

La ficció de la màscara: el cas de *Polònia* a Catalunya

Jordi Balló

- *La ficció basada en la màscara ha trobat en la serialitat televisiva un format únic d'expansió d'un humor transgressor i carnavalesc. L'autor fa un breu recorregut pels principals programes satírics de la història de la televisió com ara Spitting Image o Les guignols de l'info, fins arribar a Polònia, espai que s'emet a Televisió de Catalunya i que dirigeix Toni Soler. Al text s'examina la fórmula d'èxit i les característiques principals d'aquest programa de la graella televisiva catalana segons les variables següents: la transfe-rència, la presència del doble, el pacte de silenci i el cos mutant.*

Paraules clau

Serialitat televisiva, ficció, sàtira, màscara, guinyol, Polònia, Televisió de Catalunya.

A què es deu la importància cabdal de la ficció de la màscara en la televisió? Probablement, al fet que la serialitat televisiva ha aportat a la ficció carnavalesca un valor de continuïtat i repetició que reclama constantment l'activisme del públic. I això no sol ser normal en la televisió dominant, decidida a no deixar esclatxes que convidin a exercir un dels plaers genuïns de l'espectador, el de sentir-se davant d'una obra incompleta que el reclama, que no pot existir sense ell. Això explica l'èxit històric que ha acompanyat les grans obres de referència en aquest treball bufonesc, en el qual un cos en substitueix un altre, en recull els atributs però els transforma, creant un nou personatge mutant que sembla ja irreversible. Els programes basats en la màscara proposen crear un personatge que el públic interpreta com la reencarnació d'un altre real, que és ell sense ser-ho, que es mou i parla com ell però en un registre diferent que el públic sap llegir com a tal, fins al punt d'obtenir-ne l'autonomia, i amb l'amenaçadora capacitat d'acabar-lo substituint. És així com l'activisme del bufó, l'home que es disfressa de rei, ha trobat en la serialitat televisiva un format molt productiu, perquè la repetició permet que el receptor entri en complicitat amb el dispositiu, refent així el caràcter multidireccional del procediment carnavalesc, on tots els registres estan en joc: el personatge inicial, el seu substitut i el públic que el manipula i el domina.

Devem a la televisió britànica la intuïció de traslladar el sarcasme carnavalesc des de l'humor gràfic seriat a la televisió. Així podem entendre el caràcter fundacional del programa *That Was the Week that Was* (1962), amb paròdies irreverents conduïdes per David Frost, que encarnava un presentador de telenotícies que recollia tots els tics dels programes informatius per donar pas a notícies delirants però, finalment, no tan allunyades de la realitat. En l'àmplia nòmina de guionistes d'aquest programa, hi trobem dos

Jordi Balló

Professor de comunicació audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra i director del servei d'exposicions del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB)

pilars de l'humor televisiu del futur, Dennis Potter i John Cleese. Potter trobaria un camí propi basat en un onirisme d'arrels autobiogràfiques que li va permetre proporcionar un impagable retrat càustic d'una societat en descomposició. Cleese, per la seva banda, va crear *Monty Python's Flying Circus*, una fita que semblava insuperable en el camí de la transgressió humorística, mostrant l'estupidesa de la burocràcia governamental i també el sentiment conservador arrelat en àmplies capes de la població britànica. Però seria quan es crearia *Spitting Image*, el 1984, que el dispositiu carnavalesc va adquirir tota la càrrega primigènica. Els títols de *Spitting Image*, creació genial de Peter Fluck i Roger Law, deien allò que els personatges als quals substituïen no gosaven dir, potser perquè es començava a imposar una tendència en la política internacional (presidida per Reagan, Thatcher i Begin) en la qual la mentida, o amagar la veritat, esdevenia una pràctica d'Estat totalment assumida. Davant d'aquesta hipocresia estratègica, els ninots de *Spitting Image* esdevenien l'evidència d'aquesta doble moral, i d'aquí en va provenir la fortuna. Qualsevol exageració era benvinguda, perquè tot formava part d'una resistència davant d'un poder que era, a la vegada, opac i descarat. L'extensió natural d'aquest programa visionari va ser *Le Bébête show*, a TF1, i, posteriorment, *Les guignols de l'info* (1988) creació d'Alain de Greef per a Canal + i que, posteriorment, viatjarien en les diverses emissores europees de la cadena, particularment l'espanyola. En aquest cas, el seguiment dels fets polítics era més immediat que no el dels seus precedents britànics: els guinyols de Canal + comentaven els fets polítics recents, però mantenien íntegrament la força descoberta del desdoblament carnavalesc. La seva acceptació i influència entre el públic era proverbial, fins al punt de concebre cada cop més el guinyol com a mutant real del personatge principal, no únicament com la seva inversió carnavalesca. Les acusacions d'influència deslleial entre el públic han acompanyat la sèrie fins ara mateix: des de fer-los responsables de la victòria de Chirac, a acusar-los d'haver contribuït al descrèdit de la política en el moment de la gran onada abstencionista. Aquesta funció substitutiva del guinyol va trobar un punt àlgid quan, en les eleccions espanyoles de 2004, es va produir un "debat electoral" entre els candidats Rajoy i Zapatero, encarnats pels seus titelles, un debat que cobria el buit deixat pels propis candidats, que no havien arribat a un acord per celebrar-lo.

