

Hipermodernidad y carnavalesco. El *reality humour* en la televisión de cambio de siglos XX y XXI.

Propuesta de estudio

JOAQUIM CAPDEVILA

Profesor de la Unidad de Comunicación de la Facultad de Letras de la Universitat de Lleida

jcapedvila@filcat.udl.cat

Resumen

El presente artículo aborda el fenómeno del reality humour o humor realista en el marco de la televisión de las dos últimas décadas. Este humor supone una expresión básica del carnavalesco en la modernidad extrema en la que nos situamos. Con este fin, en el artículo se repasa primero un proceso sociohistórico clave de la modernidad —la teatralización que se hace de unas identidades distintas de las primordiales— y se establece, a partir de aquí, la evolución correlativa del carnaval y el sentido del carnavalesco. Después, el texto se centra en el estudio de este humor, del que destaca —acotándolo conceptualmente— la condición de friqui(zante).

Palabras clave

Carnaval(esco), modernidad, modernidad tardana, teatralización identitaria, televisión, reality humour (humor realista).

Artículo recibido el 21/06/2010 y aceptado el 02/11/2010

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 modo de nota introductoria

En cuanto a los fenómenos culturales o sociales, siempre hemos creído que más que diseccionarlos formalmente, lo que hace falta, sin minimizar esta vertiente, es indagar sobre las causas que originan la topología particular, y hemos creído, asimismo, que, para entenderlos mejor, hay que tratar de recomponer la (pre)historia.

2. Modernidad y carnaval(esco)

2.1. Modernidad y teatralización de las relaciones sociales. Unos nuevos sentidos del carnaval(esco)

En las sociedades premodernas, previas a las mutaciones asociadas a la ciudad burguesa y al estado moderno —y, particularmente, en sus medios rurales—, el carnaval parte, al fin y al cabo, de unas experiencias extremas, límites, de violentación de lo sagrado,¹ que son el resultado de unas percepciones de riesgos extremos e inminentes con respecto a las tieras brotaduras de la cosecha, de la naturaleza, y, más allá, del ciclo cósmico en general. Son precisamente esas violentaciones de lo sagrado lo que genera unos miedos terribles al caos cósmico, junto con los consiguientes cataclismos del yo indivi-

dual y la comunidad, de su significación, de lo que son, fundados sobre los ritmos cósmicos y sobre un cosmos asociado primordialmente al propio medio circundante, y son lo que compele de raíz a unos rituales frenéticos y locos —el conjunto de ritos de purificación, fertilización y regeneración del ciclo cósmico, que es, en esencia, este carnaval primigenio—, caracterizados por unas alternaciones extremas de las identidades individuales y colectivas, y de los sentidos ordinarios, instigadas como no puede ser, por otra parte, toda alternación o conversión de la identidad— por una trama de elementos rituales, dramáticos: máscaras, disfraces, voces imitadas o impostadas, gritos, cencerros...

Por el contrario, a partir del siglo diecinueve, en Europa, particularmente, el carnaval experimenta unas transformaciones esenciales, y lo hace conforme a imperativos básicos de una nueva sociedad, la sociedad moderna, de matriz burguesa. Tres son las vías básicas de modernización del carnaval: a) su celebración en el marco de establecimientos societarios; b) sobre todo en medios populares, su “burlación” o, lo que es lo mismo, su reconversión en inversiones jocosas y bufas: burlas y bufonadas; y, la más importante, c) su parateatralización: su conversión en una ocasión excepcional para que, gracias a máscar(ill)as, disfraces y comparsas, puedan asumirse otras identidades, diferentes a la suya (identidades —para aducir

algunas comunes a los carnavales societarios de la Restauración en Cataluña— como las de *gentlemen*, estereotipos regionalistas y figuras cinematográficas, entre otros), que subyacen pasivamente.

Por otra parte, a partir de mediados del siglo XIX, coincidiendo con la consagración del carnaval moderno, emergen y se desarrollan en Europa unas identidades culturales, marcadamente modernas, visibles dado su carácter singular, y que suponen una clara voluntad de observación personalizadora o individualizadora de las personas que las asumen: nos referimos a identidades como las —tan prolíficas y reverberantes— del bohemio y el *dandy*, o como la más prototípica de la mujer moderna: la *garçonne*. ¿Qué tienen en común dichas identidades? Pues unas voluntades de romper y superar las identidades primordiales de los sujetos afectos, su yo primordial, su identidad más básica, sin, no obstante, romper el vínculo, sino afiliándose, pero, a su vez, con una voluntad de supraidentificar dichas identidades. O, por decirlo en otras palabras: coinciden en unos actos de alteración o conversión de la propia identidad más primordial en otras identidades, más sugerentes, de orden cultural o cívico, sirviéndose, a esos efectos, de una ficcionalidad *dramática* (vestimenta, peinado, gestualidad y otros aspectos rituales, codificados y acordados para que signifiquen esas identidades) y sin, no obstante, que esa *dramatización* suponga que se eclipsa de la identidad más idiosincrática, como puede llegar a suceder con el teatro o el cine. Y coinciden, vistos los elementos ahora aducidos, a establecer un cierto *pacto ficcional* (Eco 1996) —al dar por buena y natural, en buena parte, cierta impostura en la asunción de estas supraidentidades— y al asumir, consiguientemente, una cierta reserva de rol, una cierta cesura o discontinuidad subjetiva del yo más real respecto a esas otras identidades, aunque aquí, por contra de lo destacado por Goffman y recuperado por Berger, este estado no es fruto de condicionantes coercitivos (Berger 1988; Goffman 1981).

