

Hipermodernitat i carnavalesc. El *reality humour* a la televisió de tombant de segles xx i xxi. Proposta d'estudi

JOAQUIM CAPDEVILA

Professor de la Unitat de Comunicació de la Facultat de Lletres de la Universitat de Lleida

jcapedvila@filcat.udl.cat

Article rebut el 21/06/2010 i acceptat el 02/11/2010

Resum

Aquest article aborda el fenomen del reality humour o humor realista en el marc de la televisió de les dues últimes dècades. Aquest humor suposa una expressió bàsica del carnavalesc en la modernitat extrema en què ens situem. Amb aquest fi, l'article repassa primer un procés sociohistòric clau de la modernitat —la teatralització que hom fa d'unes identitats altres que les primordials— i estableix, a partir d'aquí, l'evolució correlativa del carnaval i del sentit del carnavalesc. En acabar, el text se centra en l'estudi d'aquest humor, del qual en destaca —acotant-la conceptualment— la condició de friqui(tzant).

Paraules clau

Carnaval(esc), modernitat, modernitat tardana, teatralització identitària, televisió, reality humour (humor realista).

Abstract

This article deals with the phenomenon of reality humour or realist humour within the framework of television over the last two decades. This humour supposes a basic expression of the carnivalesque in the hypermodernity in which we find ourselves today. To this end, this article first studies a key socio-historical process of modernity, namely dramatisation, which makes identities different to their originals and, from this point onwards, we establish the correlative evolution of carnival and the sense of carnivalesque. Finally, the text focuses on the study of this humour by highlighting the condition of freak.

Key words

Carnival(esque), modernity, late modernity, dramatisation of identity, television, reality humour (realist humour).

1. A manera de nota introductòria

Quant als fenòmens culturals o socials, sempre hem cregut que més que dissecar-los formalment, el que cal, sense minimitzar aquest vessant, és indagar les causes que n'originen la topologia particular, i hem cregut, així mateix, que, per entendre'ls millor, cal mirar de recomposar-ne la (pre)història.

2. Modernitat i carnaval(esc)

2.1. Modernitat i teatralització de les relacions socials. Uns nous sentits del carnaval(esc)

En les societats premodernes, prèvies a les mutacions associades a la ciutat burgesa i a l'estat modern —i, particularment, en els seus medis rurals—, el carnaval parteix, al capdavant, d'unes experiències extremes, límits, de violentació del sagrat,¹ que són el resultat d'unes percepcions de riscos extrems i imminents pel que fa a les tendres meses de la collita, de la natura, i, més enllà, del cicle còsmic en general. Són tot just aquestes violentacions del sagrat el que genera unes pors terribles al caos còsmic, ensems que a uns daltabaixos consegüents del jo individual i de la comunitat, de la seva significació, del que són, fundats com estan sobre els ritmes còs-

mics i sobre un cosmos associat primordialment al mateix medi circumdant, i són el que compelen d'arrel a uns rituals frenètics i folls —el conjunt de ritus de purificació, de fertilització i de regeneració del cicle còsmic, que és, en essència, aquest carnaval primigeni—, caracteritzats per unes alternacions extremes de les identitats individuals i col·lectives, i dels sentits ordinaris, esperonades —com no pot ser, d'altra banda, tota alternació o conversió de la identitat— per una trama d'elements rituals, dramàtics: carotes, disfresses, veus estrafetes o impostades, crits, esquelles...

Altrament, a partir del segle dinou, a Europa, particularment, el carnaval experimenta unes transformacions essencials, i ho fa conforme a imperatius bàsics d'una nova societat, la societat moderna, de matriu burgesa. Tres són les vies bàsiques de modernització del carnaval: a) la seva celebració en el marc d'establiments societaris; b) sobretot en mitjans populars, la seva "riotització" o, el que és el mateix, la seva reconversió en inversions jocoses i bufes: riotades i plagasitats; i, la més important, c) la seva parateatralització: la seva conversió en una ocasió excepcional perquè hom, i gràcies a màscare(te)s, disfresses i comparses, pugui assumir unes altres identitats, diferents a la seva (identitats —per adduir-ne de ben comunes als carnivals societaris de la Restauració a Catalunya— com les de *gentlemen*, estereotips regional(iste)s i figures cinema-

togràfiques, entre d'altres), que hi són passivament subjacents.

D'altra banda, a partir de mitjan segle XIX, coincidint amb la consagració del carnaval modern, emergeixen i es desenvolupen a Europa unes identitats culturals, marcadament modernes, ben visibles atès el seu caràcter singular, i que suposen una voluntat clara de remarca personalitzadora o individualitzadora de les persones que les assumeixen: ens referim a identitats com les —tan prolífiques i reverberants— del bohemí i del dandi, o com la més prototípica de la dona moderna: la *garçonne*. Què tenen en comú aquestes identitats? Doncs unes voluntats de trencar i de superar les identitats primordials dels subjectes afectes, el seu jo primordial, la seva identitat més bàsica, sense, però, trencar-hi el vincle, sinó afiliant-s'hi, però, alhora, amb una voluntat de supraidentificar aquestes identitats. O, dit altrament: coincideixen en uns actes d'alternació o de conversió de la pròpia identitat més primordial en unes altres identitats, més suggerents, d'ordre cultural o cívic, servint-se, a aquests efectes, d'una ficcionalitat *dramàtica* (vestimenta, pentinat, gestualitat i altres aspectes rituals, codificats i acordats perquè signifiquin aquestes identitats) i sense, però, que aquesta *dramatització* suposi l'eclipsament de la identitat més idiosincràtica, com pot arribar a succeir amb el teatre o amb el cinema. I coincideixen, atesos els elements ara adduïts, a establir un cert *pacte ficcional* (Eco 1996) —en donar per bona i per natural, en bona manera, certa impostura en l'assumpció d'aquestes supraidentitats— i en assumir, consegüentment, una certa reserva de rol, una certa cesura o discontinuïtat subjectiva del jo més real respecte d'aquestes altres identitats, per bé que aquí, altrament al destacat per Goffman i reprès per Berger, aquest estat no és fruit de condicionants coercitius (Berger 1988; Goffman 1981).

