale perjudicado desde el punto de vista de la fortaleza crítica.

3. El pacto de silencio

¿Hay relación alguna entre la fortuna crítica de un programa

satírico y el momento político en el que se desarrolla? Hemos visto como en el caso de la emergencia de *Spitting Image* se producía una percepción coincidente entre la oleada conservadora en el Reino Unido y en los Estados Unidos y el papel que jugaba la mentira de Estado por hacer más necesario y comprensible el delirio del doble carnavalesco. En el caso de *Polònia*, la explosión coincide con la aparición del tripartito en el gobierno catalán, un momento político en el que el público podía tener la sensación de que, una vez más, no se decía toda la verdad, y de que había una distancia sarcástica entre la formalidad con la que se efectuaban los pactos y los sentimientos reales, y no fraternales, que podían presidir la vida de los partidos. Esta relación entre el programa y el pacto de gobierno, y el pacto de silencio resultante, ha influido decisivamente en la distancia con la que *Polònia* trata la vida política, reducida casi a una cuestión doméstica y cortesana, como un mundo cerrado con reglas propias, en el que no es imaginable ninguna intrusión. Este carácter de grupo cerrado participa también de una renuncia general en la producción global de la televisión catalana: que el programa sea exportable, o cuanto menos adaptable, a una dimensión internacional. Del mismo modo que es casi normativo en la producción de TV3, la medida del éxito tiene sólo en cuenta el efecto sobre el territorio inmediato de actuación, sin la más mínima exigencia sobre su capacidad de exportar un modelo satírico. Esta limitación tiene un efecto directo sobre la estructura del programa, que acelera su humor más directo, haciendo referencia a hechos que todo el mundo debe conocer y casi convirtiendo el propio medio televisivo en el ámbito de actuación política. Pero cabe decir que hay algo de *Polònia* que trasciende esta limitación de la sumisión al día a día, como lo demuestra la vitalidad de su edición en DVD para ser coleccionado, como señal de que el público ha entendido el programa más allá de la absorción por el presente continuo.

4. El cuerpo mutante, espejo anticipado

La recepción positiva de *Polònia* también tiene mucho que ver con la importancia progresiva que adquiere el argumento de la mutación en nuestros tiempos. De hecho, este argumento sustituye al argumento del doble, que había

caracterizado las narraciones relativas al desdoblamiento identitario desde los tiempos de la moral victoriana. El mutante no es exactamente un doble, sino un personaje que, al desdoblarse, ha creado una nueva personalidad que contiene atributos del anterior para construir uno nuevo que es, a diferencia del doble, irreversible. En esta perspectiva, un programa como *Polònia* aporta nuevas maneras de hacer sentir la relación entre el personaje real y su máscara, porque el personaje satírico ha tenido la capacidad de absorber, con mayor o menor fortuna, los atributos del personaje real hasta el punto de poder llegar a ser como él o, mejor dicho, a ser él bajo otro aspecto. En la época de los seres mutantes, el equipo creativo de *Polònia* ha encontrado una fórmula contundente y equilibrada entre orden y desorden, entre el personaje real y su máscara, como una fluctuación verosímil entre el cuerpo primigenio y su mutación, una variación argumental típica del siglo XXI: el mutante no puede volver atrás porque ha asumido en su esencia la personalidad del otro, de quien siempre será un espejo anticipado.