Esas identidades, esas características, presentan patentes concomitancias con el carnaval moderno y, en especial, con el referido *ut supra* de la parateatralidad, de unos motivos o unas identidades culturales. Aunque es cierto que en el carnaval, dada la ficcionalidad festiva que se reserva a esta celebración, los motivos son más inverosímiles, el pacto ficcional, más patente, y la reserva de rol, quizás mucho menor.

Lo apuntado más arriba respecto a identidades como las del bohemio, el *dandy* o la *garçonne*, el mencionado respeto del carnaval moderno y las analogías entre ambos fenómenos nos remiten a un rasgo absolutamente central de la modernidad: la *teatralización* de las identidades y, por extensión, de las interacciones sociales, algo que se hace particularmente patente con la modernidad tardía a partir de mediados del siglo XX. Y hablamos de teatralización en el sentido de asunción —incorporación—, a partir de unos elementos rituales, simbólicos, específicos, de unas identidades de orden cultural *lato sensu*, que se superponen a las identidades más primordiales de la persona, con la voluntad de realzarlas, significarlas y, sobre todo, reforzar su carácter personal.

¿De dónde parte esa teatralización de las identidades? ¿Qué la condiciona? Pues sobreviene de las que han sido, seguramente —con respecto al plano fenomenológico— respecto a la esfera de conciencia humana, las realidades fundamentales de la modernidad, desde finales del siglo XVIII hasta nuestros días: un conjunto de fenómenos, interrelacionados, que, situados en el nivel más profundo de la percepción y los sentimientos de la persona respecto a la propia condición existencial, han operado correlativamente como el nivel más profundo de los factores que han incidido en las grandes transformaciones y dinámicas de la modernidad.

En concreto, podríamos decir que estas *teatralizaciones* de otras identidades parten, en última instancia, de la erosión y sustitución producidas en las sociedades modernas de la sacralidad, de una religiosidad antropológica de raíces culturales primitivas —remitimos a la noción de sagrado referida más arriba y que bien podría asimilarse, en alguna medida, con el eros freudiano— que supone, en el individuo, el principio más sólido de ordenación del propio sentido existencial. Así pues, si en los carnavales arcaicos son las evaluaciones de unas violentaciones extremas de la sacralidad lo que motiva unas alternaciones dramáticas, por parte de las personas, de sus identidades ordinarias —se capta un riesgo extremo respecto al ciclo cósmico y, más allá, respecto a un eventual caos cósmico y a una anulación simbólica del propio individuo y de la comunidad— de lo contrario, en las teatralizaciones que ahora abordamos, tan típicas de la modernidad y, sobre todo, de sus fases avanzadas, son unos déficits en esa sacralidad lo que subyacerá en estas representaciones.

Más en concreto, en la raíz inmediata de lo que nos ocupa —unas teatralizaciones capaces de suscitar individualmente unas identidades que realcen de manera sugerente el yo individual— hay otro fenómeno específico, provocado en buena parte como consecuencia de la desacralización ahora mencionada en la comprensión del mundo. Nos referimos a la anomía, que podríamos definir como la crisis de sentido o plausibilidad del yo con relación al mundo, a su comprensión y actuación (Berger y Luckmann 1988, 129, 141, 146, 148-149 y otros).

2.2. Modernidad tardía. *Dramatización de la vida cotidiana y complejificación identitaria. Nuevas manifestaciones de carnavalesco*

A partir de mediados de los años cincuenta del siglo veinte, en Estados Unidos (y, años más tarde, en la Europa occidental) se producen, en medio de una etapa de profunda recomposición de las relaciones productivas capitalistas —la génesis del capitalismo postindustrial— y de crecimiento económico, unos cambios estructurales de primer orden que han incidido esencialmente, con las consiguientes evoluciones, en la definición de la modernidad tardía hasta nuestros días: la conformación de una sociedad —y una cultura— de consumo masivo, democrático; la plena hegemonía de la cultura audiovisual; el desarrollo de una economía simbólica que densifica sugerentemente la semiosfera colectiva, y unos saltos cualitativos bási-

cos con respecto a la globalización (de la experiencia), centrada en los ídolos de la música pop, el cine y el deporte.