Aquestes identitats, aquestes característiques, presenten comitències patents amb el carnaval modern i, en especial, amb el referit *ut supra* de la parateatralitat, d'uns motius o d'unes identitats culturals. Per bé que és cert que en el carnaval, atesa la ficcionalitat festiva que hom reserva a aquesta celebració, els motius són més inversemblants, el pacte ficcional, més patent, i la reserva de rol, potser molt menor.

L'apuntat més amunt respecte d'identitats com les del bohemí, el dandi o la *garçonne*, l'esmentat respecte del carnaval modern i les analogies entre ambdós fenòmens ens remetent a un tret del tot central de la modernitat: la *teatralització* de les identitats i, per extensió, de les interaccions socials, cosa que es fa particularment patent amb la modernitat tardana a partir de mitjan segle XX. I diem *teatralització* en el sentit d'assumpció —d'incorporació—, a partir d'uns elements rituals, simbòlics, específics, d'unes identitats d'ordre cultural *lato sensu*, que se superposen a les identitats més primordials de la persona, amb la voluntat de realçar-les, de significar-les i, sobretot, de reforçar-ne el caràcter personal.

D'on parteix aquesta *teatralització* de les identitats? Què la condiciona? Doncs sobrevé de les que han estat, segurament —pel que fa al pla fenomenològic—, respecte de l'esfera de consciència humana, les realitats fonamentals de la moderni-

tat, des de les acaballes del segle XVIII fins als nostres dies: un conjunt de fenòmens, interrelacionats, que, situats en el nivell més profund de la percepció i dels sentiments de la persona respecte de la pròpia condició existencial, han operat correlativament com el nivell més profund dels factors que han incidit en les grans transformacions i dinàmiques de la modernitat.

En concret, podríem dir que aquestes *teatralitzacions* d'unes *altres* identitats parteixen, en última instància, de l'erosió i de la substitució esdevingudes en les societats modernes de la sacralitat, d'una religiositat antropològica d'arrels culturals primitives —remetem a la noció de sagrat referida més amunt i que bé podria assimilar-se, en alguna mesura, amb l'eros freudiana— que suposa, en l'individu, el principi més sòlid d'ordenació del mateix sentit existencial. Així doncs, si en els carnavals arcaics són les avaluacions d'unes violentacions extremes de la sacralitat el que motiva unes alternacions dramàtiques, per part de les persones, de les seves identitats ordinàries —hom copsa un risc extrem respecte del cicle còsmic i, més enllà, respecte d'un eventual caos còsmic i d'una anul·lació simbòlica del mateix individu i de la comunitat— altrament, en les *teatralitzacions* que ara abordem, tan típiques de la modernitat i, sobretot, de les seves fases avançades, són uns dèficits en aquesta sacralitat el que serà subjacent en aquestes representacions.

Més en concret, en l'arrel immediata del que ens ocupa —unes *teatralitzacions* capaces de suscitar individualment unes identitats que realcin de manera suggerent el jo individual— hi ha un altre fenomen específic, congriat en bona part com a conseqüència de la dessacralització ara esmentada en la comprensió del món. Ens referim a l'anomia, que podríem definir com la crisi de sentit o de plausibilitat del jo amb relació al món, a la seva comprensió i actuació (Berger i Luckmann 1988, 129, 141, 146, 148-149 i altres).

2.2. Modernitat tardana. *Dramatització de la vida quotidiana i complexificació identitària. Noves manifestacions de carnavalesc*

A partir de mitjan anys cinquanta del segle vint, als Estats Units (i, anys més tard, a l'Europa occidental), s'esdevenen, enmig d'una etapa de profunda recomposició de les relacions productives capitalistes —la gènesi del capitalisme postindustrial— i de creixement econòmic, uns canvis estructurals de primer ordre que han incidit essencialment, amb les evolucions consegüents, en la definició de la modernitat tardana fins als nostres dies: la conformació d'una societat —i d'una cultura— de consum massiu, *democràtic*; la plena hegemonia de la cultura audiovisual; l'avenç d'una economia simbòlica que densifica suggeridorament la semiosfera col·lectiva, i uns salts qualitius bàsics pel que fa a la globalització (de l'experiència), centrada en els ídols de la música pop, del cinema i de l'esport.

