

número actual

editorial
secciones y artículos
entrevistas
recorridos
bibliográficas

búsqueda

ir

Contacto
Comentarios
Suscripción

Las tapas de semanarios del siglo XX

n° 5
ago.2009
semestral

Recorridos

De la mimesis a la ficción

Nora Grigoleit

abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios



Texto integral

Un comentario al texto de J-M Schaeffer *¿Qué es la ficción?*

El punto de partida del texto de Schaeffer se sitúa en la última cruzada antimimética de la historia occidental: la que pronostica el triunfo de lo virtual sobre lo real o, en un tono más dramático, la invasión de los simulacros. El pretexto es bueno porque señala cuál es la escala y la complejidad de la que parte si se tiene en cuenta la naturaleza de la empresa: ir desentrañando los mecanismos representacionales miméticos hasta dar con las modalidades propias de la ficción y de los dispositivos ficcionales. La propuesta es desembarazarla de su estatus ontológico equívoco y demostrar su pertinencia operativa en los procesos cognitivos, lúdicos y artísticos.

Para ello primero deberá remontarse a Platón y a partir de un minucioso trabajo genealógico, desmontar allí esa articulación tenaz según la cual ficción, el fingimiento y el engaño se identifican (y confunden) en virtud de su vinculación con la mimesis.

En este sentido, se impone desmontar el eje falso sobre el que se articulan ciertas oposiciones históricas, a saber, aquellas según las cuales se distribuyen lo real y lo virtual, el ser y el parecer, la verdad y el engaño, etc. dejando bien en claro que lo virtual no se contrapone al ser o a lo real como su ausencia y negación (como algo que "no existe") sino que debe pensarse como una de sus modalidades particulares, la cual se define por otra oposición, concretamente, aquella que "reclama un procedimiento de resolución: la actualización" (Lévy 1999: 18). El ser, que tal como reza la sentencia aristotélica "se dice de muchas maneras", es bajo una de sus formas, virtualidad, potencia de..., pero también (en tanto virtualidad) un "estar separado del ahora y del aquí" que no es igual a no existir (Lévy 1999 : 20).

La noción de virtualización resultará emparejada, a lo largo del texto, con la de representación y, más específicamente, con la de modelización. La ficción, a su vez, será descrita bajo un régimen representacional específico: una forma bien recortada de modelización, y por lo tanto, de virtualidad. Esta filiación entre lo virtual y la ficción, hoy más que nunca puesta de manifiesto a través de los videojuegos y la cibercultura, explica porqué según Schaeffer, la crítica actual hacia lo primero no hace más que inscribirse en esa larga tradición occidental de crítica de lo segundo, que se inicia y codifica cuando Platón identifica las artes miméticas con lo ilusorio y lo engañoso sin más. Y si bien Platón no desconocía el rol modelizante de la mimesis ni sus potencialidades inmersivas y legitimadoras del *nomos* y el *ethos* transmitidos *en bloque*, socialmente, se negó – quizás justamente por exigencias de autoespecificación filosófica – a otorgarle el estatus de conocimiento y, consecuentemente, de fundamento reflexivo para cualquier forma de acción racional. Será Aristóteles quien reconozca a la ficción su especificidad y valor, al atribuirle una función pragmática en el marco de las prácticas miméticas –explícitamente ficcionales – entregadas a la apreciación estética pública.

Schaeffer va a intentar demostrar cómo esa función pragmática que hace de la modelización mimética un dispositivo ficcional, se funda en una competencia cultural y psicológica específica no deducible de otra relación con el mundo donde se conjugan, en el mejor de los casos, lo lúdico y lo estético, llegando a interpretar a la ficción, en un nivel más amplio, como una conquista evolutiva que se verifica como aprendizaje interactivo tanto a nivel filogenético como ontogenético.

En el presente trabajo, a propósito de algunas de las muchas e interesantes cuestiones desarrolladas en torno al estatuto de la noción de ficción, nos dedicaremos a retomar algunos pasajes argumentativos que consideramos importante focalizar y en lo posible, comentar y confrontar con otros textos, en especial aquellos que conciernen a perspectiva intencional que según el autor preside todo fenómeno mimético-ficcional.