Esos factores tienen, primeramente, un impacto fundamental en el plano fenomenológico de las sociedades occidentales, impactos que retroalimentan los propios factores inductores. Más en concreto, podemos afirmar que esos factores estructurales provocan y generalizan un conjunto de experiencias de orden fenomenológico, del que destacan dos fenómenos característicos a los que nos hemos referido previamente: unas experiencias de desacralización y anomía, las cuales, a su vez, inciden de manera fundamental en las identidades, su naturaleza y su dinámica —se trata de unos aspectos que definen también de forma esencial la modernidad tardía—, y unas nuevas experiencias del carnavalesco.

Las primeras décadas de la modernidad tardía, entre los años cincuenta y setenta del siglo XX, dada la particular conflictividad relativa a la identidad en su sentido más individual y radical con la que viven algunos colectivos el impacto de los factores estructurales apuntados al inicio de este apartado, permiten captar de forma muy patente tanto las experiencias fenomenológicas más características del momento como sus impactos en el ámbito de las identidades, y también la génesis de unas nuevas expresiones festivas que pueden convenir a llamarse *carnavalesco*.

Durante este período, los factores estructurales apuntados anteriormente inducen, en el marco sobre todo de determinados colectivos (sectores juveniles, universitarios y de la burguesía más *in*), a unas experiencias comunes que provocan unos sentimientos fundamentales —y paradójicos— de anomía: de desubicación o desencaje existencial. Una de las consecuencias básicas de estas experiencias son las tentativas por parte de hombres y mujeres de incorporarse unas nuevas identidades y, sobre todo, de dramatizarlas ritualmente en la vida cotidiana, a efectos de provocar un cierto sentido de encantamiento, para con el mundo, en la propia existencia, y con el fin de proveerse de unas identidades que confieran un carácter marcadamente personalizador o singularizador a la propia identidad. Y otra consecuencia de aquellas experiencias es la emancipación que avivan, en el seno de un capitalismo *desconflictivizado*, de las energías libidinosas, lo que lleva a la informalización de la comunicación de las personas, y se trata de un aspecto que facilita, a su vez, el *bricolaje* identitario con el que se manifestarán a partir de esta etapa las *teatralizaciones* de las identidades.

Lo que hemos dicho implica, en efecto, que desde los años cincuenta-setenta, en las sociedades occidentales empieza a ser frecuente que se asuman unas nuevas identidades culturales y, sobre todo, que las (micro)dramatice —gracias al vestido, el peinado, la gestualidad, etc.— en la vida cotidiana para, primeramente, reforzar el carácter personal de la identidad personal. Cabe decir, por otra parte, que sin esta ficcionalidad dramática no puede entenderse —es, en buena parte, una emanación— el gran desarrollo del espectáculo —del *show*— a partir de estos años.

2.2.1. Parateatralidad colectiva y nuevas expresiones del carnavalesco

Durante estas décadas ahora aludidas, eclosionan un conjunto de celebraciones que podrían considerarse carnavalescas. Y podrían concebirse como tales puesto que, en unos marcos festivos, se asumen de forma extraordinaria unas identidades distintas a las primordiales, a las más dadas por supuesto, tratándose de unas identidades en las que ya es patente la huella de la moderna cultura pop. Estas fiestas tienen claras analogías con el moderno carnaval parateatralizado al que nos hemos referido en el primer apartado y también, a menudo, con el carácter ritual y cósmico del carnaval arcaico o premoderno.

Muchas de estas celebraciones tienen un carácter propiamente o fuertemente parateatral. Así, y sólo a modo de ejemplo, pueden aducirse los pasacalles y las animaciones de calle parateatralizadas tanto en boga durante los años setenta y principios de los años ochenta, como los primeros espectáculos de la Fura dels Baus o los montajes de Comediants o, por contra, los grandes conciertos y festivales de folk rock de la época, revestidos de una potente carga litúrgica.

Todas estas manifestaciones tienen en común un rasgo fundamental: la dramatización —o ficcionalización dramática— de unas identidades distintas de la propia primordial, y realizadas en la vida cotidiana, con voluntad de naturalidad. Hete aquí el principal rasgo de las expresiones carnavalescas de la tardomodernidad que reanudaremos en el próximo apartado. Ni que decir cabe que ese sentido del carnavalesco no puede entenderse al margen de las transformaciones fenomenológicas y en cuanto a las identidades en concreto a las que nos hemos referido anteriormente.

