

Reality show y terrorismo crítico: Imagen y *mise en abyme* en *Realidad* de Sergio Bizzio

Florencia Aizenberg

Sergio A. Iturbe

Estudiantes de grado en la Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

floaiz@gmail.com

checho_22@hotmail.com

Resumen

En este trabajo seleccionamos fragmentos representativos de *Realidad* de Sergio Bizzio y los consideramos a la luz de los planteamientos sobre la *mise en abyme* de Dällenbach y de la imagen de Agamben y Nancy. La categoría procedimental de la *mise en abyme* ayuda a desentrañar las imágenes que se encuentran insertas en otras imágenes para, de esta forma, mostrar el procedimiento de construcción del artefacto artístico. A diferencia de obras de períodos anteriores, los paratextos no conectan a sus agentes con los textos, sino que borran las diferencias.

Al considerarse los mecanismos mediante los cuales se crean las imágenes, se evidencian los modos en que los diversos “planos de realidad” se ponen en juego en la narración. A partir de este develamiento se manifiesta la indiferenciación de la dicotomía realidad/ficción y su vinculación con los mass media en tanto “fábrica de realidad”.

Las imágenes, productos del reality show, se ven no sólo como una “presencia de la ausencia” del referente, sino también en su dimensión alegórica en tanto refractaria de una poética novedosa. Así, los límites entre las dicotomías tradicionales se borran para dar lugar a la “realidadficción” enunciada por Ludmer.

Palabras clave

Ficción, realidad, *mise en abyme*, imagen, massmedia.

Abstract

In this paper, we select representative fragments of Sergio Bizzio's *Realidad* and consider them under the *mise en abyme* approach of Dällenbach and the image approach of Agamben and Nancy. The procedural category of the *mise en abyme* helps unravel the images that are embedded in other images to, in this way, show the construction method of the artistic artefact. Unlike works of earlier periods, the paratexts do not connect their agents with the texts, but erase the differences.

Considering the mechanisms used to create images, the ways in which the different "levels of reality" come into play in the narration are put in evidence. From this unveiling, comes the manifestation of the obsolescence of the dichotomy of reality / fiction and its relationship with the mass media as "factory of reality."

The images, products of the reality show, are not just a "presence of absence" of the reference, but also in its allegorical dimension as a new poetic refractory. Thus, the boundaries between traditional dichotomies are cleared to make way for the "realidadficción" enunciated by Ludmer.

Keywords

Fiction, reality, mise en abyme, image, massmedia.

Introducción

Para llevar a cabo este trabajo seleccionamos algunos fragmentos representativos de *Realidad* y los consideramos a la luz de los planteamientos sobre la imagen de Agamben. Es necesario tener en cuenta que se parte de que la poesía no es el único lenguaje *otro* que permite dar cuenta de lo "no-pensado/impensable", sino que las consideraciones acerca de la imagen se pueden encontrar también en la narrativa, en el teatro, etc.

Teóricamente hay varias imposibilidades que se suscitan en distintos niveles, a saber: la cosa, el lenguaje y la imagen. El giro lingüístico advirtió sobre la barrera cosa/lenguaje, deviniendo la teoría en una consideración de la realidad como manifestada y configurada por el lenguaje. Una de las maneras que se utilizaron para sortear este inconveniente fue la de proponer la existencia de la imagen como un índice de la ausencia de la cosa a la que refiere, cuestión que está presente generalmente en la mayoría de los autores del posestructuralismo (Blanchot, Derrida, Nancy, etc.). Teniendo en cuenta esta postura, analizaremos la configuración de las imágenes no solo como lo que se sugiere a nivel poético (el objetivismo, por ejemplo), sino también en las tramas narrativas y la temática de la novela.

De este modo, al considerarse los mecanismos mediante los cuales se crean las imágenes, hay una consciencia y una premeditación que se pone en juego en la narración de los diversos "planos de realidad" que se pueden ver en el texto.

