

Análisis de un episodio de la miniserie *Cidade dos Homens* como una fábula indicial

Analysis of an Episode in the Miniseries *Cidade dos Homens* as an Indexical Fable

Recibido: 14-04-13
Aceptado: 08-07-13

Fernando Andacht

Department of Communication
University of Ottawa, Canada
fandacht@uottawa.ca

Resumen

El texto propone un análisis semiótico de la imagen usando como ejemplo un episodio de la serie televisiva brasileña *Cidade dos Homens*. Basado en el modelo teórico de la semiótica triádica de C.S. Peirce, el autor describe una modalidad representacional de lo real llamada 'fábula indicial', en la cual los signos indiciales desempeñan un papel clave. Los índices funcionan como un escenario temporal y espacial de la acción, pero también como una pieza clave de la trama narrativa. De forma ambigua y equívoca, en colaboración con íconos y símbolos, los índices ofrecen al espectador una visión que, en vez de revelar lo ya consabido sobre la situación del Otro excluido y temido, nos proponen una reflexión enriquecedora sobre su humanidad común.

Palabras-clave:

Imagen realista, semiótica triádica, ícono/índice/símbolo, fábula indicial, serie *Cidade dos Homens*.

Abstract

This study develops a semiotic analysis of images, using as an example an episode of the Brazilian TV series *Cidade dos Homens*. Based on the theoretical model of triadic semiotics by C.S. Peirce, a representational mode of reality called an 'indexical fable' is described, in which the indexical signs play a key role. Indexes function as a spatial-temporal setting for the action and as a central component for the narrative plot. In an ambiguous and equivocal way, and working in close cooperation with icons and symbols, indexes offer viewers a vision that, instead of exhibiting common places about the situation of the Other who is excluded and feared, propose an insightful reflection on his/her common humanity.

Key words:

Realistic image, triadic semiotics, icon/index/symbol, indexical fable, TV series *Cidade dos Homens*.

La imagen en el reino televisivo de la fábula indicial: un enfoque semiótico y triádico

Para abordar el estatuto semiótico y triádico de la imagen, dada la gran amplitud de ese campo, me limitaré a analizar algunas de las imágenes que nos entretienen, esas que se difunden masivamente bajo la forma de relatos mediáticos. Para ello revisitaré la noción estética del 'realismo' en el ámbito audiovisual, y lo haré mediante el abordaje semiótico de algunas imágenes de una ficción realista televisiva brasileña. En contraste con la *tele-realidad* del difundido género del reality show, que propone una búsqueda casi detectivesca a su público en pos de huellas fisiológicas del cuerpo semiótico en las imágenes televisivas que prometen el acceso máximo a la intimidad de seres anónimos, el sueño industrializado de la autenticidad al alcance de la mano, o de la mirada, y con la *melo-realidad* del popular género de la *telenovela* latinoamericana, en cuyas imágenes la visión de lo real emerge intermitente como sugerentes citas que ornamentan el texto ficcional, propongo aquí la existencia de una tercera modalidad de representar en imágenes lo real: el *tele-realismo*. Este modo de significar lo real a través de imágenes mediáticas es usado aquí para comprender el efecto estético de un episodio de la serie brasileña *Cidade dos Homens* (02Filmes/Rede Globo, 2002-2005, de aquí en más *CdH*), es decir, *Ciudad de los hombres*. El título alude a la obra de Paulo Lins en la que se basó el premiado film *Cidade de Deus* (2002, Meirelles & Lund, Brasil). Con dicho film, la serie comparte una buena parte de su elenco, que en la casi totalidad proviene de la *favela*, es decir, uno de los asentamientos informales construidos sobre las laderas de los grandes peñascos de Rio de Janeiro. Lo que distingue esta modalidad de representación de lo real es el modo en que funcionan en ella los llamados "signos de existencia" o "índices", en la terminología de Peirce, cuya acción es tematizada o incluso protagónica en este realismo¹.

Un rasgo distintivo de la teoría triádica del significado es que las diversas clases de signos actúan de

modo cooperativo. Así, "la cuarta tricotomía que [Peirce] usa más frecuentemente" (CP 8.368), la de ícono/índice/símbolo, funciona de acuerdo a una relación triádica de implicación lógica: el símbolo² "involucra" necesariamente "una especie de Índice", que por su parte involucra "una especie de Ícono" (CP 2.248-2.249). De los tres tipos de signos, sólo el ícono no involucra ninguna otra clase de signo en su composición, pues se lo define como una pura y absoluta cualidad que significa (CP 2.276). La semiótica triádica peirceana postula la cooperación lógica entre los diversos signos según el principio de la "influencia tri-relativa" (CP 5.484). Para definir el índice, una pieza clave en mi análisis, recurro a la descripción de la fotografía – que antecede y fue parte de la tecnología televisiva – propuesta por Peirce (CP 2.281) en 1895; en ella se aprecia la inseparable acción de lo icónico – la semejanza posible – y de lo indicial – la conexión física con lo representado:

Las fotografías, especialmente las fotografías instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que éstas son en ciertos aspectos exactamente como los objetos que ellas representan. Pero esta semejanza se debe a que las fotografías han sido producidas bajo tales circunstancias que ellas fueron físicamente forzadas a corresponder punto por punto a la naturaleza. En ese aspecto, entonces, ellas pertenecen a la segunda clase de signos, aquellos con una conexión física³.