El cas de *Polònia*

Aquest és el camí genèric que porta cap a *Polònia*, programa dirigit per Toni Soler a TV3 i que representa una nova variació en la ficció de la màscara. Per la proximitat i la demostrada capacitat de penetració en el teixit cultural català, resulta pertinent analitzar-ne algunes de les variables en el quadre general d'atributs de la ficció carnavalesca.

1. La transferència

En el seu dispositiu satíric, *Polònia* presenta una fusió entre el guinyol i l'actor, perquè són actors amb màscara els que reencarnen els personatges evocats. Aquesta presència del cos de l'actor elimina alguna de les facultats transgressores dels titelles animats que, en tenir un altre registre, podien intensificar el seu caràcter més carnavalesc: quan el titella actua pot semblar autònom, sense control editorial, gairebé contradient la voluntat temperada dels responsables de la cadena. És difícil d'imaginar que l'últim gran escàndol que ha afectat *Les guignols de l'info*, en la seva emissió de l'11 de maig de 2005, on el titella del nou Papa electe feia una salutació al III Reich, pogués ser concebible amb el dispositiu d'un actor encarnant el personatge. A hores d'ara, sembla clar que el titella té més capacitat transgressora, tant en el sentit polític com també en el moral: les escenes *hardcore* del llargmetratge *Team America: World Police* (2004), realitzat pel creador de *South Park*, Trey Parker, que reutilitza els titelles fins aleshores innocents de Thunderbird per convertir-los en radicalment transgressors, suposen un aixecament significatiu de la permissivitat en el cinema satíric. Per tant, la decisió de *Polònia* de mantenir el cos de l'actor emmascarat com a vehicle de la transferència respecte al seu doble implica ja un sostre autoassumit sobre el grau de llibertat que aquests personatges poden reencarnar. L'actor que reencarna un personatge conegut suposa una visió més propera, més immediata, menys "estratègica", més com el revers directe del personatge imitat. El que es guanya en proximitat, es perd probablement en autonomia.

2. La presència del doble

És molt significativa l'evolució que l'equip fundacional de *Polònia* ha travessat fins a arribar al format actual. Poques vegades podem assistir directament a un procés experimental de reflexió sobre les eleccions preses, i d'alguna manera, la productivitat dels errors. Després d'algunes participacions en programes més generals, aquesta travessia comença, de fet, en el programa *7 de notícies i Set de nit* (2001), on la màscara no jugava encara un paper essencial, més enllà del registre ja experimentat en *That Was the Week that Was*: actors que fan de presentadors, tot i que un dels presentadors (Queco Novell) ho havia estat realment, i aquest canvi de registre podia resultar francament interessant des del punt de vista del desconcert del públic. El programa, realitzat per a TV3, va significar un saludable contrapunt a la banalització en què havia caigut l'humor a la cadena, que semblava que no podia pujar el to del simple entreteniment, o el de referir-se únicament a la pròpia televisió com a marc de la crítica. *Set de nit* va significar, en aquest sentit, una alternativa que, encara que breu, va marcar un horitzó més crític respecte als paràmetres dominants. El pas següent de l'equip es va produir en una televisió local i privada, Citytv, des d'on van intentar transferir a la televisió el dispositiu del programa radiofònic *Minoria absoluta* que l'equip realitzava a RAC 1. En aquest cas, ja es plantejaria el nucli essencial del que després seria *Polònia*, amb alguns dels actors que havien participat en el programa anterior i d'altres de nous, coincidint amb una precampanya electoral. Aquesta immediatesa, i aquest desig de visibilitat per part de la classe política, va produir un efecte estrany, amb pocs precedents a la televisió: el fet de confrontar directament el polític i el seu doble en un mateix espai o, fins i tot, el polític i el doble d'un altre creava una tensió permanent entre el registre suposadament real i el de la seva carnavalització. Des del primer moment, aquest fet es va demostrar incòmode, fins al punt que quan, en la primera emissió del programa, es va anunciar que hi assistiria un polític que en aquell moment era al centre de la polèmica, va ser necessari fer entendre en la promoció publicitària que aquest personatge hi aniria de debò, que no es tractava simplement de fer-ne una paròdia amb el doble. Curiosament, allò que a la ràdio no significava cap problema

