

# Dispositivos: filogenética de lo real en la ficción



Raúl Barreiros

Investigador sobre medios masivos audiovisuales. Su especialidad es la semiótica. Director del Programa de Investigación en Comunicación, Lenguajes y Tecnologías de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP. Profesor titular de las universidades nacionales de La Plata, del Arte y Lomas de Zamora. Profesor invitado de la Universidad de San Andrés. Dictó posgrados en UNAM, UNLP, IUNA y UNLZ, entre otras.

Como el término *real* es altamente sospechoso, para poner las cosas en sus principios, aclaramos que lo que haremos es hablar del registro de lo real a través de los dispositivos técnicos que graban a los índices genuinos. La realidad de la que vamos a hablar no es la del “realismo” (eso es un estilo, o a veces sólo una tendencia) ni la del documental (eso es un género).

La aparición -primero- de la fotografía implicó al índice en la producción social de mensajes, signo que no tiene ninguna semejanza significativa con sus objetos sino que está en conexión dinámica con el objeto al que reemplaza, y que siempre tendrá por resultado alguna

clase de ícono. Esta descripción, aunque abarque otros casos, se corresponde con el signo fotográfico que es “punto por punto igual a la naturaleza”. Pero la similaridad no constituye el hecho más importante: los dibujos y pinturas ya se ubicaban en este tipo de representación. Lo determinante es la obtención del hecho de la semejanza logrado por un efecto físico-químico, hoy electrónico, que permitía que la luz incidental reflejada en los objetos del mundo o la de fuente propia dejara una marca, un índice sobre un papel. Se producía así un registro del mundo según las leyes de la luz. La fotografía fue pensada como un procedimiento

objetivo, hasta que el hombre la transformó en algo tan lábil como un pincel o una pluma manejada por una mano humana para construir/contar el mundo, pero con la cicatriz de lo real inscrita en su fabricación. Se introdujo así una forma nueva de registro y un reordenamiento de lectura diferente, que afectó el de todos los íconos: los hechos a mano y también los de origen indicial. Esta mezcla icónico indicial de la fotografía fue, sin embargo, un deseo anterior del hombre. Las manos pintadas y estampadas en las paredes de las cavernas de nuestros más lejanos ancestros dejaron allí sus íconos indiciales. Los medallones y relicarios colgantes contenían el retrato miniatura de alguien (ícono) mezclado con una parte del otro real (índice), a veces su pelo, parte de sus cenizas o un trozo de la vestimenta. Los procedimientos de la cámara oscura, fundamento de la fotografía, conocidos desde finales del primer milenio, afectaron a la pintura renacentista. Más que *afectaron* sería correcto decir que este estilo *los buscó*. La indicialidad fotográfica es ese rastro, el ícono

esa emanación, es ese rasgo materializado que aprisiona el tiempo del sucedido de lo otro real físico. Marcada por Barthes como “eso (que) ha sido”, extiende su lugar de captura y reconocimiento de lo real, con otros dispositivos, al cine y a la televisión. Aun en una película de ficción reconocemos paisajes y personas reales. Bastaría que un documentalista que trabajara sobre cine reuniera trozos de diferentes films de un mismo director, actor o tema para que aquellas escenas de ficción se transformaran ahora en documentos de la vida del actor o del director o de la historia del *western*. Esas lecturas no son únicas de los documentalistas. Lo prueban las meta discursividades de las revistas y secciones de los diarios y programas dedicados a la crítica cinematográfica, a la televisión y al espectáculo. La doble lectura sobre lo ficcional fílmico: el personaje<sup>1</sup> y el actor real, de origen indicial ambos, el personaje existente icónico, pero no real y por otro lado, también en el film, el actor real y existente. Como modo de lectura es este Jano, Dios bifronte, de toda la sociedad y es lo

que hace la diferencia de lectura del material indicial icónico (el cine, la televisión), con respecto a otros: por ejemplo la literatura, la pintura. Es lo que está en el *arjé* de la fotografía, de su distinción de lectura, el saber que poseemos de cómo se produjo esa imagen. Se debe exceptuar de lo tratado, por su tipo de producción, a dibujos animados y otros tipos de animación por computación.