Así es como operan los signos indiciales en conjunción lógica con los signos de semejanza o íconos en la serie televisiva que considero aquí. Los primeros son signos que "dirigen la atención a sus objetos mediante una compulsión ciega" (CP 2.306). Otro modo de describir el funcionamiento indicial es este:

una cosa real o hecho que es un signo de su objeto en virtud de estar conectado con él como algo de hecho entrometiéndose de modo forzoso en la mente, sin importar que sea interpretado como un signo. Pue-

-
- 1 Para referirme a la obra de Peirce voy a usar la convención de citar los *Collected Papers* así: x.xxx (volumen: párrafo en la citada edición, y a los dos volúmenes del *Essential Peirce* así: EP1: X, el volumen seguido de la página).
 - 2 El símbolo "se constituye como signo simple o principalmente por el hecho de que es usado y comprendido como tal, sea el hábito natural o convencional" (CP 2.307).
 - 3 La que sigue es otra descripción relativa a la fotografía y del índice en Peirce (CP 4.445): "Tal como una fotografía es un índice que posee un ícono incorporado dentro suyo, es decir, estimulado en la mente por su fuerza".

de sencillamente servir para identificar su objeto y asegurarnos de su existencia y presencia. (CP 4.447)

En el género de la tele-realidad, los signos indiciales son exhibidos como expresiones irresistibles, compulsivas de los cuerpos observados en la pantalla: el ritmo del pulso, los sonrojos, el sudor y las copiosas lágrimas, en tanto signos estas manifestaciones fisiológicas remiten de modo inequívoco y plausible a estados de ánimo o emociones corporales, corporeizadas. Esa clase de signos es muy persuasiva pues su conexión con lo representado es fáctica y no convencional, como ocurre con el símbolo, por ejemplo, palabras o gestos convencionales. La significación indicial de las imágenes televisivas que analizaré aquí también se basa en la contigüidad material entre el signo perceptible y su objeto inferible: “el índice (...) como un dedo que apunta ejerce una real fuerza fisiológica sobre la atención, semejante al poder de un hipnotizador, y la dirige hacia un objeto particular de sentido” (CP 8.41). Pero el tratamiento retórico de este ingrediente semiótico distingue el realismo televisual de las imágenes de *CdH* de las usadas en otros programas televisivos en apariencia similares (por ej., una serie que transcurre íntegramente en las carreteras como *Carga Pesada*, en la cual dos amigos y colegas camioneros trabajan recorriendo el vasto territorio brasileño (Rede Globo, 2003-2007). En *CdH*, la imagen no se contenta con exhibir los índices de la pobreza y de la exclusión en los márgenes de la sociedad urbana brasileña, para producir una reacción de convicción en relación a los hechos mostrados. Al convertirse en el tema mismo del relato audiovisual, el índice exhibe sus límites, su fragilidad en cuanto a ser la base material de una interpretación. Antes de detenemos en su funcionamiento, cabe considerar un rasgo semiótico distintivo de la tele-realidad.

En programas como *Big Brother Brasil* (Rede Globo 2002- al presente), un formato de la franquicia global creada por la empresa holandesa Endemol en 1999, la *tele-realidad* explota los índices para producir el efecto estético que he designado como “index-appeal” (Andacht, 2003). Este es el resultado de la exhaustiva grabación minuciosa edición de las reacciones fisiológicas más que verbales de los participantes obligados a convivir en vigi-

lancia de 24 horas, 7 días a la semana. Así el núcleo de la acción lo constituye la minuciosa coreografía que tiene lugar dentro de los estrechos confines del “orden de la interacción” (Goffman, 1982), es decir, aquellos actos que se producen cuando dos o más personas se encuentran cara a cara, en un mismo espacio social, y reaccionan con mayor o menor espontaneidad. El determinar cuánto hay de artificio y cuánto de espontáneo en esa interacción filmada de modo continuo es precisamente la oferta básica de las imágenes de este género. Por su parte, el *tele-realismo* de *CdH* se apoya en índices cuya función es no sólo aportar una evidencia contundente de la geografía humana que constituye el escenario de la historia, sino también construir el núcleo del eje narrativo. Lo indicial en el *tele-realismo* procura que el público de la serie emprenda una reflexión sobre el mundo de la vida no apenas en el ámbito marginal de la *favela* donde la acción tiene lugar, sino mucho más allá, inclusive en su propia existencia. Haciendo mías las palabras del crítico de cine André Bazin (1985, p. 314), diría que la representación audiovisual de lo real en *CdH* procura “introducir más realidad en la obra de arte”, para así crear “una fenomenología [que] sólo conoce la inmanencia, la pura apariencia de las personas y del mundo”. Con esos términos, Bazin describió el neo-realismo italiano de la primera mitad del siglo 20, pero su análisis fílmico también es útil para estudiar la representación de lo real en las imágenes televisivas contemporáneas, tales como las de *CdH*. Una característica de sus imágenes es la poco confiable naturaleza de las apariencias, de los hechos representados audiovisualmente, y la consiguiente importancia y necesidad de agudizar nuestra observación y comprensión, de eso que damos por sentado en nuestra percepción y entendimiento de cada día. La imagen funciona pues como un señuelo y una lección ambigua y fascinante sobre nuestra compleja y universal humanidad, a pesar de que esta sea presentada con rasgos inconfundiblemente locales e identitarios de un lugar específico y concreto en el mundo, la *favela* carioca.

El efecto primordial de las imágenes y sonidos⁴ del neo-realismo *no* es transmitir una lección social, al menos no de un modo didáctico clásico, como lo haría un film documental. De manera semejante, el principal efecto estético de las imágenes de *CdH* depende de que su

4 Cabe aclarar que los sonidos de una serie de TV o de un film también son signos icónicos, pues ellos remiten a lo representado a través de una semejanza posible con este. Sea el habla de las personas o los ruidos del lugar, para su representación el trabajo de los íconos es esencial.

dispositivo retórico pase desapercibido; la audiencia de la serie se convierte en testigo de un mundo que es a la vez confiable y falso, que funciona como una *fábula indicial*. Mediante este concepto analítico, procuro explicar qué clase de representación de lo real es la que funciona en las imágenes de varios episodios de *CdH*, tal como el titulado *Sábado*.