Aquests factors tenen, d'antuvi, un impacte fonamental en el pla fenomenològic de les societats occidentals, impacte que retroalimenten els mateixos factors inductors. Més en concret, podem afirmar que aquests factors estructurals provoquen i generalitzen un conjunt d'experiències d'ordre fenomenològic,

de què endestaquen dos fenòmens característics a què ens hem referit fa poc: unes experiències de dessacralització i d'anomia, les quals, alhora, incideixen de manera fonamental en les identitats, la seva naturalesa i la seva dinàmica —es tracta d'uns aspectes que defineixen també de manera essencial la modernitat tardana—, i unes noves experiències del carnavalesc.

Les primeres dècades de la modernitat tardana, entre els anys cinquanta i setanta del segle xx, atesa la particular conflictivitat pel que fa a la identitat en el seu sentit més individual i radical amb què viuen alguns col·lectius l'impacte dels factors estructurals apuntats a l'inici d'aquest apartat, permeten copsar de manera molt patent tant les experiències fenomenològiques més característiques del moment com els seus impactes en l'àmbit de les identitats, i també la gènesi d'unes noves expressions festives que hom pot convenir a anomenar *carnavalesc*.

Durant aquest període, els factors estructurals apuntats més enrere indueixen, en el marc sobretot de determinats col·lectius (sectors juvenils, universitaris i de la burgesia més *in*), unes experiències ben comunes que provoquen uns sentiments fonamentals —i paradoxals— d'anomia: de desubicació o de desencaixament existencial. Una de les conseqüències bàsiques d'aquestes experiències són les temptatives per part d'homes i de dones d'incorporar-se unes noves identitats i, sobretot, de dramatitzar-les ritualment en la vida quotidiana, a l'efecte de provocar un cert sentit d'encantament, envers el món, en l'existència mateixa, i a fi de proveir-se d'unes identitats que confereixin un caràcter marcadament personalitzador o singularitzador a la pròpia identitat. I una altra conseqüència d'aquelles experiències és l'emancipació que atien, en el si d'un capitalisme *desconflictivitzat*, de les energies libidinals, cosa que mena a la informalització de la comunicació de les persones, i es tracta d'un aspecte que facilita, al seu torn, el bricolatge identitari amb què es manifestaran a partir d'aquesta etapa les *teatralitzacions* de les identitats.

El que hem dit implica, en efecte, que d'ençà dels anys cinquanta-setanta, en les societats occidentals comença a ser freqüent que hom assumeixi unes noves identitats culturals i, sobretot, que les (micro)dramatitzi —gràcies al vestit, el pentinat, la gestualitat, etc.— en la vida quotidiana per tal, primerament, de reforçar el caràcter personal de la identitat personal. Val a dir, d'altra banda, que sense aquesta ficcionalitat dramàtica no pot entendre's —n'és, en bona part, una emanació— el gran desenvolupament de l'espectacle —del *show*— a partir d'aquests anys.

2.2.1. Parateatralitat col·lectiva i noves expressions del carnavalesc

Tot just durant aquestes dècades ara al·ludides eclosionen un conjunt de celebracions que podrien considerar-se carnavalesques. I podrien concebre's com a tals per tal com, en uns marcs festius, hom hi assumeix de manera extraordinària unes identitats distintes a les primordials, a les més donades per descomptat, tractant-se d'unes identitats en què ja hi és

patent la petja de la moderna cultura pop. Aquestes festes tenen analogies clares amb el modern carnaval parateatralitzat a què ens hem referit en el primer apartat i també, sovint, amb el caràcter ritual i còsmic del carnaval arcaic o premodern.

Moltes d'aquestes celebracions tenen un caràcter pròpiament o fortament parateatral. Així, i només a tall d'exemple, es poden adduir les cercaviles i les animacions de carrer parateatralitzades tant en voga durant els anys setanta i principis dels anys vuitanta, com els primers espectacles de la Fura dels Baus o els muntatges dels Comediants o, altrament, els grans concerts i festivals de folk rock de l'època, revestits d'una potent càrrega litúrgica.

Totes aquestes manifestacions tenen en comú un tret fonamental: la dramatització —o la ficcionalització dramàtica— d'unes identitats altres que la primordial mateixa, i fetes en la vida quotidiana, amb voluntat de naturalitat. Heus ací el tret principal de les expressions carnavalesques de la tardomodernitat que reprendrem en el proper apartat. No cal dir que aquest sentit del carnavalesc no pot entendre's al marge de les transformacions fenomenològiques i quant a les identitats en concret a què ens hem referit anteriorment.

2.3. Hipermodernitat.² Percepcions de desrealització social i hiperteatralització. El carnavalesc a l'era hipermoderna

A partir sobretot de finals de la dècada dels vuitanta del segle xx es produeix un altre conjunt d'esdeveniments, de gran calat estructural, que modifiquen significativament l'àmbit més fenomenològic de la sociologia de la modernitat, dins, però, de la lògica bàsica iniciada a partir de mitjan segle que hem anomenat *modernitat tardana*. Quins són aquests fets? Doncs la revolució informacional provocada, primer, per la universalització d'internet i, en endavant, per l'esclat, la hipermassificació i les sofisticacions d'altres de les noves tecnologies de la informació i de la comunicació; la caiguda del bloc de l'Est, la "caiguda de les ideologies", les ficcions de la unipolaritat mundial, i de triomf i d'univibilitat del neoliberalisme, o l'eclosió en un sentit invers dels moviments altermundistes; les fortes experiències globalitzadores o mundialitzadores que suposen aquests fets, i d'altres, com ara la consciència ambientalista, o, finalment, el llarg cicle de bonança econòmica —amb una forta incidència educacional— exhaurit fa tres anys.