El registro del cine, la televisión, la radio<sup>2</sup>, los *DVD* y los *CD* en cualquiera de sus formas, analógicas o digitales, es indicial y produce íconos que son signos por similitud con aquello que representan.

C. S. Peirce (2.281: circa 1894) sostiene: “Las fotografías, son muy instructivas, porque sabemos que en ciertos aspectos son exactamente como los objetos que representan. Pero este parecido es debido a que las fotografías han sido producidas bajo circunstancias tales que estaban físicamente forzadas a corresponder punto por punto con la naturaleza. En ese aspecto entonces pertenecen a la segunda clase de signos, aquellos por conexión física (...) los índices genuinos”. Esto quiere decir que todos los tipos y clases de reproducciones nombrados y que son parte de la tecnología de la comunicación de las sociedades actuales están basados en que lo real, lo que se ve, se escucha allí, existe o existió. No, por supuesto, en los términos narratológicos ficcionales de un film o los diferentes enfoques narrativos de los noticieros, sino para marcar el interés de este trabajo específicamente en los procedimientos de los dispositivos que capturan indicialmente lo real, tomamos como ejemplo a los actores, esas personas que hacen personajes en la ficción

**“Las fotografías, son muy instructivas, porque sabemos que en ciertos aspectos son exactamente como los objetos que representan. Pero este parecido es debido a que las fotografías han sido producidas bajo circunstancias tales que estaban físicamente forzadas a corresponder punto por punto con la naturaleza. En ese aspecto entonces pertenecen a la segunda clase de signos, aquellos por conexión física...los índices genuinos”.**

audiovisual. La característica del registro de esos cuerpos, esas caras pertenecientes a personas reales, las hace reconocibles. La radio y los CD sólo dan a conocer voces imposibilitando el reconocimiento visual, ya que ni siquiera los documentos de identidad<sup>3</sup>, al menos por ahora, incluyen a la voz entre los rasgos útiles para discernir identidades. Pero los artistas que trabajan sobre el sonido, lo auditivo, también alcanzan el reconocimiento visual -que es el sentido identitario de la sociedad- pues aparecen en entrevistas audiovisuales, y en diarios y revistas pletóricamente fotografiados. Lo mediático y sus redes discursivas distribuidoras de sentido, serán tenidas en cuenta a pocos párrafos de aquí. El caso lo componen el cine y la TV, como así también el teatro, aunque bajo otras condiciones y límites.

### La metalepsis, la indicialidad, las pantallas chinas

Del personaje en su ficción se desprende en reconocimiento un otro del que dan cuenta cierto conjunto mediático nombrado más arriba, autenticando en otros discursos su existencia, pero no como el personaje sino como persona, ciudadano propietario de una vida que, singularmente, se desenvuelve en los medios paso a paso. Este hecho es sostenible por la indicialidad del registro. Se trata de un efecto desprendido de la verosimilitud de lo real en su inscripción indicial, por la relación genuina con el objeto. La lectura de la interdiscursividad mediática -revistas, diarios, programas del espectáculo o

sobre famosos de todo tipo- hace posible que estos sean reconocidos con su otro él.

Un caso especial fue la fotonovela (como autodenominación genérica, tal vez proveniente de la radionovela, aunque también incursonaría en la aventura y el policial a través de la revista *Cinemisterio*<sup>4</sup>), cuyo parto se disputan Italia y Francia. Otro juego de los cuerpos indiciales, un congelamiento de la acción, mezcla de fotografía e historieta de la cual conservaba los cuadros, los *fumetti* del comic y su modo narrativo; su ocaso traería aparejado un cambio: de lo "romántico" se trasladaría al sitio del erotismo y finalmente, aprovechando su lugar de lo real, a la pornografía que ha preferido siempre cierta instancia de verificación documental, de prueba de lo sucedido. La fotonovela, en un sentido vigente en los años 50, implicó un cine congelado en lo gráfico, hecho en papel, y por lo tanto convertido en un objeto materialmente poseible.