2.3. Hipermodernidad.² Percepciones de desrealización social y hiperteatralización. El carnavalesco en la era hipermoderna

A partir, sobre todo, de finales de la década de los ochenta del siglo XX se produce otro conjunto de acontecimientos, de gran calado estructural, que modifican significativamente el ámbito más fenomenológico de la sociología de la modernidad, dentro, sin embargo, de la lógica básica iniciada a partir de mediados de siglo que hemos llamado *modernidad tardía*. ¿Cuáles son esos hechos? Pues la revolución informacional provocada, primero, por la universalización de internet y, en adelante, por el estallido, la hipermasificación y las sofisticaciones de otras de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación; la caída del bloque del Este, la “caída de las ideologías”, las ficciones de la unipolaridad mundial, y de triunfo y univabilidad del neoliberalismo, o la eclosión en un sentido inverso de los movimientos altermundistas; las fuertes experiencias globalizadoras o mundializadoras que suponen esos hechos, y otros, como la conciencia ambientalista, o, finalmente, el largo ciclo de bonanza económica —con una fuerte incidencia educacional— agotado hace tres años.

Esos hechos, entre otros —visto lo que suponen, entre otras cosas, de hipercomplexificación de imprecisión panorámica de

la realidad, del mundo, de sus límites y sus relaciones; de hipermediación tecnológica en los vínculos humanos—, agudizan dos fenómenos definidores de la modernidad, que se convierten en particularmente incisivos durante la modernidad tardía y que han regido, en el plano más inmediato, la lógica de las identidades de hombres y mujeres durante este período: nos referimos, claro está, a la desacralización en la percepción y evaluación de la realidad y, a resultas de este fenómeno, a la anomía, que Berger refirió gráficamente ya hace muchos años como “un mundo sin hogar” (Berger 1977).

Al mismo tiempo, la agudización de estos fenómenos ha provocado otro conjunto de experiencias básicas de la sociología fenomenológica actual, que tienen, entre muchas otras cosas, una incidencia directísima sobre las expresiones carnavalescas actuales —y sobre las televisivas, más en concreto—, que es el objetivo más específico de este texto. Esto es, sin las intensificaciones extremas de la desacralización y la anomía de las últimas décadas no pueden entenderse fenómenos como la percepción y la evaluación en términos de *liquidez* de las relaciones y las instituciones humanas, y las flexibilidades y miedos diversos que ello genera (Bauman 2006, 2010), o no puede entenderse un fenómeno que subyace al mencionado: la percepción de desrealización —de pérdida de fuerza de realidad— de la realidad social y humana, en cuanto a roles, vínculos, instituciones o identidades; su irrelevantización significativa, su erosión, desgaste y fragmentación ónticas (Vattimo 1990, epílogo; Vattimo 1995, 56 y ss.; Jameson 1991; Imbert 2004, 76 y ss.).

Por lo contrario, estos fenómenos son básicos para captar unas sensaciones lo suficientemente incrementadas durante este ciclo histórico: las sensaciones de poca autopresentación en la vida cotidiana, de escasa relevancia y proyección como individuos, especialmente en el marco de la esfera pública. Este fenómeno, como la desrealización de la esfera social, facilita, de fondo, el éxito del telerrealismo o del hiperrealismo en la televisión actual. (Pross 1983, 93; Lipovetsky 2009, 143-162).

El concurso de estos fenómenos tiene consecuencias fundamentales en las identidades, en la comunicación, *amplo sensu*, en las artes, en la política, en las culturas organizativas, etc.

Queríamos destacar cuatro derivas básicas en el ámbito de la comunicación y las identidades: es decir, el telerrealismo o la *reality TV*, que, con unas primeras expresiones paradigmáticas en *El show de Truman* y *Gran Hermano* (Niccol 1998; Lacalle 2001, 140-153; Cáceres 2001), se caracteriza por una ficcionalización de la vida íntima y emocional de otros (*docurealitys* que experimentan una gran diversificación de formatos, *reality talks*, *realities* humorísticos, *reality shows*...); la intensificación, por parte de uno, de teatralizaciones cotidianas de unas identidades diferentes de las suyas primordiales o, si se me permite, una hiperteatralización en este orden, con unos rasgos de generalización, subtilización, hipernormalización o gran reificación social, de fuerte diversificación expresiva —muy asociada a unas modas, cada vez más condicionadas por estas necesidades hiperteatrales y por unas fuertes necesidades de diferenciación de las identidades subyacentes — y de

somatización —de fijación ritual en los propios cuerpos: *tatoos*, *piercings*, etc.—, incluso de este fenómeno (Capdevila 2009); las *performances* en la esfera electrónica (Facebook y otras redes, blogs, etc.); y la eclosión y el éxito de una multitud de *performances* colectivas parateatrales (*lipdubs*, *flashmobs*, diversos rituales juveniles, fiestas temáticas entorno a filmes, cómics o novelas; recreaciones (etno)históricas teatralizadas; etc.) (Capdevila 2010).