Aquests fets, entre d'altres —atès el que suposen, entre altres coses, d'hipercomplexificació i d'imprecisió panoràmica de la realitat, del món, dels seus límits i de les seves relacions; d'hipermediació tecnològica en els vincles humans—, aguditzen dos fenòmens definidors de la modernitat, que esdevenen particularment incisius durant la modernitat tardana i que han regit, en el pla més immediat, la lògica de les identitats d'homes i de dones durant aquest període: ens referim, és clar, a la dessacralització en la percepció i l'avaluació de la realitat i, de resultes d'aquest fenomen, a l'anomia, que Berger va referir gràficament ja fa molts anys com "un món sense llar" (Berger 1977).

Alhora, l'agudització d'aquests fenòmens ha provocat un altre

conjunt d'experiències bàsiques de la sociologia fenomenològica actual, que tenen, entre moltes altres coses, una incidència directíssima sobre les expressions carnavalesques actuals —i sobre les televisives, més en concret—, que és l'objectiu més específic d'aquest text. Això és, sense les intensificacions extremes de la dessacralització i de l'anomia de les últimes dècades no poden entendre's fenòmens com la percepció i l'avaluació en termes de *liquiditat* de les relacions i de les institucions humanes, i les flexibilitats i les pors diverses que això genera (Bauman 2006, 2010), o no pot entendre's un fenomen subjacent encara a aquest d'esmentat: la percepció de desrealització —de pèrdua de força de realitat— de la realitat social i humana, quant a rols, vincles, institucions o identitats; la seva irrellevantització significativa, la seva erosió, el seu desgast i fragmentació òntiques (Vattimo 1990, epíleg; Vattimo 1995, 56 i s.; Jameson 1991; Imbert 2004, 76 i s.).

Altament, aquests fenòmens són bàsics per copsar unes sensacions prou incrementades durant aquest cicle històric: les sensacions per part d'hom de poca autopresentació en la vida quotidiana, d'escassa rellevància i de projecció com a individus, especialment en el marc de l'esfera pública. Aquest fenomen, com la desrealització de l'esfera social, faciliten, de fons, l'èxit del telerealisme o de l'hiperrealisme a la televisió actual. (Pross 1983, 93; Lipovetsky 2009, 143-162).

El concurs d'aquests fenòmens té conseqüències fonamentals en les identitats, en la comunicació, *amplo sensu*, en les arts, en la política, en les cultures organitzatives, etc.

Nosaltres voldríem destacar-ne quatre derives bàsiques en l'àmbit de la comunicació i de les identitats: ço és, el telerealisme o la reality TV, que, amb unes primeres expressions paradigmàtiques a *El show de Truman* i a *Gran Hermano* (Niccol 1998; Lacalle 2001, 140-153; Cáceres 2001), es caracteritza per una ficcionalització de la vida íntima i emocional d'altri (*docurealitys* que experimenten una gran diversificació de formats, *reality talks*, *realities* humorístics, *reality shows*...); la intensificació, per part d'hom, de *teatralitzacions* quotidianes d'unes identitats altres que les seves primordials o, si se'm permet, una *hiperteatralització* en aquest ordre, amb uns trets de generalització, de subtilització, d'hipernormalització o de gran reïficació social, de forta diversificació expressiva —molt associada a unes modes, cada cop més condicionades per aquestes necessitats hiperteatralitzades i per unes fortes necessitats de diferenciació de les identitats que hi ha al davall— i de somatització —de fixació ritual en els cossos mateixos: *tatoos*, *pírcings*, etc.—, inclús d'aquest fenomen (Capdevila 2009); les *performances* en l'esfera electrònica (*Facebook* i altres xarxes, blocs, etc.); i l'eclosió i l'èxit d'una munió de *performances* col·lectives parateatralitzades (*lipdubs*, *flashmobs*, diversos rituals de passatges juvenils, festes temàtiques entorn de films, còmics o novel·les; recreacions (etno)històriques teatralitzades; etc.) (Capdevila 2010).

Què tenen en comú aquestes expressions? Una ficcionalització *dramatitzada* o *teatralitzada* de la vida quotidiana amb la voluntat per part d'hom d'assumir unes *supraidentitats* adhe-

rides a les primordials, i a efectes essencialment de poder beneficiar-se unes identificacions fortament emotives i personalitzades. Aquesta teatralització de la vida quotidiana és una necessitat bàsica derivada de les experiències d'anomia i de desrealització social a què ens hem referit.

2.3.1. Carnavalesc i fase extrema de la modernitat tardana

En aquesta etapa sociohistòrica —la fase extrema de la tardo-modernitat—, hi ha dues manifestacions del carnavalesc bàsiques, que responen a la lògica fenomenològica que acabem d'apuntar. Una són les *performances* massives i parateatralitzades a què ens acabem de referir. I l'altra són el comú dels programes i de les seccions d'humor televisiu des dels anys noranta fins ara.

