

De la hibridació a la líquüefacció de les categories i de les identitats a la *posttelevisió*

GÉRARD IMBERT

Catedràtic de comunicació audiovisual de la Universidad

Carlos III de Madrid

gimbert@hum.uc3m.es

Resum

Amb l'auge de la telerealtà, la televisió s'endinsa en territoris nous, amb contorns cada cop menys definits, amb formats híbrids i formes inestables que tendeixen a la hibridació. Aquest fenomen reflecteix una desestabilització de les formes que pot ser de tipus narratiu i estètic, però també d'ordre simbòlic, ja que afecta les categories que regeixen la nostra representació del món i de l'altre, i reverteix –encara que sigui de manera lúdica– en la construcció de les identitats. Sorgeix de la líquüefacció de les categories heretades de la modernitat i, més profundament, d'una crisi del pensament dicotòmic.

Paraules clau

Televisió, imaginari, representació, identitat, alteritat.

Abstract

With the current vogue for reality TV, television is breaking new ground, where outlines are increasingly blurred and hybrid formats and unstable forms tend towards hybridisation. This phenomenon reflects a destabilising of narrative and aesthetic but also symbolic forms, affecting the very categories which frame our representation of the world and the 'other' and exercising an albeit ludic influence on the construction of identity. The cause of this is the liquefaction of the inherited categories of modernity and, at a deeper level, a crisis in dichotomous thinking.

Key words

Television, imaginaries, representation, identity, alterity.

Introducció

Amb l'auge de la telerealtà, la televisió s'endinsa en territoris nous, amb contorns cada cop menys definits, amb formats híbrids i formes inestables que tendeixen a la hibridació. Aquest fenomen no és exclusiu de la televisió, sinó que reflecteix una desestabilització de les formes que pot ser de tipus narratiu i estètic, amb una tendència a l'excés, a la paròdia, al joc amb les formes, que autors com Omar Calabrese (1986), des de l'estètica, van qualificar als anys vuitanta de "neobarroca".

Fenòmens com ara la deformació, la caricatura o el "transformisme", com l'he anomenat (Imbert 2008), il·lustren literalment aquesta capacitat que té el mitjà televisiu d'alterar, de transformar, de jugar amb la realitat i, d'aquesta manera, de traspasar les fronteres dels formats i dels gèneres. Però van més enllà: la inestabilitat de les identitats i de les relacions humanes respon a la inestabilitat del món –i de les seves representacions–, que molts estudiosos de la postmodernitat han recalcat, parlant de relacions i d'amors "líquids", representant el terme de Zygmunt Bauman (2005).

Aquesta inestabilitat es palesa en la representació del món i de l'altre que ofereix la televisió, amb la creació d'universos narratius híbrids, en què és difícil desxifrar la part de realitat i de ficció, perquè és un univers versàtil, dominat per la cate-

goria del joc. No és pas casual que una gran part dels nous formats que pertanyen a la telerealtà siguin jocs-concursos. Es tracta de "comprovar-hi", com deia Borges, els límits de la realitat, i de veure fins on pot arribar el mitjà en la seva exploració de nous universos televisius.

Al marge de la trivialitat del mitjà i de la qualitat dels programes, és un fenomen de calat profund perquè afecta la nostra relació amb la realitat i comporta una mutació de la nostra representació i percepció de la identitat i de l'alteritat. La tesi que m'agradaria desenvolupar aquí és que la hibridació no afecta només les categories narratives (els formats televisius), sinó que arriba fins a les grans categories simbòliques que regeixen la nostra relació amb el món i amb l'altre i que, en última instància, reverteix –encara que sigui de manera lúdica– en la construcció de les identitats.

El mitjà, per la inestabilitat de les seves formes, facilita aquests jocs amb el referent, perquè el que construeix és una realitat *sui generis*, que es crea sobre la marxa i inaugura un nou model narratiu basat en una relació performativa, no tan sols amb la realitat, sinó també amb la identitat. Aquesta relació és de caire fonamentalment ambivalent, com una manera de conciliar la realitat (el món real) i els imaginaris (el món dels possibles) i, més genèricament, de ser, alhora, en una categoria i en una altra. Això és la posttelevisió: el pas dels jocs amb la realitat als jocs amb la identitat.