1. La función ficción no está ligada al soporte

Como lo mencionábamos, la puesta en marcha del texto se realiza a propósito de los efectos discursivos provocados por la emergencia y circulación, en los últimos veinte años aproximadamente, de las tecnologías informáticas aplicadas a la producción de imágenes digitales y a la creación de mundos virtuales tanto de naturaleza ficcional como no. Esta última distinción entre lo ficcional y lo factual en relación a las realidades virtuales es lo que parece provocar mayor confusión entre los que se han dedicado a analizar la naturaleza de estos fenómenos dando lugar a un nuevo capítulo de la historia de los discursos que, según Dubois, en los últimos dos siglos han siempre acompañado la aparición de las distintas tecnologías o "máquinas de imagen" (Dubois, 2001), y que por su parte, Schaeffer identifica con la actitud antimimética (3-6).

Justamente, esta confusión bien parece provenir de las posibilidades miméticas de estos dispositivos que tienen la particularidad de reunir en sí, la acción conjunta de múltiples técnicas permitiendo generar estímulos de inmersión cuasi totales y que involucran en forma simultánea, distintos niveles de experiencia.

Pero si bien es cierto que los dispositivos ficcionales se construyen sobre una modelización mimética, y que los nuevos superdispositivos de tecnología digital han desarrollado esta posibilidad sin necesidad de un *real previo* que deba ser reproducido indicial o icónicamente para sintetizar una imagen, no significa que hayan desaparecido los límites que separan lo real de lo ficticio, o que resulte de ello la equiparación de materialidad a real y de virtualidad a ficticio. En este sentido, según Schaeffer, la diferencia continúa manteniendo su pertinencia ya sea que se trate de ambientes virtuales o intramundanos, de imágenes sintéticas, analógicas o de síntesis, o de relatos verbales.

El equívoco que alimenta esa actitud ambivalente de atracción y rechazo frente la multiplicación y sofisticación tecnológica de las posibilidades de reproducción mimética, según Scheffer, se inscribe en ese prejuicio milenario que confunde la ficción con lo ficticio en el sentido de falso o ilusorio y consecuentemente, identifica lo real con lo verdadero. Y en el caso de las tecnologías digitales en particular, el resquemor provendría de la progresiva "irrealización" de lo real (8), de un proceso

que en sus últimas etapas habría terminado por anular la distancia inherente a toda representación y borrado la frontera entre la realidad y el simulacro.

En definitiva, y para decirlo de manera simple, la conclusión que se desprende de los análisis de Schaeffer es: la ficción supone la mimesis y por lo tanto, algún dispositivo que la genere bajo alguna modalidad particular, pero sería un error suponer que ésta pueda realizarse en mayor grado a través de algún soporte que de otro; pero además, una falacia formal, inferir de lo primero, que donde hay mimesis hay ficción. Ningún soporte o dispositivo mimético *por sí mismo* alcanza para que se habilite un espacio de fingimiento lúdico, ni tampoco existen las afinidades electivas entre tal o cual soporte semiótico y la ficción. Con esto, Schaeffer coloca a la competencia ficcional por encima y anterior –lógica y cognitivamente – a la competencia o saberes específicos puestos en juego por los dispositivos miméticos - ficcionales (verbal, visual, intramundano o virtual), aunque -de facto- no se pueda ficcionalizar sino a través de éstos y por lo tanto, se deba reconocer la especificidad de los mecanismos y modalidades propios de cada uno, su mutua intraducibilidad (por ejemplo: la de la mimesis formal de los narraciones verbales a la de la mimesis audio-perceptiva del cine) así como la orientación y reorientación de la conducta receptiva que sus formas van movilizando.

Esta suerte de apriorización de la actitud ficcional convertida en una suerte de universal antropológico (216-228), resulta teorizable como tal por el análisis de la capacidad que la hace posible: la modelización mimética, que bien podría aceptar un análisis en términos de "esquematismo" a la Kant, esto es, como una capacidad de síntesis constructiva de la imaginación a partir de los datos sensibles que convocan alguna dimensión de la corporeidad.