¿Qué tienen en común esas expresiones? Una ficcionalización *dramatizada* o teatralizada de la vida cotidiana con la voluntad por parte de todos de asumir unas *supraidentidades* adheridas a las primordiales, y para poder beneficiarse, esencialmente, unas identificaciones fuertemente emotivas y personalizadas. Esta *teatralización* de la vida cotidiana es una necesidad básica derivada de las experiencias de anomía y desrealización social a que nos hemos referido.

2.3.1. Carnavalesco y fase extrema de la modernidad tardía

En esta etapa sociohistórica —la fase extrema de la tardomodernidad—, existen dos manifestaciones del carnavalesco básicas, que responden a la lógica fenomenológica que acabamos de apuntar. Una son las **performances** masivas y parateatrales a que nos acabamos de referir. Y otra el común de los programas y las secciones de humor televisivo desde los años noventa hasta ahora.

El hecho de que estos programas se basen, principalmente, en unas transgresiones o inversiones pretendidamente humorísticas, y el hecho de que el carácter humorístico de estos programas —el mundo finito de significación que les es propio y las reglas tácitas que emanan de ellos— haga más o menos plausible estas transgresiones y haga que se presuponga, primeramente, un claro componente ficcional, conlleva que estos programas o secciones de humor puedan situarse en el ámbito del carnavalesco.

En cuanto a las características de este humor televisivo transgresor, carnavalesco, hay una que se impone claramente: este humor se basa, primordialmente, en la transgresión de las pautas o los sentidos más ordinarios —más dados por supuesto, más básicos— de nuestra vida cotidiana, hecho del que resultan unas características sensaciones o sentimientos en términos de absurdidad, perplejidad, fealdad, morbosidad, vulgaridad... Un universo de rasgos que convienen en definir un fenómeno distinto y unitario, a su vez, que podemos llamar *friquismo*. Ese tipo de humor se ha convertido en la cara por excelencia del humor televisivo desde finales del siglo pasado, aunque rebasa el terreno de la televisión, de su humor.

3. Reality humour y carnavalesco en la televisión de los años noventa y la primera década del siglo XXI. Friquismo y humor televisivo

Hemos dicho que las expresiones *freaks* o *friquizantes* dominan claramente en los registros y formatos humorísticos de la

televisión de los últimos veinte años. ¿Qué podemos entender por *freak*? Tratemos de acotar una definición lo más comprensiva y esencial posible. El fenómeno *freak*, aplicado a este humor, parte de (jugar provocativamente con) las subversiones de las pautas, los principios o los sentidos más ordinarios, más dados por supuesto, más reificados socialmente, de la vida social cotidiana, y relativos a ámbitos, así pues, muy básicos de la sociabilidad y la convivencia comunes, como pueden serlo el decoro o la educación en un sentido más básico —la estética corporal y, más allá, la semiosis del cuerpo en términos de *ethos* y actitudes de los individuos—, los actos de comunicación y, especialmente, los de orden interpersonal, las actitudes en general o los patrones de personalidad.

Por otra parte, estas vulneraciones provocan diversamente un universo de impresiones, sensaciones o sentimientos que podrían caracterizarse de acuerdo con estas categorías: absurdidad, extrañeza, anomalía, fealdad y vulgaridad, tontería y acanallamiento, morbosidad y repulsividad, y puerilidad. Alguien puede decir, y no sin razón, que algunas de estas categorías —como los gustos por la fealdad o la morbosidad, especialmente explotados por este *friquismo* humorístico— son también rasgos característicos de otras épocas y expresiones culturales: del barroco o el romanticismo, sobre todo. Es cierto. No obstante, y en cuanto al romanticismo en el que aparecen a menudo lo feo, deforme o grotesco, las experiencias que se encuentran en el origen de estas plasmaciones y su sentido tienen una vocación metafísica básica, esto es, obedecen a unas experiencias y sentimientos del mundo de fuerte calado metafísico, en que —eso sí— ya se apuntan claramente unas experiencias anómicas (Bozal (ed) 2000, 202-203, 306).

Un buen ejemplo —de tantísimos posibles, por otra parte— de este *reality humour*, que hemos categorizado como *friquizante*, lo tenemos en esta canción (“Me he puesto tetas”), que el humorista Berto interpreta, a manera de clip y junto con los Border Boys, patrocinado por el 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

Muchas de las subversiones de este tipo de humor —como las que suponen la transgresión de las reglas elementales, obvias, de proceder en un plató, como ha sucedido característicamente en algunos *late shows* humorísticos— suponen la conculcación de lo que Berger propuso como las primeras bases de la construcción social de la realidad, como los primeros fundamentos —los más básicos— de una realidad social convenida y compartida: aquellas rutinas y sentidos más básicos sobre los que se construyen y se desarrollan después los roles, las instituciones y las identidades (Berger 1988, 89). Por contra, este orden de vulneraciones supone la superación radical y definitiva —así que menoscaban sus normas sociales

más básicas, ingenuamente asumidas por todo el mundo— de las buenas costumbres, de las buenas formas, de la urbanidad elemental (Elias 1973), de lo que había sido, en definitiva, hasta mediados del siglo XX, hasta las grandes transformaciones que se operan, el gran factor de preservación de unos órdenes sociales capitalistas eminentemente conflictivos en cuanto a los recursos.