Otra cuestión es un doble juego que consiste en la mezcla de los atributos de la persona con el personaje de la ficción y viceversa. Esto se da tanto en los programas de ficción como en los de no ficción. Un cronista del espectáculo puede ironizar porque un galán tiene una fuerte escena amorosa con una ex esposa.

En la televisión argentina se produjo un hecho especial, en circunstancias en que Alberto de Mendoza creaba a un periodista de televisión -Fernando de Madariaga- en la serie "Yo y un millón" (circa 1958). En una de las escenas en las que el periodista subía

a un lugar muy alto de un edificio en construcción, en medio de una afilada tensión (recordemos que no existía la grabación visual todavía), Fernando de Madariaga pareció resbalar y caerse desde la altura y alguien gritó "¡Alberto!". Inmediata y abruptamente se cerró el capítulo. La repercusión fue rápida e importante. El hecho había sucedido en el mismo momento en que fue visto por los espectadores. Los vecinos salían a la calle a las 11 de la noche a preguntarse entre ellos si habían escuchado bien: ¿se había gritado Alberto o Fernando? En uno u otro caso implicaba la posibilidad de un accidente real o uno ficcional. El cambio de nombre en la ficción por el del actor real confundió -con toda mala fe- en ambos niveles al público de televisión. Para ello, para que el engaño funcionara, debía contarse con saberes del público espectador: primero, el conocimiento del registro indicial y segundo, la simultaneidad entre el registro y la recepción.

Este ejemplo puede integrar aquel fenómeno que, desde el punto de vista de la retórica y del análisis del discurso, se llama metalepsis, extendido ahora en sus niveles y alcances por Gerard Genette (2004: 8-20). La metalepsis "señala cualquier modalidad de permutación y más específicamente el empleo de un término por otro, así metalepsis se convierte en sinónimo de metáfora y metonimia". Luego cita a Dumarsais: "La metalepsis es una especie de metonimia, por cuyo intermedio se explicita el consecuente (*ce qui suit*) para dar a entender el antecedente (*ce qui précède*), o el an-

tecedente para dar a entender el consecuente”. El término es manipulado por el autor a fin de “infligirle mayores expansiones”. Las argumentaciones de Genette, para lograr un régimen metaléptico que transforme a la figura retórica en una figura de ficción o metalepsis ficcional, son ordenadas y elegantes como los movimientos de un ilusionista. Primero lo hace con un argumento etimológico, basándose en el latín *figere*: figura, pero también modelar, inventar, representar, fingir; *fictio* y *figura*, ancestros de nuestra ficción y figura, derivan de ese verbo latino. Genette expande a la ficción como un modo extendido de figura y luego invierte el dicho permutando los términos y obtiene entonces un postulado: “una figura es una pequeña ficción”. Con este simple resultado convertirá a la metalepsis en figura de ficción. Los modos de la metalepsis, señalamos de manera tosca, a partir de su redefinición por Genette, son los que se encargan de desencajar, de romper, de reconfigurar con sus intervenciones la ficción, con mezclas de planos de lo real en la ficción, de la persona con el personaje (Penélope Cruz haciendo el papel de sí misma en las “Reglas del Juego” de R. Altman)<sup>5</sup>. Abarcarían las narraciones donde se produzca un caso como en el ejemplo que dimos de “Yo y un millón” o de “La Rosa Púrpura del Cairo”<sup>6</sup> (Woody Allen, 1985), donde dentro de la ficción filmica uno de los actores sale de la pantalla y comienza a tratar con una espectadora, casos de diálogo del autor o actor con sus personajes. La aventura emprendida por Genette de transformar una figura de dicción en otra de ficción, es una ayuda para encontrarle un nombre a aquello que pretendíamos mos-