El fet que aquests programes es basin, principalment, en unes transgressions o inversions volgudament humorístiques, i el fet que el caràcter humorístic d'aquests programes —el món finit de significació que els és propi i les regles tàcites que n'emmanen— faci més o menys plausibles aquestes transgressions i faci que hom hi pressuposi, d'antuvi, un clar component ficcional, fa que aquests programes o seccions d'humor puguin situar-se en l'àmbit del carnavalesc.

Quant a les característiques d'aquest humor televisiu transgressor, carnavalesc, n'hi ha una que s'imposa clarament: aquest humor es basa, primordialment, a transgredir les pautes o els sentits més ordinaris —més donats per descomptat, més bàsics— de la nostra vida quotidiana, fet del qual resulten unes característiques sensacions o sentiments en termes d'absurditat, de perplexitat, de lletjor, de morbositat, de vulgaritat... Un univers de trets que convenen a definir un fenomen distint i unitari alhora, que podem anomenar *friquisme*. Aquest tipus d'humor ha esdevingut la cara per excel·lència de l'humor televisiu des de finals del segle passat, per bé que ultrapassa el terreny de la televisió, del seu humor.

3. Reality humour i carnavalesc a la televisió dels anys noranta i la primera dècada del segle XXI. Friquisme i humor televisiu

Hem dit que les expressions *freaks* o *friquitants* dominen clarament en els registres i els formats humorístics de la televisió dels últims vint anys. Què podem entendre per *freak*? Mirem d'acotar-ne una definició el més comprensiva i essencial possible. El fenomen *freak*, aplicat a aquest humor, parteix de (jugar provocativament amb) les subversions de les pautes, dels principis o dels sentits més ordinaris, més donats per descomptat, més reïficats socialment, de la vida social quotidiana, i relatius a àmbits, doncs, molt bàsics de la sociabilitat i de la convivència comunes, com ho poden ser el decòrum o l'educació en un sentit més bàsic —l'estètica corporal i, més enllà, la semiosi del cos en termes d'*ethos* i actituds dels individus—, els actes de comunicació i, especialment, els d'ordre interpersonal, les actituds en general o els patrons de personalitat.

D'altra banda, aquestes vulneracions provoquen diversament

un univers d'impressions, de sensacions o de sentiments que es podrien caracteritzar d'acord amb aquestes categories: absurditat, estranyesa, anomalia, lletjor i vulgaritat, ximpleria i acanallament, morbositat i repulsiu, i puerilitat. Algú pot dir, i amb raó, que algunes d'aquestes categories —com els gustos per la lletjor o la morbositat, especialment explotats per aquest *friquisme* humorístic— també són trets característics d'altres èpoques i expressions culturals: del barroc o del romanticisme, sobretot. És cert. No obstant això, i quant al romanticisme en què hi apareixen sovint el lleig, el deforme o el grotesc, les experiències que hi ha en l'origen d'aquestes plasmacions i el seu sentit tenen una vocació metafísica bàsica, això és, obeeixen a unes experiències i sentiments del món de fort calat metafísic, en què —això sí— ja s'hi apunten clarament unes experiències anòmiques (Bozal (ed) 2000, 202-203, 306).

Un bon exemple —de tantíssims de possibles, d'altra banda— d'aquest *reality humour*, que hem categoritzat com a *friquitant*, el tenim en aquesta cançó (“Me he puesto tetas”), que l'humorista Berto interpreta, a manera de clip i al costat dels Border Boys, patrocinat pel programa *Buenafuente*: “Hey nena/me rompiste el corazón en mil pedazos/[...]pero he cambiado/y ya no te echo de menos/porque me he puesto tetas/y puedo tocarlas aunque no estés aquí./ Eran las dos únicas cosas que molaban de tí./Tengo tetas./ Ya no me haces falta para ser feliz/pues tengo tetas/ cómo te quedas/ y ahora es a mí a quien me miran en el metro./ Mi médico nunca me tuvo tasado el pecho...”³

Moltes de les subversions d'aquest tipus d'humor —com les que suposen transgredir les regles elementals, òbvies, de procedir en un plató, com ha succeït característicament en alguns *late shows* humorístics— suposen la conculcació del que Berger va proposar com les primeres bases de la construcció social de la realitat, com els primers fonaments —els més bàsics— d'una realitat social convinguda i compartida: aquelles rutines i sentits més bàsics sobre els quals es construeixen i es desenvolupen després els rols, les institucions i les identitats (Berger 1988, 89). Altrament, aquest ordre de vulneracions suposa la superació radical i definitiva —així que en soscaven les normes socials més bàsiques, *ingènument* assumides per tothom— dels bons costums, de les bones maneres, de la urbanitat elemental (Elias 1973), del que havia estat, en definitiva, fins a mitjan segle xx, fins a les grans transformacions que s'hi operen, el gran factor de preservació d'uns ordres socials capitalistes eminentment conflictius quant als recursos.