El entramado de niveles de la obra se puede analizar mediante el concepto de *mise en abyme* que propone Lucien Dällenbach en *El relato especular*. En ese sentido, las imposibilidades antes mencionadas se manifiestan en una cadena de planos de realidad que remite al infinito. La cosa es inabordable; se consideran los lenguajes mediante los cuales las cosas se *dicen*; el "autor" de los paratextos se confunde con el narrador de la obra y la historia remite a un recorrido "pedagógico" a través de todo el artefacto para producir imágenes: un canal de televisión. Sin embargo, la historia no queda ahí. No se considera al canal en términos de "construcción de ficción" sino que se lo ve en su faceta de configurador de realidad. Entra en juego el *reality show*. Este formato televisivo es lo que le da una vuelta de tuerca a las consideraciones sobre la teoría de la ficción: no sólo el contenido genéricamente "ficcional" está tramado, sino que la realidad entera se guiona. El *reality show*, en este caso, se ve como una metonimia de la "realidad" que se muestra mediante imágenes; y la obra (principalmente los fragmentos que se

indicarán) sugieren una poética que manifiesta esta concepción no dicotómica (realidad/ficción). Es por ello que este artefacto se enmarca en uno mayor, que también resulta cuestionado: la literatura, y más específicamente la novela y las posibilidades de la ficción.

Paratextos y ficción

En *Realidad* de Sergio Bizzio se visibiliza un doble plano de representación, ambos indiscernibles. Hay una crítica del narrador en todo lo que atañe al género en el que se encuadre “lo que se va a leer”. Al comenzar desde la primera oración con una crítica al género *novela* se pone en tela de juicio el plano de realidad al que corresponde tal enunciación; se da por sentado un narrador crítico que sugiere la división realidad/ficción mediante la operación de *lectura*: “Si lo que sigue va a leerse como una novela, entonces conviene decir ya mismo que los terroristas entraron al canal con un lugar común: a sangre y fuego” (Bizzio 2009: 7). Aunque el condicional con función futura del primer sintagma permite una supuesta opción, el desenlace está determinado y supuesto como obvio: la obra será leída como una novela. La pregunta es: ¿y si este primer párrafo fuera leído como un prólogo?

Se puede actualizar esta lectura al extrapolar el primer párrafo del libro a la frase inicial de un paratexto –el epílogo–, ya que esta es la única sección del libro que tiene título, que se corresponde con el nombre del paratexto: “EPÍLOGO”. Además, es llamativo que, luego de los datos editoriales, el texto comience con un vacío tipográfico. Los capítulos se señalan de la misma manera: no tienen ni título, ni número, ni existe un índice mediante el cual se los pueda ubicar. Si se respondiera que tal organización formal del contenido corresponde a una política editorial de Mondadori, esto sería refutable ya que en otros títulos de la editorial el índice es parte de lo que llamaríamos “contenido” de la obra, y generalmente entre los datos editoriales y la primera oración suele ubicarse algún otro paratexto (dedicatoria, epígrafe, título). No se considera que tal elección *determina* la lectura en esta clave, sino que ayuda a interpretarlo de esta forma.

Los paratextos suelen conectar la obra con el agente o, en algún otro caso (como *El lobo estepario*, *Sobre héroes y tumbas*, *Adán Buenosayres* o *Lolita*, sólo por dar algunos ejemplos clásicos) con el nivel diegético superior. Esta distancia que generan los paratextos en obras típicamente del siglo XX, como lo son la noticia preliminar, el prólogo indispensable, las notas del editor ficticias de Borges, etc., ubican la lectura en una actitud crítica con respecto al “artefacto literario”, develándolo como tal. La línea divisoria entre narrador, agente y crítico ha sido vulnerada. En *Realidad*, esta indiscernibilidad se manifiesta de una nueva forma: ya no hay un editor ficticio, no hay citas inventadas, ni prólogos que explican las condiciones en las que se halló el manuscrito original, cuestiones que funcionaban como anclajes sociohistóricos, como verosimilizadores, etc. En este momento, estamos asistiendo a la incorporación de estos elementos como parte misma de la trama. El paratexto se textualiza, para dar lugar a la indiscernibilidad de la que se hablaba.