1. La hibridació dels formats

Si hi ha alguna cosa que caracteritza la telerealtat és la seva capacitat de fagocitar diversos formats de manera sincrètica i, d'aquesta manera, traspasar les fronteres dels gèneres i, alhora, de les categories. Així van sorgir *Gran Hermano* i la seva seqüela de subformats: com un macroformat híbrid que combina l'experiment sociològic i el joc, barreja el documental i la ficció i, d'aquesta manera, pertorba les categories perceptives, i ens fa dubtar de si això és "realitat" o simulacre.¹

Consagra un *entre-deux* televisiu, com l'he qualificat, un univers creïble però inversemblant, fonamentalment ambivalent: que és una cosa i n'és una altra alhora, i cap de les dues separatament. Com en els jocs de rol, jo em construeixo un "personatge", m'hi identifico i des d'aquesta "ficció" m'interrelaciono amb altres personatges reals en unes condicions de convivència *ex nihilo* creades per a aquest objectiu. I ho faig en un context espacial i dins d'una convenció social que no tenen res a veure amb la realitat: la casa de *Gran Hermano* i la comunitat que s'hi crea no es corresponen amb cap model de *socialitat* existent.

Tal com vaig analitzar-ho en un altre text,² hi ha alguns factors que contribueixen a aquesta dilució de les fronteres i als fenòmens subsegüents d'hibridació de gèneres, i són comuns en diversos formats característics d'aquesta modalitat (en especial *reality shows*, jocs-concursos, *talk shows* i sèries tipus *sitcom*):

- La realitat que construeix el mitjà és cada cop menys d'ordre representatiu, amb una funció referencial, que apunta a reflectir la realitat objectiva, i més de tipus simulat, d'acord amb un model de transformació / deformació d'una realitat fomentada per / i des del mitjà, amb una tendència a la reflexivitat que compleix una funció especular.

- Aquesta evolució del model de realitat produïda / transformada tendeix a oferir una realitat autoreferencial, amb personatges que es construeixen al mitjà i evolucionen en el seu perfil d'acord amb la dinàmica interrelacional. La televisió actua, des d'aquesta perspectiva, com a *destinador* (Greimas) del relat, dins d'una certa autopoesi més pròpia de la ficció que de la informació.

- No hi manquen, tanmateix, elements propis del discurs informatiu, mitjançant la creació d'una actualitat paral·lela a l'actualitat sociopolítica, amb el seu espai-temps indefinit / il·limitat –pura transivitat– que és el de la quotidianitat mateixa, com succeeix als *reality shows* i les *sitcoms*. Es basa en:

- Un aquí i un ara d'ordre dític, vinculat a les vivències dels actors, que atorga un cert *presentisme* a aquest discurs i revela la "tirania del temps".

- La *performance* permanent dels actors, de tipus *performatiu*, que dóna cos al relat i dóna realitat al que enuncia-visibilitza.

- Una espacialitat estereotipada: la casa-estudi de *Gran Hermano*, els microcosmos relacionats amb professions a les *sitcoms*, que obeeixen a fortes convencions narratives, que

ratllen la caricatura pel seu aire forçat i que pertanyen al relat de ficció malgrat la seva pretensió de realitat.

- Finalment, la creació d'espais vivencials d'ordre utòpic (*utopos*: enlloc), que no corresponen a cap en particular i que, alhora, ser-ho tot: són els espais convencionals que s'hi generen sense que pertanyin ni a un espai del tot real (no és la intimitat de l'espai domèstic autèntic), ni a un espai pròpiament fictici. Es produeix, així, una teatralització de la intimitat de l'ordre de l'exhibició pública, que dilueix els límits entre el que és públic i privat, i crea el que Serge Tisseron (2001) ha anomenat una "extimitat".