especial, fer coincidir en el mateix registre el personatge i el seu imitador, a la televisió, la presència física dels dos cossos n'anul·lava gran part de l'efecte transgressor. En estar tan propers i en evidenciar-se tant la transferència de l'un a l'altre, l'efecte crític s'esvaïa, perquè finalment la bonhomia del personatge convidat s'acabava imposant, enfront dels esforços del doble per fer-li canviar el registre. La lliçó de l'error era interessantíssima: de la mateixa manera que un titella al·lusiu a un personatge adquireix una llibertat de vol crític, el fet de col·locar junts el personatge i la seva màscara feia excessivament evident el dispositiu i acabava anul·lant-lo. Les emissions successives van anar demostrant aquest paradigma, i el programa va acabar desapareixent després d'acollir els diferents candidats polítics que feien el que podien per evitar mostrar la seva incomoditat que gran part del públic també devia compartir, perquè era una lluita massa desigual, on la màscara havia esdevingut el centre d'atenció, perquè sustentava el poder mediàtic.

És interessant comprovar com a *Polònia* aquest dispositiu ha estat molt més controlat i d'alguna manera reinterpretat. La "visita al plató" d'algun dels personatges que han estat carnavalitzats es fa sempre en un registre espacial diferent al de l'actor que el representa, sigui perquè es confronta en una mena de "pantalla partida" que els separa, o bé perquè el convidat només manté un lleu contacte amb el seu personatge, quan aquest, de fet, ja ha deixat aparentment d'actuar com a tal. Aquest aprenentatge ha estat essencial en la perfectibilitat del format i és una molt bona referència sobre el tema que ens ocupa: no forçar la relació amb el doble, perquè, a diferència del que pugui semblar, és el doble qui en surt perjudicat des del punt de vista de la fortalesa crítica.

3. El pacte de silenci

Hi ha relació entre la fortuna crítica d'un programa satíric i el moment polític en què es desenvolupa? Hem vist com en el cas de l'emergència de *Spitting Image* es produïa una percepció coincident entre l'onada conservadora al Regne Unit i als Estats Units i el paper que hi jugava la mentida d'Estat per fer més necessari i comprensible el deliri del doble carnalesc. En el cas de *Polònia*, l'explosió

coincideix amb l'aparició del tripartit al govern català, un moment polític en el qual el públic podia tenir la sensació que, un cop més, no es deia tota la veritat, i que hi havia una distància sarcàstica entre la formalitat amb què s'efectuaven els pactes i els sentiments reals, no tant fraternals, que podien presidir la vida dels partits. Aquesta relació entre el programa i el pacte de govern, i també del pacte de silenci que en resultava, ha influït decisivament en la distància amb què *Polònia* tracta la vida política, reduïda gairebé a una qüestió domèstica i cortesana, com un món tancat amb regles pròpies, en el qual no és imaginable cap intrusió. Aquest caràcter de grup tancat participa també d'una renúncia general en la producció global de la televisió catalana: que el programa sigui exportable, o si més no adaptable, a una dimensió internacional. Com és gairebé normatiu en la producció de TV3, la mesura de l'èxit té només en compte l'efecte sobre el territori immediat d'actuació, sense la més mínima exigència sobre la seva capacitat d'exportar un model satíric. Aquesta limitació té un efecte directe sobre l'estructura del programa, que n'accelera l'humor més directe, fent referència a fets que tothom deu conèixer i gairebé convertint el medi televisiu mateix en l'àmbit propi d'actuació política. Però s'ha de dir que alguna cosa de *Polònia* transcendeix aquesta limitació de la submissió al dia a dia, com ho demostra la vitalitat de la seva edició en DVD per ser col·leccionat, com a senyal que el públic ha entès el programa més enllà de l'absorció pel present continu.

4. El cos mutant, mirall anticipat

La recepció positiva de *Polònia* també té molt a veure amb la importància progressiva que adquireix l'argument de la mutació en els nostres temps. Aquest argument substitueix, de fet, l'argument del doble, que havia caracteritzat les narracions relatives al desdoblament identitari des dels temps de la moral victoriana. El mutant no és exactament un doble, sinó un personatge que, en desdoblar-se, ha creat una nova personalitat que conté atributs de l'anterior per construir-ne un de nou que és, a diferència del doble, irreversible. En aquesta perspectiva, un programa com *Polònia* aporta noves maneres de fer sentir la relació entre el personatge real i la seva màscara, perquè el personatge

satíric ha tingut la capacitat d'absorbir, amb major o menor fortuna, els atributs del personatge real fins al punt de poder arribar a ser com ell o, més ben dit, a ser ell sota un altre aspecte. En l'època dels éssers mutants, l'equip creatiu de *Polònia* ha trobat una fórmula contundent i equilibrada entre ordre i desordre, entre el personatge real i la seva màscara, com una fluctuació versemblant entre el cos primigeni i la seva mutació, una variació argumental típica del segle XXI: el mutant no pot tornar enrere perquè ha assumit en la seva essència la personalitat de l'altre, del qual serà sempre un mirall anticipat.