Esto niega, entonces, la posibilidad de la *determinación* del primer párrafo y desacredita la primera lectura, que fue condicionada por el mismo narrador. No solo la obra es leída como una novela, sino que, una vez finalizada la lectura, es posible pensar que esa primera oración condicional funciona como un prólogo, agregando virtualmente un paratexto previo al inicio de la obra. Esta lectura es posible en tanto que la primera oración del epílogo tiene la misma

estructura, solo que desvalida la lectura determinada por el prólogo: “Si lo que antecede fue leído como una novela, entonces no hay por qué decir lo que pasó con cada uno de sus personajes (solo la realidad es capaz de contar todo). Pero el caso es que lo narrado hasta aquí *sucedio*...”. (Bizzio 2009: 207)

Se puede sostener, entonces, que lo central es el despliegue del lenguaje mismo, ya divorciado de su referencia extratextual: “...se trata más bien de un pasaje al ‘afuera’ [dehors]: el lenguaje escapa al modo de ser del discurso –es decir, a la dinastía de la representación– y la palabra literaria se desarrolla a partir de sí misma...” (Foucault 1999: 298). La crítica ya no se plantea como desde un agente externo al texto. Una vez borrado el límite afuera/adentro del texto (Ludmer 2010), la crítica se ejerce *desde* el lenguaje, de la misma manera que las referencias espaciales no son tomadas como “contextos”, sino como condiciones de posibilidad del soporte textual: ya no se habla, por ejemplo, de Literatura argentina o *en* Argentina, sino de Literatura *desde* Argentina. Con Ludmer, se puede decir que

Aparecen como literatura pero no se las puede leer con criterios o categorías literarias como autor, obra, estilo, escritura, texto, y sentido. No se las puede leer como literatura porque aplican a la literatura una drástica operación de vaciamiento: el sentido (o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad, (...) (‘sin metáfora’), y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura, son ficción y realidad. (Ludmer 2010: 150)

Crítica y género

Según Dällenbach, la *mise en abyme* es una forma de supeditar ciertos géneros o procedimientos a otros. Este recurso reemplaza a lo que Bajtin denomina “novela”, independizándose del ingrediente de ficción que implica esta última categoría. En ese sentido estaríamos hablando, en vez del archigénero “novela”, de lo que denominamos un “archiprocedimiento”: la *mise en abyme*.

El recurso de la *mise en abyme*, así entendido, excede el uso “funcional” e implica un paradigma autónomo de configuración del lenguaje: no solamente la poesía, mediante un uso no referencial, puede arrogarse la capacidad de trascender la referencialidad; la narrativa también, mediante este procedimiento potencialmente infinito de superposiciones y yuxtaposiciones de planos de realidad, pone en jaque la noción de realidad y posibilita un lenguaje que se expresa en forma autónoma y autorreferencial. La obra *Realidad* permite la lectura en esta clave: “Lo que sigue es intrascendente y literal, pero también arbitrario: podría narrarse cualquier otra cosa; lo real no tiene fin, excepto si es leído como novela, con lo cual su conclusión tiene que ver más que nada con el ritmo, con el gusto, con el espacio, con la forma o el capricho, como en un trip de realidad” (Bizzio 2009: 214).