La dilució de les fronteres entre grans gèneres canònics sorgeix precisament de l'aparició d'una mena de *no man's land*, un espai narratiu inèdit en què es *confonen* els gèneres estancs i s'entrecruen les funcions.

Reprendré en aquest punt la distinció que estableix François Jost (2001) en la seva anàlisi de l'enunciació televisiva. L'autor distingeix tres grans tipus d'enunciació que defineixen, en termes de veridicció, l'actitud o la intenció del qui produeix el missatge i el que la persona espectadora n'espera:

- la manera "autenticadora" (*authentifiant*) que remet als programes basats en informacions, fets comprovats, que apunten a reforçar el nostre saber sobre el món, d'acord amb un eix vertader-fals, i contribueixen a consolidar la nostra impressió d'autenticitat mitjançant el directe, per exemple;

- la manera fictícia, assentada en el que és versemblant, que implica per part de les persones teleespectadores una adhesió a la convencionalitat del que veu, un "com si" (*faire semblance*) que condiciona la nostra recepció del missatge;

- la manera lúdica, regida per un sistema de regles autònomes, de vegades allunyades de la quotidianitat, basada en un univers la coherència del qual és en funció del respecte de les regles del joc que han estat comunicades a les persones teleespectadores.

En els nous formats televisius, les fronteres entre aquestes tres maneres s'han esborrat considerablement i això té diverses conseqüències.

- Primer, la *dilució* d'una de les grans funcions televisives: informació vs. entreteniment.

- Després, la difuminació de les instàncies discursives: que es desplacin les instàncies enunciatives, amb la trivialització subsegüent de la parla: la substitució del discurs dels experts –dels que tenen nom i autoritat– per una presumpta *vox populi*, l'opinió dels anònims, dels sense nom, els qui opinen sense la competència necessària i que després adquireixen autoritat com a "famosos".

- Finalment, converteix l'espai televisiu en espai lúdic, camp d'experimentació i de manipulació (en el sentit semiòtic: espai del *fer-dir*).

2. La dilució de les grans funcions televisives³

En la televisió actual és cada cop menys nítida la diferenciació tradicional que s'estableix entre funcions: la informativa (vinculada a la seva vocació referencial), la recreativa (d'entreteniment, evasió) i la formativa (la didàctica).

Avui dia l'entreteniment informatiu (*infotainment*) domina no tan sols el discurs informatiu, sinó també altres formats en què coexisteixen continguts seriosos i amens, aplegats en els anomenats programes contenidors (com ara els *talk shows*). Vegem alguns exemples d'aquests encreuaments entre funcions:

- En algunes cadenes és patent la contaminació del telenotícies amb recursos propis del relat de ficció: la dramatització de la informació mitjançant un ritme de videoclip, la utilització d'imatges impactants, músiques pròpies de pel·lícules d'acció; l'alternança d'informacions serioses i d'actualitat rosa o, a la inversa, recórrer a tècniques periodístiques per a notícies roses com una manera de legitimar la informació-porqueria...

- I també en el discurs parainformatiu (els docudrames, és a dir, la reconstrucció de fets reals a la manera de la simulació), la mescla de tècniques d'estil periodístic (càmera a l'espatlla per fer una il·lusió de directe, filmacions al lloc dels fets) i recursos propis del relat fictici (utilització d'actors, efectes de dramatització que s'extreuen del relat d'acció).

- D'altra banda, l'entreteniment integra fets i debats d'actualitat: al *talk show* hi cap tot i, fins i tot a les tertúlies roses, l'actualitat hi té el seu lloc.

- També hem vist, a la dècada dels noranta, els programes de debat totalment contaminats per l'espectacularitat: el debat d'idees substituït per l'enfrontament de persones; més recentment, la reflexió en profunditat deixa pas al pensament clip, amb la limitació del temps de paraula i la conversió de la reflexió en fórmules impactants o programes de varietats on intervenen els polítics, ara tan de moda.