trar como efecto de las condiciones de registro indicial y el saber que comprende las redes interdiscursivas de los metadiscursos mediáticos como condiciones de reconocimiento de la calidad de espectador de cine o televisión, la figura de ficción, para que encierre en sus límites al lenguaje que también es ficcional, aunque a veces finge no serlo, y transformista, enunciación mediante Presentida por Peirce en la conexión que une a través del Fundamento *Representamen* y *Objeto*, y también en el *Objeto Dinámico*. Asimismo marca lo inevitable del registro indicial de la presencia de lo real en toda ficción y también de las figuras de la no ficción simuladas, y de las figuras de ficción en cualquier género de no ficción con el mismo tipo de registro por el contagio de las formas de producción y los préstamos retóricos y enunciativos, como el caso del cine y la televisión<sup>7</sup>. En este sentido, “Without Warning” (un film de Robert Iscove: 1994) constituye un interesante ejemplo narrativo: se trata de un film que simula ser un noticiero en pantalla, no hay ninguna escena por fuera de él, relata desde la mesa de noticias que parte de la Tierra está amenazada de destrucción. El conductor del programa en New York charla con otro par suyo al frente del noticiero de Tokio, a instantes de que esta ciudad sea arrasada, hasta que su señal desaparece<sup>8</sup>. Este suceder, acaso también metaléptico, por la pantalla (cine) que pone otra pantalla (TV) ante mí, debiendo desaparecer como cine. Y también los ejemplos anteriores marcados en sus límites por la envoltura en un sistema, si lo extendiéramos a la interdiscursividad y metadiscursividad de las revistas del espectáculo, programas de televisión o

ceremonias como el Oscar y similares inherentes a todos los festivales, con el film de ficción en el que mientras se ven los créditos finales se muestran las escenas fallidas. La programación de la televisión que repite escenas de un programa dentro de otro y aun ante la presencia de las voces de los artistas en la radio y cualquier otro medio reproductivo indicial. En muchos de estos casos se resalta al actor-persona, su vida familiar o la falta de ella, costumbres y hábitos que se transforman en noticia, al mismo tiempo que se habla de su trayectoria y sus personajes retorizando en formas metonímicas o metalépticas sus nombres: tomamos como ejemplo “Terminator Gobernador” (por A. Schwarzenegger Gobernador) en el momento de ganar las elecciones en California con 41 mil menciones en español de diferentes diarios, revistas, páginas web y blogs.

### Efecto Berma y simulaciones

Vemos en Proust (Libro Dot, Web Site: 63) la importancia que da y el conocimiento que tiene de la vida de la Berma<sup>9</sup> en el pensamiento que esta le suscita al encontrarla casualmente, siendo apenas un púber, en la casa de su tío, y la comparación que establece con los retratos de la artista: “Yo sentí una leve decepción, porque aquella damita no se diferenciaba de otras lindas mujeres que yo había visto en mi familia, especialmente de la hija de un primo nuestro, a cuya casa íbamos siempre el día primero de año. La amiga de mi tío iba mejor vestida, eso sí, pero tenía el mismo mirar alegre y bondadoso, y el mismo franco y amable exterior. Nada encontraba en ella del aspecto teatral que tanto admiraba en los retratos

de las actrices, ni la expresión diabólica que debía corresponder a una vida como sería la suya. Me costaba trabajo creer que era una *cocotte*, y sobre todo, nunca me hubiera creído que era una *cocotte* elegante, a no haber visto el coche de dos caballos, el traje de rosa y el collar de perlas, y de no saber que mi tío no trataba más que a las de altos vuelos. Y me preguntaba qué placer podía sacar el millonario que le pagaba hotel, coche y alhajas, de comerse su fortuna por una persona de modales tan sencillos y tan correctos”.

Se suele decir de manera peyorativa de algún actor que “se interpreta siempre a sí mismo”. Podemos recordar una época del cine cuando la figura del galán o de la primera actriz interpretaba papeles pertenecientes a una idea de sociedad como la norteamericana, inscrita en el imaginario de cierta clase social y el de los productores. Ese era el caso emblemático de Doris Day o Cary Grant. Nadie recordaba sus nombres ficcionales. Los relatos del público siempre mencionaban las acciones refiriéndose al nombre del actor: “Entonces Doris Day entra y le dice...”. Esto sucedía no sólo por la omisión mnemónica, sino por una sensación especular de comportamiento con su vida (¿real?) que con diferencias de motivo o anecdóticas representaba por ejemplo en Doris Day la adolescente norteamericana, el ama de casa o la novia, todos personajes canónicos norteamericanos. Aun en el caso de Woody Allen, en su contraste o excepcionalidad, con el resto de la producción norteamericana, en su quehacer de actor siempre hizo de