Pensar con Dällenbach que la *mise en abyme* es la posibilidad de que una obra de arte funcione como conector genérico no implica que el último nivel diegético sea el que decide el “género” o, al menos, el que delimita los elementos que proceden a la verosimilización de la obra. Los sucesivos planos diegéticos, que se ven tamizados por sus respectivos narradores, lejos de anclar el relato a una *realidad* extradiscursiva, cuestionan la existencia de un *afuera*, ya que la noción del “afuera” siempre tendrá algo exterior que lo contenga: los planos posibles son infinitos. La

indiferenciación adentro/afuera del discurso es concomitante a la indiferenciación realidad/ficción (Ludmer 2010). Los distintos “géneros” (en sentido bajtiniano) se ven articulados por el “archigénero novela”, de la misma manera que los distintos procedimientos multiplican las voces y posturas que refieren a distintos planos de realidad y las ponen en tela de juicio.

Esta distancia crítica que genera la indiferenciación texto/paratexto posibilita el cuestionamiento, en otro nivel diegético, del formato televisivo *reality show*, que coincide, casualmente, con el título de la obra: *Realidad*. Los procedimientos “fabriles” de construcción de las imágenes (pretendidamente reales y no-guionadas) quedan al descubierto mediante el que denominaremos “paseo pedagógico” de los islamistas por el estudio del canal. En ese momento, mediante un personaje guía que explica a otro personaje culturalmente exótico el funcionamiento del programa, se puede saber que la voz del locutor responde a un guionista: “Gran Hermano hizo una pausa. Mucha gente creía que esas pausas eran las de un hombre sereno y reflexivo, pero en realidad se producían cada vez que Mario Lago se apartaba del micrófono para escuchar lo que un guionista le decía al oído” (Bizzio 2009: 23); que los personajes reaccionan a estímulos del productor: “Hacia rato ya que sus compañeros de encierro se habían dejado caracterizar por los guionistas y editores del programa, en roles que iban desde ‘el buenazo’ y ‘la ingenua’ hasta ‘el ladino’ y ‘la infiel’” (Bizzio 2009: 26); que hay un desfasaje entre las imágenes del control y las imágenes que salen al aire.

La imagen y la imagen de la imagen

Realidad, como ya se vio, trata del ataque terrorista a un canal de televisión en el momento en que se desarrolla un *reality show*. El recorrido que hace un empleado del canal para mostrarle las instalaciones a uno de los islamitas es la forma de mostrar cómo funciona el mecanismo de producción de imágenes “detrás de escena”. La cosa, como se decía antes, es inabordable. El lenguaje se ha antepuesto a la cosa y la ha reemplazado. Mediante el lenguaje se da cuenta de la cosa –de la ausencia de la cosa– por medio de la imagen. Bizzio no se queda ahí y propone otra vuelta de tuerca: ¿qué sucedería si se pone en cuestión a la imagen? La estrategia es procedimental: de la misma manera que la *mise en abyme*, por ejemplo en *Hamlet*, propone una poética dramaturgica, la descripción de la “fábrica de imágenes” propone una recurrencia al infinito mediante la descripción de su funcionamiento.

En *Hamlet*, la *mise en abyme* hace corresponder el género puesto en abismo con el género del plano superior. La obra de teatro dentro de la obra de teatro opera como una forma de anotación del director con respecto a la *mise en scene*: la *mise en abyme* es una forma de *mise en scene*.

En el caso de *Realidad*, hay una transposición de los personajes con respecto a su función crítica: la narración y descripción de la fábrica de imágenes no correspondería, a primera vista, al género “novela”. He aquí la cuestión. La función crítica de la *mise en abyme* corresponde no ya sólo a una poética de las maneras como se escriben novelas, sino que se ha extendido a una forma general de creación de imágenes. La crítica del dramaturgo, en algún punto, culmina con la representación de la obra. En *Realidad*, la crítica del escritor/guionista no tiene fin: la producción de imágenes y, con ellas, de realidad, opera de metonimia de la creación de artefactos artísticos, aunque se sugiere que siempre hay alguien mediando los accionares de los personajes implicados en los distintos planos de la diégesis. De esta forma, se hace explícita la relación metonímica que

guarda un canal de televisión con Occidente: “...una emisora de imágenes (¿qué otra cosa es Occidente si uno lo piensa bien?)...” (Bizzio 2009: 43).