- A la inversa, la ficció pot complir una funció didàctica: vegeu les sèries juvenils que proporcionen models de conducta; poden tenir una funció d'aprenentatge, com una manera de suplir la deficiència o l'obsolescència dels aparells de mediació tradicionals (la família, l'escola). La televisió fa d'aparell mediador sense que tingui assignada aquesta funció.

- Són múltiples, en definitiva, els fenòmens d'hibridació en els nous macroformats televisius, començant pels *realities* del tipus *Gran Hermano*, que combinen un seguit de formats i de funcions.

Però la principal mutació és la patida pel concepte mateix d'actualitat (que omple l'agenda informativa), vinculada al canvi d'estatus del que és públic: l'ampliació del camp del que és públic a aspectes de la vida privada (la intimitat, els secrets maritals, etc.) i l'extensió de l'actualitat a aspectes que fins fa poc no tenien cabuda a l'agenda informativa.

3. La telerealtat com a *entre-deux*: entre realitat i ficció

Crida l'atenció el canvi de règim narratiu als *reality shows* de segona generació (tipus *Gran Hermano* i derivats):

- La presència d'una forta narrativitat en gèneres que, tradicionalment, es caracteritzaven per un esquema narratiu bàsic conforme al model de la *quête mythique*: els concursos, amb la seva estructura progressiva organitzada en proves ascendents, fins a aconseguir la meta (el premi al valor).

- El pas d'un model narratiu univocal, heretat de la ficció literària i del cinema –basat en la previsibilitat, amb un esquema previ–, a un model que es construeix improvisadament, dins d'una certa imprevisibilitat i d'acord amb una multivocalitat, en què la figura del narrador omniscient privilegiat deixa pas a una pluralitat de narradors indiferents.

- La contaminació operada pels gèneres autenticadors, de tipus referencial-documental, que obeeixen a una funció didàctica: vegeu la pretensió "sociològica" de la primera versió de *Gran Hermano*.

- La difuminació de les fronteres entre el que és autèntic i el que està manipulat, entre el que és de l'ordre de la realitat i el que remet a la simulació de realitat.

- La generació d'una realitat *sui generis* pel mitjà, un *entre-deux* que fascina precisament per la seva ambivalència, perquè és un espai utòpic, al marge dels llocs de representació social.

- Una tendència a privilegiar en els concursants les seves competències pragmàtiques, en particular, la capacitat d'adaptació al mitjà, més que la seva competència cognoscitiva. El nou *homo televisioni* adquireix la seva competència en / i de la *performance* mateixa, de la seva implicació com a actor i bon usuari del mitjà, de la seva capacitat per dominar en benefici propi les regles del joc televisiu: les de mostrar-se a si mateix i d'exhibir les seves intimitats.

Els concursants esdevenen, així, els seus propis narradors: en el fer (en l'acció dramàtica i la seva posterior dramatització pel mitjà) i en el dir (mitjançant l'ús del confessional), instaurant una realitat autoreferencial.

Es promou, així, l'home comú més que no pas l'expert, un subjecte producte del mitjà que ja no es realitza en l'acció històrica (d'acord amb uns projectes socials), sinó en l'acció trivial quotidiana (l'efímer-puntual per excel·lència), amb un caire fortament experimental. D'aquí l'aspecte tan fragmentat d'aquestes narracions.

Récits éclatés, els han anomenat alguns (Margrit Tröhler 2002). Polifocalitzats, de protagonistes i narracions múltiples –com a les pel·lícules i les docusèries que se situen en els límits de la ficció i de la no-ficció–, aquests relats ofereixen una "dramatúrgia del que és quotidià" (Goffman) que neix de la interacció mateixa dels actors davant de la càmera: "autopersonatges", com els qualifica Tröhler, per l'autopresentació sensible del seu rol social, "inscrits en l'aquí i l'ara de la representació profílmica".