El mecanismo semiótico del *tele-realismo* contrasta con la modalidad del *melo-realismo*, cuya "concepción formal consiste en adornar con profusión y esmero una historia con la realidad" (Bazin, 1985, p. 319). Aunque se trate de una observación impresionista, sin fundamento teórico, considero relevante para el presente estudio, lo que propone Bazin como un contraste entre emperifollar una narrativa con elementos del universo cotidiano, en oposición a la puesta en escena neo-realista de un relato inseparable de los fragmentos de lo real representados. Sólo en el segundo caso se puede afirmar que la representación de lo real se convierte en el tema genuino de la historia contada con imágenes, y cuya validez cognitiva puede y debe ser cuestionada. La diferencia entre esas dos clases de realismo es la misma que hay entre una superficie sobre la cual brillan algunos fragmentos de cristal, y un tejido cuya densa trama recuerda a la disposición de las capas de una cebolla: no se puede llegar al corazón mismo de aquella retirándolas, a riesgo de quedarnos sin nada entre las manos. Las abundantes referencias a la violencia urbana en el *melo-realismo* de la exitosa telenovela brasileña *Mulheres Apaixonadas* (Rede Globo, 2003) funcionan como citas; son breves y estridentes irrupciones de lo real que está afuera, más allá del relato melodramático televisivo cuyos episodios diarios se producen durante nueve meses en el estudio Projac, el Hollywood de la industria televisiva brasileña. Una de esas polémicas entradas de lo real ocurrió cuando la telenovela ocupó las calles de una zona de la clase alta de Rio de Janeiro, el barrio de Leblon, para filmar allí la escena de la "bala perdida" (Fernandes, 2003)⁵. Otro momento semejante fue el que contó con la participación de varios personajes de esa telenovela en una marcha real para que la gente entregase las armas de fuego que tenían en sus casas. Se pudo observar así a la gente común que formaba parte de esa protesta en contra de la violencia ur-

baña junto a conocidos actores de la telenovela, quienes desfilaban como sus personajes (uno de ellos iba en silla de ruedas, a causa del incidente violento escenificado en Leblon). Todas estas son una especie de 'citas' de lo real, no apenas alusiones verbales a la realidad externa. La llamativa y fáctica presencia de los actores/personajes en medio de la multitud ciudadana que colmó las calles cariocas ese día representa lo real como "un artista invitado" en la economía narrativa de aquella ficción televisiva.

Una telenovela 'realista' ofrece así un mensaje pedagógico explícito que se deslinda del argumento como las mal disimuladas publicidades emplazadas (*product placement*), cuya presencia en la trama de la ficción no consigue ser justificada por el artificioso diálogo o la acción banal de personajes típicamente secundarios. Lo que distingue a la serie brasileña *CdH* es la amalgama homogénea de índices de la vida cotidiana y el tejido narrativo en las imágenes que representan la vida en el populoso asentamiento de la ladera del peñasco. Mi afirmación sobre la función narrativa de lo indicial en las imágenes de *CdH* se refiere a la relativa disminución del ingrediente de fantasía de la fábula televisiva que fue creada para poner en escena un relato en una favela. En el *melo-realismo* de la telenovela, las llamativas esquivas de lo real son referencias tópicas cuyo fin es introducir el auténtico sabor del mundo externo en el relato, suministrar una dosis de relevancia social a una ficción comercial realizada a escala industrial. Cada una de estas citas, sin embargo, nos recuerda que las imágenes de ese género televisivo pertenecen al universo del "como si" de la ficción, un ámbito donde se espera que los espectadores suspendan su incredulidad e ingresen al territorio ensoñado de la telenovela, aún si ese espacio puede describirse como realista.

Sábado es un episodio de *CdH* cuyo eje argumental gira en torno a la iniciación sexual de dos adolescentes; en la estructura del relato, la significación indicial de las imágenes es usada para poner en crisis la representación confiable o evidente de lo que es dado por sentido en buena parte del realismo televisivo. Los índices y los íconos de este episodio generan un alto grado de complejidad en la narrativa audiovisual, y esto exige un mayor esfuerzo de percepción de su público.

5 El gobierno de la ciudad se oponía a esa filmación porque le iba a dar una mala imagen a la ciudad. Pero, como es de suponer, triunfó la voluntad de la Rede Globo, que amenazó con filmarla en otro lugar, pero identificarla como 'Leblon'.

Esto no es un barrio marginal: sobre la supuesta carencia de realidad del tele-realismo de Cidade dos Homens

El título de esta sección alude a la pintura *La traición de las imágenes* del pintor belga René Magritte, que muestra la imagen realista, casi didáctica, típica de una enciclopedia, de una pipa que flota por encima de una frase manuscrita de aspecto escolar: *Ceci n'est pas une pipe*⁶. Hago así referencia a algunas de las opiniones de críticos de los medios de comunicación y de investigadores en ese campo sobre la representación de lo real de *CdH*. Mi enfoque semiótico sigue en parte las ideas formuladas por Bazin (1985) en relación al neo-realismo, hace medio siglo, y procura adaptarlas al estudio de las imágenes de la televisión actual. La crítica fundamental que le hacen a la serie *CdH* es que le falta realidad. Así, un especialista escribe: “las imágenes caseras (de *CdH*) crean un efecto de autenticidad, aunque éstas son producidas profesionalmente, pero es importante destacar que [las] imágenes reciben un exhaustivo tratamiento y ‘pertenecen’ a la serie, se trata de una ficción en ambos casos: ninguna es una imagen de la realidad” (Schwertner, 2005, p. 48). En la opinión de Bragança (2003), los personajes de *CdH* son “autómatas naturalistas, meras reproducciones estéticas del sentido común visual construido en base al periodismo de denuncia social – una cámara que tiembla y una fotografía sobre-expuesta”.