Cal dir —i això és ben rellevant— que l'(auto)consciència sobre aquestes transgressions sol ser bàsicament d'intranscendència. Hom les viu, si volem dir-ho així, d'acord amb un sentit essencial de gratuïtat o de justificació primordial en el fet mateix de trastocar els fonaments més elementals de la vida ordinària. És per això que disten prou de les subversions dels sentits ordinaris de la realitat immediata que també són característiques del carnavalesc *lato sensu* de les societats premo-

dernes. I en aquest sentit, tant quant a la tradició de transgressions jocosos i humorístiques (mims de joglars medievals com el de l'Home del Pet esculpit en una mènsula del carrer porxat de Sant Roc de Bellpuig, que s'obre el cul amb les mans i treu la ventositat per la boca; alguns ritus agraris de potent paradoxalitat humorística; o tota la cultura camperola arribada al segle xx, de riotades i plagasitats), com pel que fa a les inversions de les diades del carnaval estricte. En tots aquests casos, la transgressió no es fa, primordialment, pel gust intrínsec de subvertir la lògica elemental de les realitats més bàsiques. Aquestes experiències tenen, altrament, uns sentits bàsics d'ordenació còsmica i, amb relació a aquests sentits, d'ordenació de les pròpies identitats com a comunitat i individus, i unes funcions de regulació moral i econòmica, a més, és clar, d'unes funcions d'esbargiment i d'espectacle, en alguns casos.

Enllaçant-ho amb aquest aspecte, és important destacar que aquest humor *freak lato sensu* queda lluny de desenvolupar els que són els trets més definitoris de l'humor satíric de tradició carnavalesca premoderna, com els que es manifesten encara en l'abundant premsa satírica de finals del segle dinou i de principis del vint: a saber, unes inversions essencials, radicals, dretureres —regides per un sentit d'on s'ha d'incidir, precís, resolutiu, pugnaç a cops— i amb unes sensibles càrregues de malícia, dels trets vistos com a més rellevants de la idiosincràsia psicològica de l'adversari, ensems que de la seva actuació, i de la lògica d'aquesta actuació. Aquests trets són els que fan d'aquestes alternacions deformadores —d'aquestes paròdies de calat— de la identitat de l'altre uns potents instruments de la seva anul·lació o segregació simbòliques, i els que en fan, de fet, unes sàtires de forta densitat dionisiaca. Altrament, podem comprovar que, en els programes o en les seccions d'humor de la televisió dels anys noranta ençà, dominats globalment per un humor *friqui(tzant)* en el sentit suara referit, les transgressions, no exemptes d'una tendència fonamental a la ficció teatral, afecten principalment sentits molt bàsics, molt puntuals, donats per descomptat, prou *invisibilitzats* de la vida quotidiana o de la realitat imminent relatiu a patrons estètics, pautes d'educació i de bon gust, *l'ethos* i les actituds corporals, trets de personalitat, etc., dels protagonistes. D'aquest tipus de transgressions en resulten unes paròdies —o contrarepresentacions satíriques— poc erosives, que incorren o ratllen sovint el frívol, i en deriven en definitiva unes sàtires d'escassa densitat dionisiaca. Val a dir d'altra banda que aquest tipus d'humor facilita unes formes d'expressió i uns formats televisius a tall d'(auto)teatralitzacions humorístiques. I això que hem dit serveix tant per a periodistes o humoristes que recorren eventualment a autoparòdies —com les que realitzava X. Sardà a *Cròniques marcianas*— com per a aquells que se'n serveixen habitualment per definir-se com a personatges autoparòdics —Boris Izaguirre, en aquest mateix programa—, com per a personatges paròdics ficticials —la prolífica saga d'El Neng, el Follonero, el Chikilicuatre, el Berto, etc., de la factoria Buenafuente—, com també per a personatges paroditzats com els propis dels programes de sàtira política i social; i serveix

des de programes d'aquesta darrera naturalesa fins a programes de metatelevisió humorística del tipus *APM*, de TV3, passant per *late shows* de caràcter o de base humorístics com els de Buenafuente o Sardà ara esmentats, entre d'altres.

I com que més que el què, el que més ens interessa és el perquè dels fenòmens, si ens preguntéssim per les motivacions més latents d'aquest humor tan definidor de la nostra modernitat extrema, podríem trobar-ne tres raons fonamentals. D'ordre fenomenològic. En primer lloc, una transformació i un relaxament de la dimensió dionisiaca —d'allò, segons Berger, d'eminència inquietant i obscur i amb una significació de sentit còsmic que hom intueix en el fet del món, que remet a la noció d'un contramón i que caracteritza diversament les diferents experiències del fet humorístic (Berger 1997) i que no pot separar-se, hi afegim nosaltres, de les transformacions relatives al sagrat en el sentit referit de sagrat— en l'humor. Una segona motivació seria l'apuntat pel que fa a les percepcions i a les sensacions de desrealització d'allò social i doncs, també, d'allò humà, tan pròpies del nostre temps (Imbert 2005). Sense tenir en compte aquest fenomen, poc pot entendre's la dilecció d'aquest humor que anomenem *friquitant* per trastocar, per invertir, allò més consensuat, més ordinari, de la realitat (com, altrament, poc pot entendre's sense aquest factor la ficcionalització dramàtica de la vida íntima i emocional del telerealisme). I un tercer factor seria un fenomen tan poc advertit darrerament com bàsic: la *tanatoització* de l'eros; això és, unes intensificacions de les inclinacions i dels gustos per allò recurrent d'una manera o altra, en una mesura o altra, a la violència, o a la mort simbòlicament parlant, i provocat també per l'agudització —ja referida— del procés de dessacralització del món, i amb el benentès que, com hem dit, aquest sagrat de rels primitives presenta concomitàncies bàsiques amb l'eros freudià (Eliade 1992; Freud 1995; Marcuse 1972). La lletgesa, la morbositat, les subversions dels decòrums més elementals tan propis del *friquisme* no podrien explicar-se, en bona part, per aquest fenomen?