Ya se ha mencionado que en esta obra, la imagen no queda como producto acabado, sino que la vuelta de tuerca reside en su concepción teórica. Para Nancy, como para muchos de los autores posestructuralistas que abordan el tema de la imagen, ésta es un índice de la ausencia de la cosa, siempre inaccesible:

La imagen es el decir no lingüístico o el mostrar la cosa en su mismidad: pero esta mismidad no es solamente no dicha o “dicha” de otro modo, sino que es *otra mismidad* que la del lenguaje y del concepto, una mismidad que no depende de la identificación ni de la significación (...), sino que no se sostiene más que por ella misma en la imagen y en tanto que imagen. (2003: 8)

Es decir que la imagen, así entendida, se presentaría por sí misma y no en representación de algo externo o referencia extradiscursiva. En *Realidad*, la imagen no se plantea como el último bastión de la referencialidad (al menos si hablamos de una referencia ausente, la presencia siempre se supone), sino que, mediante la descripción de la fábrica, se la ubica como una de las etapas de creación de realidad. Los agentes de esa realidad intratextual tienen decisión y poder sobre lo que se pone al aire, representado por la “gala” de Gran Hermano: “La gala era un programa adentro del programa, en el que un presentador y un grupo de panelistas comentaban los sucesos de la semana...” (Bizzio 2009: 22). “Estos diálogos eran recortados por el equipo de edición y emitidos en las galas como perlas” (Bizzio 2009: 30). La realidad, para resumir, termina siendo una edición de unos cuantos productores y guionistas que manipulan la información bruta en función del rating: se recorta, selecciona, se cambian las tomas, se agrega música para acentuar un momento determinado, etc. La vinculación entre el rating y la divinidad se pone de manifiesto en la misma obra. La ética es netamente mercantil:

El choque de culturas y de mundos (o de dioses y planetas) entre un grupo y otro fue total. Fue un choque entre el Rating y el Corán. Para los talibanes lo que dice el Corán es bueno, y lo que no dice el Corán es malo. Para los productores el asunto funciona de la misma manera: lo que tiene rating es bueno, lo que no tiene rating es malo. (Bizzio 2009: 15)

Conclusión. Hacia la realidadficción

Tres elementos, entonces, dan cuenta de una particular forma de pensar obras contemporáneas como *Realidad*. La primera cuestión pone en tela de juicio la dicotomía adentro/afuera que se analizó a partir de la textualización del paratexto. La inoperatividad de esta dicotomía vuelve a aparecer al analizar a la *mise en abyme* como archiprocedimiento, que no solo hace posible textualizar la crítica a nivel argumental, sino que agrega la posibilidad de pensar los planos de realidad como potencialmente infinitos: lo inasible de la imagen no lo es tanto por su condición de imagen como por su permanente remisión a un posible “más allá” que eche por tierra su abordabilidad.

Por último, al pensarse la imagen de la imagen como una de las etapas en la configuración de la realidad, corolario de las cuestiones que se han planteado anteriormente, se abre el camino para abolir la dicotomía realidad/ficción. Con Ludmer se hace posible pensar las producciones actuales con una perspectiva no dicotómica que haga justicia de una nueva forma de escritura: la realidadficción.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

_____. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

Bizzio, Sergio. *Realidad*. Buenos Aires: Literatura Mondadori, 2009.

Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Madrid: Visor. Literatura y debate crítico, 1991.

Foucault, Michel. *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999.

Ludmer, Josefina. *Aquí América latina, una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

Nancy, Jean-Luc. *Au fond des images*, “L’image—le distinc”. Traducción por la Cátedra de Hermenéutica de la obra literaria FFyH, UNC, Galilée, Paris, 2003.