Parece difícil imaginar una audiencia tan ingenua como para confundirse y llegar a creer que *CdH* es un film documental sobre las *favelas*, como es el caso de *Falcão. Meninos do tráfico* (Brasil, 2006). La crítica contra la supuesta anemia representacional de las imágenes de la serie *CdH* se basa en una falacia en relación al estatuto ontológico de las imágenes de la serie. Peirce explica que el *ícono*, la noción analítica de la imagen en semiótica, es “auto-representativo” (Ransdell, 1979), pues “no hace ninguna distinción entre sí mismo y su objeto. Él representa lo que sea que pueda representar, y lo que sea a lo que se asemeje, en esa medida *es*” (CP 5.74, citado por Ransdell, 1979 – énfasis agregado por el autor). Así, la semiótica “representacionista” de Peirce (CP 5.607) postula que nuestro acceso a lo real es el resultado de la “percep-

ción inmediata”. Ransdell (1979, p. 61) refina así esta idea: tenemos “una percepción directa y representativa (pues toda percepción es mediada en cuanto es representativa”. La semiótica afirma que nuestros sentidos operan físicamente sobre el mundo externo, pero lo que captamos con mayor o menor acierto son sus representaciones. Imágenes, hechos y convenciones pueden resultar verdaderos o falsos, así en la vida como en los medios. Por ello, aseverar que no hay ninguna escena de *CdH* que sea “una imagen de la realidad” (Schwertner, 2005) es tan implausible como afirmar que lo que se representa en *CdH* es sólo “la reproducción estética de lo que el sentido común construyó” (Bragança, 2003). En contraste, el enfoque de Eagleton (2003, p. 17) sobre el realismo literario es más cercano a la noción peirceana de representación: “No podemos comparar una representación artística con el modo en que el mundo es, porque el modo en que el mundo es, es un asunto representacional en sí mismo. Sólo podemos comparar representaciones artísticas y no-artísticas”.

Sobre el valor semiótico documental y el tele-realismo en el siglo 21

Entre el *melo-realismo* ficcional de la telenovela, cuya iconicidad audiovisual representa un universo melodramático (Brooks, 1995) en un entorno verosímil, y la *tele-realidad* del reality show en busca de la ansiada y esquiva autenticidad⁷ a través de incontables formatos cuyo efecto estético distintivo surge de la contemplación y recolección de evidencia indicial corporal emitida por seres comunes y anónimos en un ámbito de cautiverio teatralizado, se ubica el régimen representacional híbrido del *tele-realismo* audiovisual. Esa manera de producir imágenes de lo real es el efecto de una retórica audiovisual que se apoya sobre dos clases de signos indiciales: los *índices internos*, que forman parte de la trama narrativa, y los *índices externos*, que configuran el espacio y el tiempo donde se ancla el relato televisivo. En *CdH*, el tiempo está materializado en los actores que nacieron y crecieron en el barrio marginal de la *favela* carioca, y cuyas vidas coinciden en buena parte con las vidas retratadas en la serie⁸. Sin ninguna clase de intencionalidad biográfica, *CdH* usa elementos

6 Literalmente: “Esto no es una pipa”.

7 Eso que Barthes (1968) describió para el ámbito literario como “el efecto de lo real”.

8 Debido a su producción seriada, la audiencia de *CdH* es testigo de la maduración biológica de los protagonistas de la serie: los muchachos prepúberes del comienzo (2002) se convierten en jóvenes adultos de la cuarta temporada (2005).

históricos que son fácticamente inseparables de la propia existencia de sus protagonistas. Aunque los actores se volvieron muy conocidos,⁹ el hecho de haber pasado una porción considerable de su existencia en el lugar que es representado en la serie genera un efecto de “credibilidad” análogo a lo que Bazin (1985, p. 55) llama el “valor documental” en relación al cine neo-realista italiano: “Los acontecimientos que esos filmes representan son parcialmente verdaderos”.

A pesar del evidente rédito comercial y pintoresquista de filmar en la *favela* carioca, hay un efecto semiótico específico que resulta de representar el mundo de la vida de la marginalidad social en Brasil. Se trata de la autenticidad en el seno de la ficción: no sólo el lugar es genuino, también lo son los protagonistas que allí actúan. El rol que les asigna la serie a sus muy jóvenes héroes que provienen del asentamiento es el de ser ojos y oídos del público. Como en el film nominado para un Oscar, *Cidade de Deus*, *CdH* introduce el público a un Virgilio adolescente, pero esta vez el guía dantesco aparece en versión duplicada: los amigos que nos conducen por el colorido y bullicioso mundo marginal llevan los sobrenombres ‘visuales’ de *Acerola* y *Laranjinha* – dos frutos cítricos, la acerola proviene del nordeste y el otro significa “Naranja”. Será a través de su mirada inocente que el espectador se vuelve testigo de asesinatos, tráfico de drogas, el hambre cotidiano y la ominosa incertidumbre de cuándo será la próxima comida, o las temidas incursiones de la policía militar por las empinadas callejuelas de la *favela*, que se extiende por las laderas del peñasco de Dona Marta en Rio de Janeiro. La truculencia que podría ser el impacto previsible del ruido y de la furia representados se transfigura en un sorpresivo descubrimiento del sí mismo, no sólo para los personajes de *CdH*, sino para su público.

El *melo-realismo* que caracteriza al melodrama televisivo es un ámbito que podríamos describir como de ‘lo auténticamente falso’; en él predominan ciertas cualidades –signos icónicos– encargadas de exhibir emociones humanas extremas en primer plano. Por su parte, el *reality show* genera el efecto de ‘lo falsamente auténtico’, que se basa en el *index-appeal*, es decir, el despliegue espectacular, amplificado de huellas corporales de los participantes de formatos de dicho género, las que son capturadas por cámaras insomnes, para con ellas re-

crear “una abigarrada *melocrónica* de la interacción humana” (Andacht, 2005). La estética tragicómica de *CdH* es una mezcla del *index appeal* residual – la acumulación de la evidencia histórica, biográfica del espacio real vivido – junto con una narrativa que fue creada para explorar imaginativamente la vida en el barrio marginal. El *tele-realismo* de las imágenes de *CdH* crea una *fábula indicial* con la cual representar la densidad material de la vida. Tal como ocurre con el neo-realismo fílmico, “el valor documental [es] la base de la fábula, la base sólida e innegable del mito” (Bazin, 1985, p. 55).