Aquesta dramatització té la seva màxima expressió en les *sit-coms*, que combinen habilidosament l'eufòria amb la disfòria –amb una inclinació cap a la disfòria en les sèries d'hospitals o de policies– i se situen en l'encreuament del que és públic i el que és privat, amb un joc constant sobre aspectes privats de personatges en situació de representació social, explorant aquí també aquest *entre-deux* categorial, remès, d'altra banda, a una peculiar estructura espacio-temporal: la crònica, la vivència quotidiana, un temps sense unitat, únicament sostingut per la seva transitivitat, de caràcter serial i dispers.

“Hi ha avui –escriu Tröhler– una important *iconografia del que és quotidià* que s'inscriu en una tradició pròpia i desenvolupa les seves convencions de representació de la proximitat, del que és vivencial i del testimoni autèntic. L'efecte de proximitat és tant o més fort que l'univers fílmic, i les històries que s'hi descriuen tenen, en la majoria dels relats, protagonistes múltiples, contemporanis de la nostra època: la narració és simultània i es desenvolupa en el present, però juxtaposa i superposa nombrosos espais socials, axiològics i emocionals en l'àmbit del contingut i de l'expressió. Aquestes pel·lícules construeixen, així, uns quadres socioculturals formats per facetes múltiples, que coexisteixen i destaquen dins d'una dinàmica relacional complexa, quadres que esborren, fins a cert punt, les diferències pragmàtiques entre el documental i la ficció, i que semblen afavorir els gèneres mixtos (o viceversa).”

4. La difuminació de les fronteres entre categories identitàries

Quan les fronteres es dilueixen és quan sorgeix l'ambivalència: quan som en una categoria i, alhora, som en una altra, o som a la frontera. Això es manifesta en diversos nivells: en la difuminació de les fronteres entre realitat vs. ficció, informació vs. entreteniment, públic vs. privat, com ja ho hem vist, però també entre identitat i alteritat, i es tradueix en un joc amb els límits identitàris. El que he anomenat la *posttelevisió* (Imbert 2008) s'hi situa de ple.

La *posttelevisió* trenca amb la lògica identitària i es recrea en un *joc amb les identitats* o, dit d'una altra manera i reprenent la distinció de Michel Maffesoli, les *identificacions*. Ho veiem en els *realities* de supervivència (*Supervivientes*, *La Granja*) o els de nou encuny: *Préstame tu vida*, a Espanya; *Le château de mes rêves*, a França, on s'intercanvien papers; *The Bachelor*, *Black / White*, en què els blancs es posen a la pell dels negres i viceversa, o *Extreme makeover* als Estats Units, on una persona pot canviar de rostre mitjançant cirurgia plàstica.

Aquí la finalitat ja no és ser un mateix, sinó ser *algú altre*: superar-se a si mateix, assolir metes que d'entrada semblen impossibles, identificar-se amb un paper inhabitual, permutar els rols, tot plegat fent cas omís al sentit del ridícul, del pudor, de la integritat, en una paraula: de la imatge pública; fins i tot de vegades, renegar de si mateix de la seva pròpia dignitat, com és el cas d'*El rival más débil*.

Som, doncs, davant d'un joc que no compromet la identitat profunda, sens dubte perquè no som davant de la realitat: com en els jocs de rol, el marc és real, però el rol, prestat. Si als *realities* el que hi havia en joc era la identitat del subjecte, posar-ne a prova la capacitat d'aguant davant dels altres –estar a l'altura de si mateix– aquí es tracta de prestar-se a un joc d'identificacions, amb unes identitats manllevades, integrades en un dispositiu narratiu, amb les seves metes precises, les seves proves definides, el seu marc d'actuació, on tot està orientat a aconseguir el que la mateixa *televisió* mana, els objectius que assigna, les metes que defineix. “Feu el que us mana la *televisió*”, així és com podríem definir aquests programes.

Si els programes com *Gran Hermano* s'entestaven a recrear una il·lusió de realitat, aquí som en una convenció propera a la de la ficció, a la creació d'una *il·lusió d'identitat*: un és un *altre* dins d'un marc real (que compleix totes les condicions de la realitat, sense ser la realitat), encara que sigui fingint, “actuant”. Òbviament, ja no imperen les categories (simbòliques, morals) del món real: no es tracta de ser autèntic, ni d'actuar conforme a la veritat, sinó d'adaptar-se al rol assignat, de *conformar-se* amb el paper: d'aparentar ser aquest *altre* amb què algú es pretén identificar, durant la prova; joc de formes, més que de fons, en què *un* es fon amb *l'altre*.