Es preciso decir —y eso es relevante— que la (auto)consciencia sobre esas transgresiones suele ser básicamente de intrascendencia. Uno las vive, si queremos decirlo así, de acuerdo con un sentido esencial de gratuidad o justificación primordial en el propio hecho de trastocar los fundamentos más elementales de la vida ordinaria. Es por eso que distan bastante de las subversiones de los sentidos ordinarios de la realidad inmediata que también son característicos del carnavalesco *lato sensu* de las sociedades premodernas. Y, en ese sentido, tanto por la tradición de transgresiones jocosas y humorísticas (mimos de juglares medievales como el del “Home del Pet” esculpido en una ménsula de la calle porticada de Sant Roc de Bellpuig, que se abre el culo con las manos y saca la ventosidad por la boca; algunos ritos agrarios de potente paradojalidad humorística; o toda la cultura campesina llegada en el siglo XX, de burlas y guasa) como por las inversiones de las festividades del carnaval estricto. En todos esos casos, la transgresión no se hace, primordialmente, por el gusto intrínseco de subvertir la lógica elemental de las realidades más básicas. Estas experiencias tienen, por contra, unos sentidos básicos de ordenación cósmica y, con relación a estos sentidos, de ordenación de las propias identidades como comunidad e individuos, y unas funciones de regulación moral y económica, además, claro está, de unas funciones de distracción y espectáculo, en algunos casos.

Enlazándolo con ese aspecto, es importante destacar que este humor *freak lato sensu* queda lejos de desarrollar los rasgos más definitorios del humor satírico de tradición carnavalesca premoderna, como los que todavía se manifiestan en la abundante prensa satírica de finales de siglo XIX y principios del XX: a saber, unas inversiones esenciales, radicales, rectas —regidas por un sentido de dónde debe incidirse, preciso, resolutivo, combativo a veces— y con unas sensibles cargas de malicia, de los rasgos vistos como más relevantes de la idiosincrasia psicológica del adversario, junto con su actuación, y de la lógica de esta actuación. Estas características son las que hacen de esas alternaciones deformadoras —de estas parodias de calado— de la identidad del otro unos potentes instrumentos de su anulación o segregación simbólicas, y los que producen, de hecho, unas sátiras de fuerte densidad dionisiaca. Por contra, podemos comprobar que, en los programas o en las secciones de humor de la televisión desde los años noventa, dominados globalmente por un humor *friquizante* en el sentido referido, las transgresiones, no exentas de una tendencia fundamental a la ficción teatral, afectan principalmente a sentidos muy básicos, muy puntuales, dados por supuesto, bastante invisibilizados de la vida cotidiana o de la realidad inminente, relativos a patrones estéticos, pautas de educación y buen gus-

to, el *ethos* y las actitudes corporales, rasgos de personalidad, etc., de los protagonistas. De este tipo de transgresiones resultan unas parodias —o contrarrepresentaciones satíricas— poco erosivas, que incurren o rallan a menudo lo frívolo, y que en definitiva derivan en unas sátiras de escasa densidad dionisiaca. Hay que mencionar que, por otra parte, este tipo de humor facilita, a su vez, unas formas de expresión y unos formatos televisivos a modo de *(auto)teatralizaciones* humorísticas.

Y eso que hemos dicho sirve tanto para periodistas o humoristas que recurren eventualmente a autoparodias —como las que realizaba X. Sardà en *Crónicas marcianas*— como para aquellos de los que se sirven habitualmente para definirse como personajes autoparódicos —Boris Izaguirre, en este mismo programa—, como para personajes paródicos ficticiales —la prolífica saga de El Neng, el Follonero, Chikilicuatre, Berto, etc., de la factoría Buenafuente—, así como para personajes parodizados como los propios de los programas de sátira política y social; y sirve desde programas de esta última naturaleza hasta programas de metatelevisión humorística del tipo *APM*, de TV3, pasando por *late shows* de carácter o base humorísticos como los de Buenafuente o Sardà ahora mencionados, entre otros.