No todos los episodios de *CdH* pertenecen a esa modalidad representacional. Es una condición necesaria pero no suficiente el que el relato se filme fuera de un estudio televisivo, sobre las reales laderas populosas del peñasco de Dona Marta; los signos indiciales de las imágenes deben también encarnar “una dialéctica del imaginario” (Bazin, 1985, p. 55). Esto significa que lo indicial en las imágenes debe nutrir el momento interpretativo, la generación de símbolos en la que culmina la comprensión de lo (audio)visual. Un ejemplo servirá para ilustrar lo afirmado. En un episodio de la cuarta temporada de *CdH* (2005), el *tele-realismo* fue reemplazado por otra modalidad semiótica de representar el mundo, aunque el relato estuviera ambientado en la *favela*. En el episodio titulado “Las apariencias engañan”, lo real representado corresponde al género de la comedia, como la popular y duradera serie *La gran familia* (2000, Rede Globo); en esa ocasión, los *índices externos*, el barrio marginal y sus habitantes, sólo sirven para suministrar un escenario, un entorno físico colorido para los acontecimientos narrados, que bien podrían ocurrir en cualquier otro lugar. Brillan por su ausencia, en cambio, los *índices internos*, los signos de existencia inseparables de la trama misma del relato.

Imágenes indiciales dudosas en *Cidade dos Homens*: un análisis semiótico y estético

Según Bazin (1985, p. 298), el argumento de *Ladrones de bicicletas* (De Sica, Italia, 1948) es “un incidente insignificante (...) la historia completa no merecería siquiera dos líneas en la sección del periódico sobre perros

9 En el DVD de la segunda temporada de *Cidade dos Homens* (2003), Douglas Silva y Darlan Cunha, los actores que personifican a *Acerola* y *Laranjinha* en *CdH*, cuentan sobre sus comienzos artísticos en un taller para actores de la *favela*.

atropellados". El respeto y admiración del crítico francés ante este clásico neo-realista filmado en las calles de Roma no depende de la comentada ausencia de actores profesionales: "de lo que estaríamos hablando es de una clase de cine sin interpretación (...) tal es la identificación entre el hombre y el personaje" (Bazin 1985, p. 315). Más que la condición casi amateur de los actores de *CdH*,¹⁰ lo decisivo para su condición semiótica de fábula indicial es el hecho de que no habría una brecha perceptible entre esos actores, sus circunstancias, y los personajes que ellos encarnan en la serie. Son estas condiciones de producción las que vuelven las imágenes de *CdH* aquí consideradas relevantes para un análisis de su carácter icónico-indicial, y un ingrediente clave en la interpretación del relato que aquellas visualizan.

La línea argumental de *Sábado* puede resumirse así: es la historia del amor no correspondido de un joven demasiado tímido para confesarle sus sentimientos a la joven que venera desde lejos y en silencio. No ocurren demasiadas cosas en el episodio, y lo más relevante para este análisis es que el desenlace esperado se frustra a causa de la naturaleza dudosa de los índices icónicos que representan la situación en sus aspectos fácticos y visuales. Como afirmé antes, en la clasificación sýgnica de Peirce, la fotografía surge de la conjunción lógica de ícono y de índice: "una fotografía es un índice que tiene un ícono incorporado en ella, es decir, estimulado en la mente por su fuerza" (CP 4.447). Además de esa especie de 'grado cero' de lo fotográfico (o filmico) en la teoría semiótica, el caso presente tiene un mayor grado de complejidad interpretativa de las acciones escenificadas en la *favela*. Y es precisamente el carácter triádico, el que sirve para explicar la triple cooperación lógica de ícono, índice y símbolo, como lo explica Peirce:

un símbolo puede tener un ícono o un índice incorporado en él, es decir, la ley activa que éste es puede requerir que su interpretación involucre el apelar a una imagen, o a una fotografía compuesta por muchas imágenes de experiencias pasadas, tal como ocurre con los nombres y verbos comunes; o puede requerir que su interpretación se refiera a las reales circunstancias que rodean la ocasión de su materialización. (CP 4.447)

Lo que he descrito arriba en términos teóricos es lo que constituye el eje narrativo del episodio de *CdH* considerado: la comprensión cabal de las imágenes (y sonidos) remite a los símbolos activados por el relato; estos tematizan de modo ejemplar la función indicial, es decir, los signos que poseen una (aparente) conexión existencial, sólida con el objeto representado. En el género policial, este es un recurso tradicional conocido como la pista o el señuelo falso (*'red herring'*): algo que a primera vista parece una huella, una evidencia natural convincente, puede resultar ser falsa, y por ende, un signo del orden simbólico, como las palabras, sólo que posee una apariencia fáctica que resulta ser fraguada.

Así el argumento del episodio avanza a lo largo de un sendero saturado de índices de la existencia cotidiana en el barrio pobre carioca de Dona Marta. Si "no sería excesivo afirmar que *Ladrones de bicicletas* es la historia del angustioso deambular por las calles de Roma de un padre y su hijo" (Bazin, 1985, p. 303), entonces tampoco sería incorrecto decir que las imágenes de *CdH* narran la historia del vagabundeo de dos adolescentes por las abarrotadas callejuelas de la tumultuosa *favela* que se extiende por las laderas del monte de Dona Marta, en Rio de Janeiro.