A partir d'aquí, totes les situacions són previsible; totes les identificacions, possibles, en un joc amb el que és prohibit –la temptació–, però també l'imaginari, el que he anomenat *l'increible* (tot el que trenca amb la convenció representacional: amb la versemblança sobre la qual es basa tot el relat modern).

Fins i tot el pacte de versemblança pot arribar a basar-se en l'engany quan el concursant no està al cas de la identitat d'un dels concursants. Hi havia programes com *Confianza ciega*, que posava a prova la fidelitat de les parelles, introduint actors en els papers de presumptes amants, que seduïen un membre de la parella sense que l'altre tingués coneixement del subterfugi... O, més recentment, a França, programes com *Greg le Millionnaire* (derivat de *The Bachelor*), en què un home busca la seva escollida entre un “harem” que li proporciona el programa, la rep a la seva luxosa mansió, la convida a llocs fantàstics, però ella ignora que, en la seva vida real, “el milionari” no és res més que un paleta modest, cosa que no evita que, per superar la prova, les dones hagin de passar per proves no gaire gratificants, com ara escombrar una quadra...

El recurs assoleix el seu punt àlgid en els programes de càmera oculta, en què es porta més enllà aquest “engany consentit”.

En tots aquests exemples, som davant d'un subjecte construït en / per a la *televisió*, que es mou dins d'un univers de valors i d'una esfera d'acció que té ben poc a veure amb els valors reals, dins d'uns processos ludicoficticis de construcció / deconstrucció de la identitat: *identitats prestades*, n'anomenarem, d'aquest joc d'identificacions típicament postmodern.

Per tot plegat, la *posttelevisió* ha deixat de ser un lloc d'afirmació de la identitat: d'una identitat estable, de tipus patrimonial, resultat d'un procés històric i fruit d'una adquisició social, per convertir-se en un espai lúdic, un joc d'identificacions:

- Identificacions puntuals, el temps que dura un programa, una sèrie, un joc-concurs, un *reality show*,
- I efímeres (que no comprometen, ni històricament ni simbòlicament parlant), inestables, permutables, en renovació constant seguint l'evolució dels formats, en la intersecció entre el que és real i el que és lúdic.

La nostra hipòtesi és que la posttelevisió, en la seva modalitat d'entreteniment, especialment en els jocs-concursos amb meta (artística, de supervivència) i proves (bé siguin físiques, bé siguin psicològiques), es desenvolupa en una lògica de la identificació, més que de la identitat, que és més pròpia del joc que del món real, encara que es desenvolupi en un marc real (*Supervivientes*) o pretengui recrear situacions creïbles de convivència (*La Granja*), però escenifiquen accions impensables en la vida real, i això ens aproxima cada cop més a la ficció. Contribueix, així, a desdibuixar els límits entre categories.

5. La posttelevisió com a lloc del que és informe

La posttelevisió és, per tant, el lloc per excel·lència de projecció dels imaginaris, reflecteix un subjecte *informe*,⁴ que es projecta tant en un "personatge" com en els *realities* (juga a ser un mateix o es transforma en un altre: òbviament es tracta d'un personatge idealitzat, deformat, exacerbat), que s'identifica amb un altre, de vegades oposat, com en els jocs-concurs esmentats.

Però la posttelevisió també juga amb la representació de l'altre social:

- El subjecte marginal, extret del procés de socialització, més o menys *friki*, com és el cas dels "reportatges" socials, tipus *21 días* (Cuatro), *Comando actualidad* (La 1), *Vidas anónimas* (laSexta), *Mi cámara y yo* (Telemadrid).
- O l'altre exòtic, com a *Perdidos en la tribu* (Cuatro).