intelectual algo desmañado. La sensación que se tenía constantemente era que estaba contando su vida, pues el personaje arrastraba todos los *tics* que se pudieran achacar a una imagen estereotipada y prejuiciosa de un intelectual director de cine: dificultades sexuales, psicoanalizarse, hipochondriasis. W. Allen parece ser pródigo en ejemplos: en “Annie Hall” (1977) es el propio Mc Luhan quien responde a una de sus preguntas, actuando como McLuhan. En el principio del film cuenta un chiste, mirando a cámara, de uno de los hermanos Marx -puede ser de Groucho- y muestra fotos de su niñez. Aquí hablamos de una inversión impuesta desde el actor al personaje o la coincidencia de lo ficcional con lo real.

En las comedias leves de la televisión argentina en cualquier diálogo sostenido tomando como modelo a marido y mujer, en algún momento uno de los dos en plena discusión da lugar a una mirada a cámara que habilita al público a participar, pues se siente interpelado. El actor parece decir: “¡Ustedes entienden que esta situación es insostenible!”. Esta mirada implica una suspensión de la ficción<sup>10</sup>. Es decir, un desencaje, un fuera de cuadro. Las ataduras al modo de producción que establecen los dispositivos para la narración, seguramente tienen más que ver con caminos ya trazados por la costumbre, las figuras ya hechas alrededor de un dispositivo. Cuando en el cine de ficción alguien se pone en situación de contar una historia, el dispositivo se vuelve ominoso, pues no hay jamás un personaje que se ponga

a narrar durante más de 40 segundos, quizá exagero, pero no sé si en mucho o en poco, pues a las pocas palabras empieza a suceder en la imagen lo que está siendo relatado. Las palabras acompañan como voz en *off* la escena por un momento muy corto para luego desaparecer reemplazadas por las voces de los que intervienen en la escena relatada. ¿Es imposible que alguien cuente algo en el cine? ¿No se puede resistir la tentación de abrir una ventana sobre otra imagen? No me refiero, por supuesto, a esas entradas que son un recurso literario transpuesto al cine, una excusa como el “Había una vez...” de los cuentos de hadas, ya que después de esa excusa está toda la historia, sino a un hecho cualquiera de la vida del personaje que pueda mostrar una pequeña narración de un pasado, o de una historia inventada. ¿Es anticinematográfico narrar por boca de un personaje? En la literatura suceden ambos casos, hay un cambio enunciativo, se pasa a una tercera persona o el narrador personaje de verdad cuenta en primera. En ninguno de los dos casos la textura cambia demasiado, pero es obvio que en tercera la escena se narra a sí misma, pero hay avisos claros. En el cine las palabras se vuelven imagen. Es el mundo que me deja mirarlo, no una versión. La visión, ver lo que debiera estar siendo contado, es tramposo e induce a pensar que es verdad. José Luis Petris, semiólogo, dixit: “este recurso se ve en ‘Los sospechosos de siempre’ (1995, USA). Uno cree que está viendo aquello que pasó y sólo es una

versión y para peor falsa. Es un cruel engaño". Esta imposibilidad de no salirse de las gramáticas históricamente aplicadas al dispo-

sitivo (de sus costumbres) y su "aprovechamiento" que consiste en mostrar más cosas convierte, a quien se anime a poner a al-

guien narrando hasta terminar una historia, en un verdadero trasgresor narrativo, una versión de la metalepsis, un desencajar.

## Notas

1 Peirce diferencia entre existentes y reales en las representaciones icónicas, un ícono (un dibujo) de un animal mitológico es un existente, pero no es real.

2 Para apreciar algo las diferencias suelen ser esclarecedoras, la escucha de la radio o de grabación son el registro indicial de una lengua, preexistente a la invención del dispositivo, aunque desarrollará junto a ella el "lenguaje radiofónico". Es el relato, la voz humana escuchada fuera del lugar de su emisión en el mismo o diferente momento. Lo que escuchamos de la producción radiofónica son íconos con registro indicial. La diferencia es que la voz humana esta íntegra en el registro lo que la diferencia del ícono visual siempre mostrado en parte, la visión nunca abarca el todo. (BARREIROS, Raúl, 2002).