Un polvoriento recoveco del barrio sirve de escenario para una observación minuciosa del otro, que nos conducirá a una incomprensión clave. Esta parte del relato ilustra bien los principios de la poética del *tele-realismo* tal como este funciona en *CdH*. En vez de deslizarse por las convenciones típicas del género comedia de amor no correspondido, *Sábado* revela de modo ejemplar el funcionamiento de las imágenes indiciales así en el arte como en la vida. Uno de los héroes del episodio es conducido a reflexionar sobre la significación que subyace la percepción normal en el orden de interacción, cuando nos enfrentamos a otros, y debemos confiar en la siempre falible interpretación de dos clases "de actividad sýgnica: la expresión que el individuo da, y la expresión que él emite (*'gives off'*)" (Goffman, 1959, p. 2). En términos que es fácil substituir por 'símbolos' e 'índices', el micro-sociólogo que funda el estudio del "orden de la interacción" describe la vulnerable condición del animal semiótico en su medio natural, el contacto con sus semejantes, de quienes debe obtener información confiable para saber cuál es el mejor modo de actuar en cada instante.

10 Muchos de ellos ya habían actuado en el film *Cidade de Deus*, y antes de eso inclusive en la serie de muy breve vida *Palace II* (Rede Globo, 2001); otros tomaron lecciones de actuación en un taller teatral en la *favela*.

Imágenes de una travesía indicial equivocada

En lo que sigue, quisiera que el ejemplo con el que ilustro el funcionamiento signico de estos “hipoicónos” (CP 2.276) o imágenes materiales extraídas de una serie brasileña sea considerado sólo eso, la ilustración de un mecanismo semiótico general. El verdadero propósito es que el lector observe el poder heurístico de la semiótica triádica para el análisis de las imágenes del mundo. El espectador de *Sábado* se vuelve testigo ocular del amor apasionado de Acerola, cuando este contempla a la joven de sus sueños pasar caminando cerca de él¹¹. En un rincón de la *favela*, el joven está ensayando con su grupo de amigos, *O bonde dos mané*,¹² lo que habrá de ser su actuación en un concurso de baile el sábado a la noche, en una fiesta de música funk. Con un aura de pureza casi infantil, vemos pasar a la joven Cristiane. Ella es una atractiva adolescente afro-brasileña¹³ ataviada con un uniforme escolar. Ella va acompañada de un adulto. Conmovido por la calma belleza de la joven, Acerola no consigue permanecer en el ensayo; abandona a sus frustrados compañeros de baile para seguir con discreción a Cristiane, quien desciende por los angostos callejones de la ladera, llevada de la mano firme del adulto. A medida que el público sigue al trío en su descenso, oímos la voz en off de Acerola narrando sus pensamientos. Al llegar al pie del peñasco, donde la *favela* se encuentra con la ciudad, el joven llega a la conclusión de que lo que más ama en Cristiane es el hecho de que ella sea tan sosegada (“*quietinha*”). Después, Acerola encuentra otro motivo de alegría al descubrir un hecho preocupante: “Ahora conozco su secreto, su padre pertenece a la PM (= Policía Militar), si los de allá arriba lo supieran, él sería hombre muerto”. El joven ha sido testigo del cambio de ropas del hombre adusto dentro de un bar. Como espectadores de esas imágenes, compartimos la peligrosa revelación, y el extraño placer de poseer un conocimiento clandestino, el secreto de Cristiane, que, según piensa Acerola, debe ser tan dulce pues “ella está siempre con temor”.

El sábado es el día del concurso de baile y también el día en que Acerola tendrá la oportunidad preciosa de hablarle a la joven sobre sus sentimientos. Para el ado-

lescente sin experiencia es una hazaña, un sueño más que un plan. El clímax de *Sábado* llega a través del componente indicial de sus imágenes, de los signos que tienen una conexión física con su objeto, tales como la imagen filmada de la falda y de la blusa impolutas del uniforme escolar de Cristiane. En la serie, los índices representan materialmente su condición de colegial, y los delicados gestos que denotan su inocencia y que hacen que el muchacho se enamore de ella. Pero para volverse signos genuinos, los índices icónicos de las imágenes deben ser interpretados; así se convierten en símbolos, lo que vuelve el significado fáctico potencial de la imagen en una comprensión falible, como todo acto humano. Acerola no puede más que interpretar la evidencia que presencié, y él se aferra confiado a su apreciada conclusión: él fue testigo de la inocencia de Cristiane, de su pureza. Tal es la garantía indicial que nos ofrece la imagen televisiva, podríamos decir, aun dentro de la economía de un relato de ficción, como es el caso de *CdH*. A modo de contrapunto narrativo, Laranjinha, su mejor amigo, planea seducir a cuatro jóvenes en esa noche de sábado, para demostrar que él es más avisado, mucho más experimentado que su ingenuo amigo, cuando del sexo opuesto se trata. Un efecto audiovisual nos permite ver en la pantalla dividida en cuatro, un espacio reservado a cada uno de los blancos femeninos elegidos por Laranjinha para su planeada conquista múltiple. El mismo dispositivo es usado a modo de contraste para exhibir la cuádruple repetición de la única imagen que ocupa toda la mente y el corazón de Acerola.

Una vez finalizada la coreografía de su grupo, Acerola reúne valor y se acerca a Cristiane, en medio del tumultuoso salón. Todo sale mal. Ella lo deja con la vaga promesa de su retorno. Vestido con una camiseta azul cielo estilo psicodélico, que luce un gran signo blanco de la paz en el centro, Acerola parece aún más ingenuo y fuera de lugar en el contexto del tórrido baile funk de la *favela*. Para subrayar ese efecto visual, vemos a Laranjinha luciendo un elegante peinado rastafari; las trenzas cortas sobre su cabeza se alzan como estridentes signos de exclamación y seguridad en sí mismo. Hasta este punto de la narrativa, los índices de cada imagen han cumplido con su tarea habitual; estamos próximos de una revelación que expone el incierto mecanismo de las entidades semióticas responsables del ambiguo *tele-realismo*

11 *Sábado* fue emitido por la Rede Globo el 14 de octubre de 2003. El libreto fue escrito por George Moura y Fernando Meirelles, este último dirigió este episodio, así como también co-dirigió el film *Cidade de Deus* (Brasil, 2002).