Tot això produeix fortes mutacions entre categories simbòliques, les que orienten la nostra representació del món, en particular les espaciotemporals: lluny vs. a prop (viure des de ben a prop vivències allunyades o alienes), de la mateixa manera que ho hem vist amb dins vs. fora, per mitjà d'embombar i d'exhibir la intimitat (l'"extimitat")...

De tot plegat en podem deduir un desgast de les fronteres entre gèneres –reportatge social o antropològic i jocs de simulació– però també, més àmpliament, una difuminació de les grans categories perceptives i simbòliques: públic vs. privat, lluny vs. a prop.

Olivier Mongin (1991) parla, respecte d'aquesta qüestió, d'erosió de les mediacions per referir-se a aquesta oscil·lació del subjecte entre extrems: entre l'omnipresència del que és públic, que fica el nas en totes les esferes de la vida social, i el retorn al privat, a refugiar-se en la intimitat; entre la llunyania de l'espectacle del món (l'actualitat majúscula) i la proximitat dels *reality shows* (la "teleactualitat", el minúscul):

"Entre el microcosmos individual o familiar i el macrocosmos, el planeta i la ronda de tots els homes, els estadis intermedis es fan escassos. Es viu, per a bé i per a malament, al ritme del tot o res, cosa que no facilita la generació d'una història, i que despista els polítics dedicats a la comunicació en directe i degrada un espai públic el paper del qual és mostrar els esdeveniments que passen i desapareixen."

Sens dubte aquesta fractura entre el *micro* i el *macro* es deu també al fet que l'espai mediàtic sigui tan envoltant que no tan sols fa d'intermediari, sinó que crea els seus propis referents, que s'interposen entre el subjecte i el món (els referents objectius) i el separen encara més de l'actualitat seriosa i dels assumptes públics. La televisió, però també altres mitjans com ara internet, crea un món autoreferent, substituït i alternativa del món real, que es retroalimenta de les seves pròpies referències i n'ens aparta.

I, per acabar-ho d'adobar, la intimitat es fa pública i el que és aliè (les històries de vida de la telerealtat, la vida quotidiana de l'èxota) es fa propi (un les viu com si fossin seves, se n'apropia), confonent més els plans. L'actualitat pot ser tant la del que és llunyà (l'actualitat internacional) com la del que és proper (l'actualitat rosa). El microscòpic –les petites històries: de violència a l'actualitat negra, del cor a la xafarderia, de successos a la premsa groga– competeix amb el macroscòpic –la història: els grans esdeveniments planetaris, la violència bèl·lica...

Públic/privat, lluny/a prop, els plans es confonen en l'agenda informativa i en la consciència del ciutadà: les passions públiques (les polítiques) es barregen amb les privades (les mediàtiques); la intimitat dels personatges públics ens resulta propera (fins i tot la malaltia dels mandataris és objecte de ventilació pública, i no parlem de les *celebrities*).

D'altra banda, fem de la nostra intimitat un assumpte públic: vegeu-ne l'exhibició a la televisió, les pràctiques d'"acompanyament" en cas de catàstrofe col·lectiva i la cohort d'especialistes que intervenen en el sofriment o el treball de dol. Fins i tot el dolor, avui dia, és d'àmbit públic i la televisió s'esplai a mostrar-lo, no tan sols en els formats informatius, sinó també en determinats programes d'entreteniment, com els jocs-concurs amb proves repel·lents o humiliants.

Conclusió: de la hibridació al joc amb els límits

Si la televisió fascina tant és pel seu caràcter informe: pels jocs que permet –cada cop més– amb la realitat i amb la identitat, pels salts d'una categoria a una altra (o la seva confusió), i per les projeccions imaginàries que fomenta. El que he volgut mostrar aquí és que el fenomen de la hibridació no és un fenomen aïllat, sinó que entronca amb d'altres d'índole estètica (neobarroquisme: excés, gust per la deformació), narrativa (relats oberts que permeten identificacions múltiples, com en els jocs de rol) i també simbòlica (inestabilitat en la relació amb la rea-

litat i ambivalència davant de les categories que ordenen la nostra representació del món).