3 El nombre y el número de documento son índices degenerados. La firma es un índice genuino, al igual que la fotografía.

4 Con el nombre de *Cinemisterio* apareció en Buenos Aires en 1950 una revista cuya principal novedad formal era la publicación de verdaderas fotonovelas de aventuras, con interesantes argumentos y una producción más que aceptable. De hecho, pensamos que alguna de ellas, como "Arizona Kid", fue el nacimiento en los tempranos 50 del posteriormente alabado y execrado «*spaghetti western*». Esta tira estaba fotografiada exclusivamente en Italia y actuada por actores italianos y si bien se advertía en algunos pieles rojas rasgos decididamente calabreses o napolitanos, el

## Bibliografía

BARREIROS, R.  
"El silencio Tiene Acción", en *Revista Tram(p)as* N° 1, FPYCS, 2002, EPC, Argentina, 2002.

BARREIROS, R.  
"Dispositivo Institución y Tiempo. Discursividad Televisiva", G. Cingolani Editor, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2006.

FRANCASTEL, P  
"Sociología del arte", Alianza Emecé, Buenos Aires, 1981.

ISCOVE, R. Dir.  
"Without Warning", telefilm, USA Sanders Vanocur, Arthur C. Clarke, USA, 1994.

GENETTE, G  
"Metalepsis, De la figura a la ficción", Editions du Seuil, Paris, 2004, F.C.E, Buenos Aires, 2004.

LARUCCIA, E.  
"El Talismán de Editorial Abril", Crash, N- 8, diciembre de 1983.

PIERCE, C. S.  
"La ciencia de la semiótica". Selección de Armando Sercovich, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.

resultado logrado era muy digno y creíble. (EDÍA, Héctor Pérez, 2004, *Tebeosfera Página Web*)

5 Citado por Genette

6 Citado por Genette

7 BARREIROS, Raúl, 2002, 'El silencio tiene acción' en Revista Tram(p)as.

8 BARREIROS, Raúl, 2005, *Actas Congreso AAS 2005, La televisión: dispositivo, institución y tiempo.*

9 Sarah Bernhardt

10 Desde luego que el eje 0-0 (los ojos en los ojos) no se presenta sólo en el noticiero (de TV); pero cuando aparece en otros géneros audiovisuales lo hace invariablemente asociado a un movimiento de referenciación, a una operación destinada a desficcionalizar el discurso. Lo que se confirma por las consecuencias que su irrupción entraña en un texto con régimen explícitamente ficcional. En un filme de ficción, en efecto, la mirada de un personaje hacia la cámara (cuando no forma parte, claro está, de un encadenamiento campo/contracampo) produce un desarreglo (en el sentido de mal funcionamiento), una ruptura de la diégesis: el espectador, inmerso en el voyeurismo cómplice del relato, se ve sorprendido de repente por una mirada que viene de la imagen. (VERÓN, Eliseo, *Está allí, lo veo, me habla*)

PEITEADO, H. M.  
Colección (parcial) de *Cinemisterio*  
PÉREZ, Edía, H.  
para *Tebeosfera Página Web*

PROUST, M. A.  
"La Búsqueda Del Tiempo Perdido". *El Camino De Swan*. <http://www.libro-dot.com>

TRILLO, C. y SACCOMANNO, G.  
*Historia de la Historieta Argentina*, Editorial Record, Buenos Aires, 1980.

SINGER B. dir., y MCQUARRIE, guión.  
"Los Sospechosos De Siempre", *The Usual Suspects*, USA, 1995.

SCHAEFFER, J. M.  
*La imagen precaria del dispositivo fotográfico*, Edition du Seuil, 1997, Ediciones Cátedra, 1999

VERÓN, E.  
*Semiótica de lo ideológico y del poder. La mediatización*. Buenos Aires, UBA, 1997, Conferencias 2 y 3.

VERÓN, E.  
*Communications N°38. Ennonciation et cinema*. E. du Seuil, Paris, 1983.