Altrament, mirem ara d'establir quines serien les finalitats d'aquest humor. Creiem que podríem distingir-ne dos tipus. Un primer ordre de finalitats fa referència a factors psicociològics i, un segon, a raons més pragmàtiques. Comencem pel primer. Una primera voluntat seria el gust mateix per subvertir, per trastocar, els fonaments més bàsics, més invisibles, de la realitat comuna, quotidiana. Una segona, i a partir de la provocació que suposen aquests fets, seria provocar unes emocions fortes —és Dalcroix qui ha advertit de l'actual hegemonia social de l'*emocionalisme*, del gust per emocions i sensacions fortes (Dalcroix 2005)— formulades en clau d'humor. I, en tercer terme, i a partir d'aquesta emotivitat forta, trobaríem les finalitats primordials: la voluntat per part de presentadors i actors que fan uns papers còmics al plató televisiu de refermar el caràcter singular de les pròpies identitats, i la voluntat per part d'aquests mateixos i dels responsables dels programes en general, de facilitar vicàriament aquesta mateixa experiència al públic que mira l'espectacle televisiu.

D'altra banda, caldria adduir dues raons d'ordre pràctic. Una, de ben òbvia, és la voluntat de màxima heteronomia envers els gustos reals dels públics i, per tant, de màxims rèdits que puguin derivar-se'n, cosa que, com va remarcar Bourdieu, és ja una característica bàsica de la literatura comercial des del segle XIX (Bourdieu 1994). I, l'altra, un (cert) recurs al *friquisme* —al seu vessant més estètic, sobretot— a fi de vehicular amb més èxit la sàtira política i social: d'aquest recurs, ben estès en la comunicació audiovisual actual, en tenim bons exemples en la banda alta en l'actual sèrie *Polònia* o en els excel·lents monòlegs del Palomino dramatitzats per Oriol Grau a *Sense títol* o a *La cosa nostra*, o a banda dels programes d'humor de TV3, en els d'humor conduïts pel Gran Wyoming: *Caiga quien caiga* (Telecinco) o *El intermedio* (laSexta), o també, amb un altre format d'*infotainment* satíric, els gags satírics amb titelles, a *El guiñol* del Canal +.

Un cop hem proposat una definició d'aquest humor realista i hem incidit en la lògica bàsica del seu parodisme, voldríem ara, mal que sigui breument, tractar les que en són les seves principals manifestacions: els personatges paròdics, els seus tipus, els seus mecanismes principals de construcció o, el que és el mateix, els models bàsics d'(auto)teatralització que contribueixen a bastir-los. Creiem, en aquest sentit, que poden diferenciar-se, si més no, i en el marc televisiu, sis models bàsics de construcció paròdica amb diferents tipus de personatges.

Un model ben clar el representen aquells personatges clarament ficticials que, al límit del rol actoral, actuen, però, en mitjans televisius real(iste)s. Són personatges creats *ex professo* com a personatges còmics al servei de programes d'humor. Serien exemples d'aquest tipus de personatges els referits dels programes de Buenafuente, el de Toni Moog de *Boqueria 357* (TV3), o El Reportero Total del pioner *night show* *Esta noche cruzamos el Mississippi* (Telecinco). Un model afí és el transformisme paròdic: la representació canviant de nous personatges, de personatges efímers, per part d'actors i d'humoristes. La prolixitat de personatges representats per Carlos Latre a *Crónicas marcianas* és un cas paradigmàtic en aquest sentit. Un altre model —vinculat amb aquest— és el dels famosos de la vida real amb una llarga o singular història paròdica a la pantalla. Els personatges de l'exitosa sèrie d'humor britànica *Little Britain* (BBC), *Polònia*, *La escobilla nacional* (Antena 3 TV), *Muchachada Nui* (La 2), o el Ricardito Bofill que feia Toni Clapés a *Crónicas*, poden il·lustrar, entre moltíssims altres exemples, aquest model. Finalment, amb aquest mateix caràcter pròpiament parateatral, caldria parlar dels personatges que, inscrits també en els paràmetres d'aquest humor realista, *friquitant*, carnavalesc, protagonitzen sèries ficticials d'humor televisiu: lo Cartanyà de la sèrie homònima de TV3 és ben indicatiu d'aquesta possibilitat.

Uns altres mecanismes de construcció paròdica són els dels conductors o convidats de programes que recorren eventualment o habitualment —en clau d'humor— a subversions de pautes de conducta molt bàsiques, molt donades per descomptat, en la televisió i en l'esfera pública en general: en casos com

els de Boris Yzaguirre a *Crónicas* o de Torito a *Vitamina N* (Citytv) —per posar-ne dos exemples molt coneguts i emblemàtics—, aquest comportament obeeix a una estratègia d’(auto)construcció paròdica. Els nous canals de mediació audiovisual associats a internet —YouTube, xarxes socials, etc.— i a la telefonia mòbil forneixen des de fa anys molts casos concurrents, des de l'*amateurisme*, d’autoconstruccions paròdiques ficcionalitzades. Per acabar, cal adduir un altre model: el que correspon a aquells personatges aliens, d’entrada, a la televisió —el de Bernardo Cortés, el “Palomino real”, per exemple— que, atesa la reconstrucció que la televisió fa d’uns determinats trets en termes —com, d’altra banda, en tots aquests models de paròdia— de transgressió d’unes pautes molt normalitzades de la realitat imminent, assoleixen també el grau de personatges paròdics. O, també, en aquest àmbit s’hi inscriurien els resultats paròdics dels programes d’humor metatelevisiu.