12 La traducción aproximada sería “el carro de los tontos”.

13 Al igual que Acerola y Laranjinha, un índice de la presencia mayoritaria de afro-brasileños en la *favela*.

de *CdH*. Tan estupefactos como Acerola, somos testigos de una violenta escena 'contra-indicial'. Mientras el joven repasa su fallida estrategia para conquistar a Cristiane, él recibe el impacto de una presencia inesperada, y piensa agitado: "¡No tengo ninguna chance! ¿Qué hace su padre aquí, en la fiesta?" Las imágenes que sobrevienen son también indiciales pero ya no más dudosas. Nada hay ambiguo en el beso apasionado que le da el hombre en los labios a la joven. Desesperado y frustrado, Acerola le pregunta a un amigo que está cerca sobre lo que parece no necesitar de respuesta alguna. La contestación llega rápida y seca como un golpe en medio del rostro; las palabras vuelven la imagen de la extraña pareja aún más sórdida: "¡Ese que está ahí es *O Bigode* (el Bigote), mi amigo, el tipo está casado y tiene dos hijos, y sale con esa muchacha!" Así concluye la lección indicial inolvidable de la educación sentimental del triste héroe de *CdH*.

Por esta imagen indicial comprenderás. Mediante un *flashback*, el episodio nos da una segunda oportunidad para contemplar el ápice de la pasión de Acerola; pero esta vez recibimos indicios adicionales. La acción empieza un poco antes. Vemos así como *O Bigode* sale de su humilde vivienda y se despide de su esposa y de su bebé. Luego divisamos a Cristiane, quien espera discretamente a su amante, en un rincón apartado. Tras un intercambio de sonrisas cómplices, la observamos llegar sola en la próxima escena, cuando ella entra al campo de visión de Acerola. Es en ese instante cuando ella mira al joven con una sonrisa seductora; pero esta vez el sentido de ese signo es radicalmente otro; el gesto connota la malicia de una mujer joven que obviamente disfruta de su poder seductor para atraer la mirada masculina. Este es el momento de la crisis interpretativa generada por los índices dudosos de las imágenes de *Sábado* que encubren y descubren los hechos. La evidencia exhibida por las imágenes aparentaba solidez, pero todo se ha derrumbado en un instante, y nos deja la enseñanza sobre el riesgo de aceptar los índices de modo inocente, como le ocurrió a Acerola, en la noche amarga de su derrota, y retrospectivamente, al evocar aquel momento en que acopiaba feliz los signos indiciales de la pureza de Cristiane. Esta es la lección que nos ofrece la fábula indicial de *CdH*; su puesta en escena audiovisual es inseparable del entorno físico del barrio marginal carioca, pero su dimensión simbólica podría extenderse fácilmente a cualquier otro ámbito del mundo de la vida.

Para completar el balance de las revelaciones indiciales de las imágenes del episodio, cabe evocar la del engreído Laranjinha, a quien vemos huir despavori-

do, cuando se da cuenta de que su tercer "blanco" femenino es la amiga del mayor traficante de la zona. Laranjinha busca angustiado el consejo de Acerola. Cuando por fin se encuentran, surge otra revelación impactante y contra-indicial: "¿Tú eres virgen?" exclama atónito Acerola, mientras escucha la confesión del asustado Don Juan: "No tuve sexo con nadie, sólo he jugado un poco", le responde aquel. La afirmación echa por tierra los persuasivos índices anclados en el cuerpo de Laranjinha que las imágenes han mostrado repetidamente. Los ojos de Acerola se agrandan, como si tratase de percibir y de comprender más sobre las complejidades de la vida. Y el público, a su lado, recibe la misma enseñanza semiótica de esas imágenes equívocas, desorientadoras.

En la fábula indicial, los índices externos producen la estética del *tele-realismo*, en cuanto este representa el barrio marginal parcialmente auto-escenificado, que es observado desde afuera por los productores brasileños de O2Filmes. Así es la vida en los márgenes de la sociedad, en Rio de Janeiro, tal como esta es representada por las imágenes de una ficción comercial televisiva. Pero la gente, los lugares, el uso del tiempo libre, y cada aspecto concreto del relato está firmemente anclado en la existencia cotidiana del Otro máximo de la clase media urbana. Los *índices internos* aportan el tema de *Sábado*. La evidencia corporal de las imágenes que exhiben persuasivamente la dulce inocencia que Acerola – y el público de *CdH* – creyó ver en Cristiane resultó ser sólo una ilusión que lo condujo, y que nos condujo, a extraer una inferencia equivocada pero plausible. Ese episodio muestra los límites cognitivos del componente indicial que acarrear las imágenes en cuanto a ser una significación confiable y tangible del mundo. Los índices visuales son capaces de engañarnos, de llevarnos a una cacería ciega a través de callejones y rincones ruidosos que terminan en un equívoco, en una lectura engañosa de lo real. Esta experiencia con las imágenes nos vuelve un poco más sabios, quizás más cínicos, no solo con respecto a la vida en la *favela*, sino también con respecto a lo que ocurre cotidianamente en las calles pavimentadas de la ciudad que se expande abajo del peñasco.

Elementos para comprender la incompreensión causada por imágenes de una fábula indicial