Y puesto que más que el qué, lo que más nos interesa es el porqué de los fenómenos, si nos preguntáramos por las motivaciones más latentes de este humor tan definidor de nuestra modernidad extrema, podríamos encontrar tres razones fundamentales, de orden fenomenológico. En primer lugar, una transformación y un relajamiento de la dimensión dionisiaca —de aquello, según Berger, eminentemente inquieto y oscuro y con una significación de sentido cósmico que todos intuimos en el hecho del mundo, que remite a la noción de un contramundo y que caracteriza diversamente las distintas experiencias del hecho humorístico (Berger 1997) y que no puede separarse, añadimos nosotros, de las transformaciones relativas a lo sagrado en el sentido referido de sagrado— en el humor. Una segunda motivación sería lo apuntado con respecto a las percepciones y sensaciones de desrealización de lo social y así pues, también, de lo humano, tan propias de nuestro tiempo (Imbert 2005). Sin tener en cuenta este fenómeno, poco puede entenderse la dilección de este humor que llamamos friquizante para trastocar, para invertir, lo más consensuado, más ordinario, de la realidad (como, de lo contrario, poco puede entenderse sin este factor la ficcionalización dramática de la vida íntima y emocional del telerrealismo). Y un tercer factor sería un fenómeno tan poco advertido últimamente como básico: la *tanatoización* del eros; esto es, unas intensificaciones de las inclinaciones y los gustos por lo recurrente de una u otra forma, en una u otra medida, a la violencia, o a la muerte simbólicamente hablando, y provocado también por la agudización —ya referida— del proceso de desacralización del mundo, y con la condición de que, como hemos dicho, este sagrado de raíces primitivas presente concomitancias básicas con el eros freudiano (Eliade 1992; Freud 1995; Marcuse 1972). La fealdad, la morbosidad, las subversiones de los

decoros más elementales tan propios del friquismo, ¿no podrían explicarse, en buena parte, por este fenómeno?

Por contra, tratemos ahora de establecer cuáles serían las finalidades de este humor. Creemos que podríamos distinguir dos tipos. Un primer orden de finalidades hace referencia a factores psicociológicos y, un segundo, a razones más pragmáticas. Empecemos por el primero. Una primera voluntad sería el propio gusto por subvertir, por trastocar, los cimientos más básicos, más invisibles, de la realidad común, cotidiana. Una segunda, y a partir de la provocación que suponen estos hechos, sería provocar unas emociones fuertes —es Dalcroix quien ha advertido de la actual hegemonía social del *emocionalismo*, del gusto por las emociones y sensaciones fuertes (Dalcroix 2005) formuladas en clave de humor. Y, en tercer término, y a partir de esta fuerte emotividad, encontraríamos las finalidades primordiales: la voluntad por parte de presentadores y actores que hacen unos papeles cómicos en el plató televisivo de reafirmar el carácter singular de las propias identidades, y la voluntad por parte de éstos y de los responsables de los programas en general, de facilitar vicariamente esta misma experiencia al público que mira el espectáculo televisivo.

Por otra parte, habría que aducir dos razones de orden práctico. Una, bien obvia, es la voluntad de máxima heteronomía hacia los gustos reales de los públicos y, por tanto, de máximos réditos que puedan derivarse, algo que, como remarcó Bourdieu, es ya una característica básica de la literatura comercial desde el siglo XIX (Bourdieu 1994). Y la otra, un (cierto) recurso al *friquismo* —en su vertiente más estética, sobre todo— con el fin de vehicular con más éxito la sátira política y social: de este recurso, bien extendido en la comunicación audiovisual actual, tenemos buenos ejemplos en la banda alta en la actual serie *Polònia* o en los excelentes monólogos de Palomino dramatizados por Oriol Grau en *Sense títol* o en *La cosa nostra*, o aparte de los programas de humor de TV3, en los de humor conducidos por el Gran Wyoming: *Caiga quien caiga* (Telecinco) o *El intermedio* (laSexta), o también, con otro formato de *infotainment* satírico, los gags satíricos con títeres, en *El guiñol* de Canal +.

Una vez hemos propuesto una definición de este humor realista y hemos incidido en la lógica básica de su parodismo, querriamos ahora, aunque sea brevemente, tratar sus principales manifestaciones: los personajes paródicos, sus tipos, sus principales mecanismos de construcción o, lo que es lo mismo, los modelos básicos de *(auto)teatralización* que contribuyen a construirlos. Creemos, en ese sentido, que pueden diferenciarse, cuando menos, y en el marco televisivo, seis modelos básicos de construcción paródica con distintos tipos de personajes.

Un modelo bien claro lo representan aquellos personajes claramente ficticiales que, al límite del rol actoral, actúan, sin embargo, en medios televisivos reales/realistas. Son personajes creados *ex profeso* como personajes cómicos al servicio de programas de humor. Serían ejemplos de este tipo de personajes los referidos de los programas de Buenafuente, el de Toni Moog de *Boquería 357* (TV3), o El Reportero Total del pionero *night*