Si en aquest humor són, doncs, ben diversos els models de construcció paròdica, i els seus personatges també ho són, inscrits com estan en la neotelevisió, caracteritzada per la hibridació de gèneres i la proliferació i dominància dels formats (Imbert 2005; Gómez Martín 2005), els gèneres i els formats vehiculadors. Així, i pel que fa a aquests darrers, cal destacar l’esquetx, el monòleg, el *reality talk* a manera de tertúlies i d’entrevistes, principalment, la conducció de seccions de programes —de *reality games*, tot sovint—, etc.

Fins aquí hem intentat exposar els trets definidors de l’humor realista que predomina en la televisió actual, i hem mirat d’indicar-ne alguns dels fonaments històrics i culturals.

Notes

- 1 Ací caldria entendre *sagrat* en el sentit d’Eliade i altres autors, de dimensió de la realitat essencialment diferent al “nostre món”, al “món profà” que, feta patent en el marc sobretot de determinats moments rituals i sentida com a emoció numinosa, és copsada com a “saturació de ser”, com a plenitud ontològica per excel·lència, alhora que remet a un pla de significació còsmica (Eliade 1992) i amb el benentès, d’altra banda, que es tracta, com va destacar Durkheim, de la base primicera de l’experiència religiosa.
- 2 Manllevem aquest terme i la seva concepció essencial de Lipovetsky (Lipovetsky 2006).
- 3 <www.formulatv.com/videos/2227/berto-canta-me-he-puesto-tetas-en-buenafuente>.

Referències

- BAUMAN, Z. *Vida líquida*. Madrid: Paidós, 2006.
- BAUMAN, Z. *Identitat*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2010.
- BALLÓ, J. "La ficció de la màscara: el cas de *Polònia* a Catalunya". A: *Quaderns del CAC*. Barcelona, 2007, núm. 27, p. 59-62.
- BERGER, P. *Un mundo sin hogar. Modernización y conciencia*. Santander: Sal Terrae, 1977.
- BERGER, P.; Luckmann, T. *La construcción social de la realidad*. Barcelona: Herder, 1988.
- BERGER, P. *La riulla que salva. La dimensió còmica de l'experiència humana*. Barcelona: La Campana, 1997.
- BOURDIEU, P. "Le champ littéraire". A: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. París, 1991, núm. 89, p. 4-46.
- BOZAL, V (ed). *Historia de las ideas estéticas y teorías estéticas contemporáneas*. Vol. I. Madrid: Visor, 2000.
- CÁCERES, M. D. "La mediación comunicativa: el programa Gran Hermano". A: *Revista ZER*. Bilbao, núm. 11, novembre de 2001.
- CAPDEVILA, J. "Modernitat tardana i experiències corporals. Línies d'interpretació sociològica i semiòtica". A: MARTÍ, J; AIXELÀ, Y. (coord.). *Desvelando el cuerpo: Perspectivas desde las Ciencias Sociales y Humanas*. Barcelona: CSIC, 2010
- CAPDEVILA, J. "Modernitat extrema i experiència festiva: la festa global. Una aproximació a la Catalunya actual". A: *Revista d'Etnologia de Catalunya*. Barcelona, novembre de 2010 (en premsa).
- ECO, U. *Seis paseos por bosques narrativos*. Barcelona: Lumen, 1996.
- ELIADE, M. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor, 1992.
- ELIAS, N. *La civilisation des mœurs*. París: Calmann-Levy, 1973.
- FREUD, S. *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza, 1995.
- GOFFMAN, E. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1981.
- GÓMEZ MARTÍN, M. "Los nuevos géneros de la neotelevisión". A: *Área abierta*. Madrid: núm. 12, novembre de 2005.
- IMBERT, G. "Nuevas formas televisivas. El transformismo televisivo o la crisis de lo real". A: *Telos. Cuadernos de Innovación y Comunicación*. Madrid: núm. 62, gener-març de 2005.
- JAMESON, J. *Ensayos sobre Posmodernismo*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 1991.
- LACALLE, Ch. *El espectador televisivo. Los programas de entretenimiento*. Barcelona: GEDISA, 2001.
- LACROIX, M. *El culto a l'emoció. Atrapats en un món d'emocions sense sentiments*. Barcelona: La Campana, 2005.
- LIPOVETSKY, G. *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1987.
- LIPOVETSKY, G. *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- LIPOVETSKY, G. *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- MARCUSE, H. *Eros y civilización*. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- NICCOL, N. *El show de Truman: una vida en directo*. Barcelona: Plaza Janés, 1998.
- PROSS, H. *La violencia de los símbolos sociales*. Barcelona: Gili, 1983.
- TAYLOR, Ch. *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Barcelona: Paidós, 2006.
- VATTIMO, G. *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós, 1995.
- VATTIMO, G. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1995.