Tot això deriva de la naturalesa inestable de la realitat construïda pel mitjà, de la seva capacitat de crear situacions límit (al límit de la versemblança), a risc de fer perillar de vegades l'autenticitat dels continguts i de deixar el camp obert a totes les manipulacions. Facilita un joc amb els límits que trobem en altres mitjans –mitjançant la ficció en el cinema, la identificació virtual a internet– que són reveladors de la incertesa actual i de la necessitat d'evasió que implica.

De la hibridació narrativa a l'ambivalència identitària no hi ha res més que un pas que la televisió fa contínuament, encara que sigui de manera lúdica, sota un mantell d'entreteniment, però que revela una evolució de les formes (expressives, narratives, estètiques), una mutació de les identitats i de les relacions (que siguin més "líquides", com diu Bauman), i una propensió a jugar amb els límits. Aquesta última neix precisament de la líquüefacció de les categories heretades de la modernitat i, més profundament, d'un qüestionament del pensament dicotòmic. La hibridació s'hi inscriu, es deriva d'una tendència a la reelaboració dels codis, des dels formals (reescriptura, acoïment, mescla, paròdia), fins als simbòlics (fronteres, abismes, límits).

A còpia de tant explorar els límits, desemboca en un desdibuixament identitària i en una difuminació de les fronteres entre identitat i alteritat: a la posttelevisió, jo puc ser un altre, múltiples altres, com a la pel·lícula de Jaco van Dormael: *Las vidas posibles de Mr. Nobody...*

Si he insistit tant en aquest aspecte és per analitzar l'origen i les ramificacions del fenomen, més enllà del que s'entén habitualment per hibridació, i també per advocar per una ampliació de les perspectives metodològiques. Els estudis televisius han de sortir de l'àmbit purament formal i narratiu, i obrir-se a un plantejament semiosimbòlic i a una comprensió socioantropològica del fenomen televisiu si volen escapar de l'*impasse* dels estudis d'audiència, amb la seva pregunta tancada sobre la relació entre productes i gustos.

Notes

- 1 Sobre els fenòmens d'hibridació de formats en aquest programa, remeto al meu llibre *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- 2 "De lo grotesco como contaminación de los géneros en los nuevos formatos televisivos. Formato y dimensiones discursivas". A: *DeSignis*, revista de la Federación Latino-americana de Semiótica, núm. 7-8. "Los formatos de la televisión", 2005. Número coordinat per Charo Lacalle.
- 3 Reprendré aquí alguns punts del capítol dedicat a la televisió en el meu darrer llibre: *La sociedad informe. Posmodernidad, ambivalencia y juego con los límites*. Barcelona: Icaria, 2010.
- 4 Remeto, per a més detall, al llibre anteriorment esmentat: *La sociedad informe*.

Referències

- BAUMAN, Z. *Ambivalencia y posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2005.
- BAUMAN, Z. *Amor líquido. Acerca de la fragmentación de los vínculos humanos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- CALABRESE, O. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1987.
- IMBERT, G. *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona: Gedisa, 2003
- IMBERT, G. *El transformismo televisivo. Posttelevisión e imaginarios sociales*. Cátedra. Madrid: Cátedra, 2008.
- IMBERT, G. *La sociedad informe. Posmodernidad, ambivalencia y juego con los límites*. Barcelona: Icaria, 2010.
- JOST, F. *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*. Brussel·les: Ina/De Boeck Université, 2001.
- MONGIN, O. *La peur du vide. Essai sur les passions démocratiques*. París: Seuil, 1991.
- TISSERON, S. *L'intimité surexposée*. París: Hachette Littératures, 2001.
- TRÖHLER, M. "Les récits éclatés: la 'chronique' et la prise en compte de l'autre". A: BERTIN-MAGHIT, J.-P. [et al.] (dir.) *Discours audiovisuels et mutations culturelles*. París: L'Harmattan, 2002, 352 p. ISBN 2-7475-3205-4