show *Esta noche cruzamos el Mississippi* (Telecinco). Un modelo afín es el transformismo paródico: la representación cambiante de nuevos personajes, de personajes efímeros, por parte de actores y humoristas. La prolifidad de personajes representados por Carlos Latre en *Crónicas marcianas* es un caso paradigmático, en ese sentido. Otro modelo —vinculado a éste— es el de los famosos de la vida real con una larga o singular historia paródica en la pantalla. Los personajes de la exitosa serie de humor británica *Little Britain* (BBC), *Polònia*, *La escobilla nacional* (Antena 3 TV), *Muchachada Nui* (La 2), o el Ricardito Bofill que hacía Toni Clapés en *Crónicas*, pueden ilustrar, entre muchísimos otros ejemplos, este modelo. Finalmente, con este mismo carácter propiamente parateatral, habría que hablar de los personajes que, inscritos también en los parámetros de este humor realista, friquizante, carnavalesco, protagonizan series ficcionales de humor televisivo: Lo Cartanyà de la serie homónima de TV3 es bien indicativo de esa posibilidad.

Otros mecanismos de construcción paródica son los de los conductores o invitados de programas que recurren eventual o habitualmente —en clave de humor— a subversiones de pautas de conducta muy básicas, muy dadas por supuesto, en la televisión y la esfera pública en general: en casos como los de Boris Yzaguirre en *Crónicas* o de Torito en *Vitamina N* (Citytv) —por poner dos ejemplos muy conocidos y emblemáticos—, este comportamiento obedece a una estrategia de (auto)construcción paródica. Los nuevos canales de mediación audiovisual asociados a internet —YouTube, redes sociales, etc.— y a la telefonía móvil suministran desde hace años muchos casos concurrentes, desde el *amateurismo*, de autoconstrucciones paródicas ficcionalizadas. Por último, hay que aducir otro modelo: el que corresponde a aquellos personajes ajenos, de entrada, a la televisión —el de Bernardo Cortés, el “Palomino real”, por ejemplo— que, vista la reconstrucción que la televisión hace de unos determinados rasgos en términos —como, por otra parte, en todos estos modelos de parodia— de transgresión de unas pautas muy normalizadas de la realidad inminente, alcanzan también el grado de personajes paródicos. O, asimismo, en este ámbito se inscribirían los resultados paródicos de los programas de humor metatelevisivo.

Si en este humor son, pues, bien distintos los modelos de construcción paródica, y sus personajes también, inscritos como están en la neotelevisión, caracterizada por la hibridación de generaciones y la proliferación y dominancia de los formatos (Imbert 2005; Gómez Martín 2005), los géneros y formatos vehiculadores. Así, y con respecto a estos últimos, cabe destacar el esquema, el monólogo, el *reality talk* a modo de tertulias y entrevistas, principalmente, la conducción de secciones de programas —de *reality games*, a menudo—, etc.

Hasta aquí hemos intentado exponer los rasgos definitorios del humor realista que predomina en la televisión actual, y hemos tratado de indicar algunos de sus fundamentos históricos y culturales.

Notas

- 1 Aquí sería preciso entender *sagrado* en el sentido de Eliade y otros autores, de dimensión de la realidad esencialmente diferente a “nuestro mundo”, al “mundo profano” que, hecha patente en el marco sobre todo de determinados momentos rituales y sentida como emoción numinosa, es captada como “saturación de ser”, como plenitud ontológica por excelencia, a la vez que remite a un plano de significación cósmica (Eliade 1992) y dando por supuesto, por otra parte, que se trata, como destacó Durkheim, de la base primiceria de la experiencia religiosa.
- 2 Adoptamos este término y su concepción esencial de Lipovetsky (Lipovetsky 2006).
- 3 <www.formulatv.com/videos/2227/berto-canta-me-he-puesto-tetas-en-buenafuente>

Referencias

- BAUMAN, Z. *Vida líquida*. Madrid: Paidós, 2006.
- BAUMAN, Z. *Identitat*. Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2010.
- BALLÓ, J. "La ficción de la máscara: el caso de *Polònia* en Catalunya". En: *Quaderns del CAC*. Barcelona, 2007, n.º 27, pág. 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". En: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. París, 1991, n.º 89, pág. 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". En: *Revista ZER*. Bilbao, n.º 11, noviembre de 2001.
- CAPDEVILA, J. "Modernitat tardana i experiències corporals. Línies d'interpretació sociològica i semiòtica". En: *Revista d'Etnologia de Catalunya*. Barcelona, noviembre de 2010 (en prensa).
- CAPDEVILA, J. "Modernitat extrema i experiència festiva: la festa glocal. Una aproximació a la Catalunya actual". En: *Revista d'Etnologia de Catalunya*. Barcelona, noviembre de 2010 (en prensa).
- 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 moeurs*. 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". En: *Área abierta*. Madrid: n.º 12, noviembre de 2005.
- IMBERT, G. "Nuevas formas televisivas. El transformismo televisivo o la crisis de lo real". En: *Telos. Cuadernos de Innovación y Comunicación*. Madrid: Fundación Telefónica, n.º 62, enero-marzo 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'emoció 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.