Cabe preguntarse ahora, en el final de este análisis, sobre las implicaciones éticas de esta modalidad estética de representar audiovisualmente lo real, de recrear

desde la ficción la existencia cotidiana, la sexualidad y las revelaciones amargas en un asentamiento sobre un monte de Rio de Janeiro. Por ser estas imágenes parte de una fábula indicial, episodios de *Cidade dos Homens* como el analizado ocupan un lugar distintivo en la cartografía de la evidencia mediática; la suya es una función clave de la imagen televisiva en “la edad de la abundancia” (Ellis, 2000) de este medio masivo. En contraste con la empatía que experimentamos cuando nos encontramos ante el dolor real transmitido por las noticias televisivas, como parte de nuestro propio tiempo, y con la leve consternación que sobreviene al sumergirnos en el huracán sentimental del espacio y tiempo imaginarios de la representación ficcional clásica, la representación indicial de *CdH* ocupa un lugar semiótico intermedio. La vida en la *favela* no es representada como una tragedia, como un inevitable y oscuro destino, radicalmente separado del tiempo y de las circunstancias de su público clase media. La violencia que ocurre en las laderas del peñasco carioca se representa como remota y próxima de las calles asfaltadas; tiene lugar en un espacio y un tiempo compartidos. Las imágenes de *CdH* no son transmitidas en vivo; pero no son las de una ficción típica, como las del *melo-realismo*. Como resultado del funcionamiento de *los índices internos y externos*, es posible contemplar una fábula indicial. El peculiar modo de representar lo real de sus imágenes es una vigorosa invitación narrativa a reflexionar sobre el dilema colectivo que muchas ciudades, no sólo en Brasil, viven y sufren a diario. Esta serie televisiva aporta un material semiótico relevante para nuestra “perlaboración”, una noción que Ellis (2000) extrae del psicoanálisis freudiano y que aplica al proceso interpretativo de las imágenes televisivas. Los espectadores examinan y vuelven a examinar incansablemente esos signos visuales de lo real, en un proceso hermenéutico cíclico que les aporta nuevas formas de entender una situación compleja, como lo es la miseria de los excluidos del bienestar urbano.

Sin tener ninguna pretensión de ser o parecerse a un documental de la vida cotidiana en una zona marginal de Rio de Janeiro, *CdH* es un artefacto estético audiovisual que sirve para meditar en acción, sin una completa “suspensión del descreimiento” (S.T. Coleridge). La visión de las aventuras y desventuras de Acerola y Laranjinha – sin duda no las mismas de Douglas y Darlan, sus jóvenes actores negros provenientes de la *favela* – es una propuesta televisiva que, imaginativamente, nos pone en el duro lugar del Otro, tradicionalmente no incluido en lo que se define como la normalidad ciudadana. La retórica

de sus imágenes es una mezcla híbrida del llamado cristiano a compartir el dolor de los oprimidos del mundo, junto con una invitación a embarcarnos en un vuelo imaginativo, una travesía vicaria de esas vidas inventadas y entrañables. En las imágenes de *Cidade dos Homens* la representación de lo real y la de la fábula tienden a ser simétricas.

La presencia amistosa de la imagen de dos adolescentes que ofician de simpáticos guías a través del laberinto de la *favela* es un factor clave para que esa visión pueda traernos evidencia de la alteridad problemática en el mundo contemporáneo, sea en Brasil o en cualquier otro punto del planeta donde la injusticia social crea estos ámbitos de dolorosa exclusión.

En el final, quisiera traer la palabra de un especialista en la semiótica de Peirce quien nos dejó un rico legado teórico para analizar la imagen en su funcionamiento triádico. Así explica Ransdell (1997, p. 17) la condición compleja del signo que asociamos en la teoría peirceana a la imagen:

Quando identificamos algún signo como siendo icónico, (...) esto sólo significa que la iconicidad de ese signo resulta ser de peculiar importancia para nosotros por alguna razón u otra implícita en la situación y propósito de ese análisis, sin que haya ninguna implicación a ese efecto de que ese signo es por ende no-simbólico o no-indicial.

El análisis de la imagen en la fábula indicial usada en este texto como un ejemplo puso énfasis en el componente indicial, pero el efecto estético de ese relato audiovisual sólo puede funcionar porque íconos y símbolos son parte esencial del mecanismo indicial. Del uso retórico y creativo de los índices, opuesto al que encontramos en otros realismos mediáticos, surge el interés de los íconos y símbolos en las imágenes que he analizado.

Referencias

- Andacht, F. (2005). Duas variantes da representação do real na cultura mediática: o exorbitante *Big Brother Brasil* e o circunspeto *Edifício Master*, *Contemporânea*, vol. 3, no.1, 99-126.
- Andacht, F. (2003). *El reality show. Una aproximación analítica de la televisión*. Buenos Aires: Norma.
- Bazin, A. (1985). (Public. original 1958-1962). *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Les éditions du Cerf.

- Barthes, R. (1968). L'effet du réel. *Communications*. No. 11, 84-89.
- Bragança, F. (2002). As verdadeiras verdades: o gueto e os homens. Recuperado de <http://www.contra-campo.com.br/tv/verdadesguetosohomens.htm>.
- Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press.
- Eagleton, T. (2003). The realism of Eric Auerbach. *London Review of Books* Vol. 25 No. 20: 17-19. Recuperado de <http://www.lrb.co.uk/v25/n20/eagl01.html>.
- Ellis, J. (2000). *Seeing Things. Television in the age of uncertainty*. London: I.B Tauris Publishers.
- Fernandes, L. (2003, Julio 20). Bala perdida? Que nada, tiro no alvo! *Gazeta de Alagoas*, Retirado de: <http://gazelaweb.globo.com/gazetadealagoas/acervo.php?c=35775>
- Goffman, E. (1983). The interaction order. *American Sociological Review*, 48, 1-17.
- Goffman, E. (1959). *The presentation of the self in everyday life*. New York: Anchor Books.
- Hamburger, E. (2002). 'Cidade' extrapola realismo com humor, *Folha de S. Paulo*, 17/10/02.
- Peirce, C.S. (1931-1958). *Collected Papers of C. S. Peirce*. C. Hartshorne, P. Weiss, A. Burks (eds.) Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Ransdell, J. (1997). On Peirce's concept of iconic sign. Recuperado de <http://www.cspeirce.com/menu/library/aboutcsp/ransdell/iconic.htm>.
- Ransdell, J. (1979). The epistemic function of iconicity in perception. *Peirce Studies* 1, *Institute for Studies in Pragmaticism*, 51-66.
- Schwertner, S.F. (2005). Ficção e realidade no programa *Cidade dos Homens*: elementos para pensar sobre mídia e pedagogia das imagens. *Educar, Curitiba*, n. 26, 39-52.