2. La mimesis ficcional

Schaeffer va a desarrollar un amplio capítulo dedicado a poner orden en ese "cajón de sastre" en el que se ha convertido la noción de mimesis. El campo semántico es muy amplio y abarca numerosas acepciones determinadas por sus usos y aplicaciones en diferentes ámbitos, pero es necesario esclarecerlo porque los malentendidos en torno al término ficción se relacionan con los malentendidos en torno a la noción de mimesis (41). Así, mimesis puede ser: imitar, fingir, representar, simular, reproducir, parecer, engañar (42). La cuestión es demostrar que esas acepciones mentan relaciones que no siempre son intercambiables y algunas de ellas, como simulación y simulacro, son incluso incompatibles (74), y además, como ya lo señalamos, sólo en algunos de sus usos tienen que ver con el ejercicio ficcional.

Sin embargo, a pesar de la gran variedad de fenómenos miméticos que pueden describirse en distintos órdenes y que Schaeffer no se priva de revisar, es posible postular una suerte de denominador común, a saber: "todos sacan provecho de la relación de semejanza y de un proceso de imitación selectiva, ya sea para producir una copia (o una reinstanciación) de lo imitado, ya sea para crear una apariencia del mismo, ya sea para dar una representación o para elaborar una simulación modelizante" (62). Aquí volvemos a encontrar entre semejanza y mimesis la misma relación de implicación que ya vimos establecerse para la relación mimesis-ficción: el segundo término implica el primero, pero no a la inversa. De manera que si hay ficción hay mimesis y si hay mimesis hay semejanza. El camino inverso, de la semejanza a la mimesis y de la mimesis a la ficción, en cambio, no es automático.

Este punto es importante porque permite invertir la valoración de la relación por semejanza desde una perspectiva constructivista, y no como conducta poco creativa o intelectualmente superficial, como tradicionalmente se la ha criticado en el plano artístico-poético y filosófico-cognitivo respectivamente. La cuestión reside entonces, en pensar esta capacidad humana fundamental "para aprehender el mundo en términos de similitudes" (69) y por lo tanto y al mismo tiempo, en términos de diferencias. Un punto fuerte que discute el autor es cómo establecer las restricciones representacionales que deben cumplirse para que la producción de una similitud tenga efectos miméticos, es decir, determinar cuál es la *causa* que selecciona la semejanza que se establece entre el rasgo mimante y el mimado y constituye el mimema.

En primer lugar, representar por imitación no significa que la similitud existente entre la representación y su objeto sea la causa de la representación, "sino su medio, su instrumento" (94). En efecto, aclarará Schaeffer: "Admitir la existencia de sistemas

simbólicos basados en una relación de similitud no implica que debamos defender una teoría mimética del conocimiento o de la percepción" (lo cual implicaría sostener que existe una similitud entre la representación y su objeto, afirmación que nos conduce directamente al argumento aristotélico del 3º hombre) pero "podemos decir que para construir un modelo coherente de lo real, la percepción visual (del mismo modo que la percepción auditiva) se beneficia de nuestra capacidad para *reconocer* similitudes entre objetos" (96).

Las semejanzas existen, dirá el autor, *porque* fueron instauradas a través del acto mimético que es siempre selectivo desde el momento que obedecen a una *finalidad mimética*: en el caso del mimetismo animal, esta finalidad es establecida a posteriori por la selección natural, favoreciendo a aquellos organismos que dotados de esos rasgos similares casuales que sirven a su adaptación al medio, logran imponerse por sobre aquellos que no los poseen. Schaeffer llama a este proceso "causalidad mimética funcional" y la distingue de la "causalidad mimética intencional" (70-71).

En esta segunda forma, la producción del mimema *sí dirige* la selección de las semejanzas en el sentido que toda la imitación "es la relación de una producción de semejanza que no existía en el mundo antes del acto mimético y cuya existencia es causada por ese acto" (70). Establecer una semejanza mimética *producirla* a partir de una intención, y en esto reside, según el autor, la condición no-trivial necesaria para la producción de un mimema ^[2].

De todas estas operaciones que suponen la capacidad de reconocer y producir similitudes, y que ya podemos identificar con la actividad mimética como *técnica* de construcción selectiva, se pueden seguir múltiples aplicaciones o usos, cada uno de los cuales plantea vínculos diferentes en la relación entre la imitación y lo imitado (70).

Schaeffer va a poner un fuerte empeño en despejar las diferencias que existen entre los distintos usos de la mimesis a partir de los resultados a los que tienden o se proponen. En efecto, de esta clasificación de los usos miméticos a partir de la aplicación del criterio intencional-pragmático, surgirá el principio que distingue a las prácticas ficcionales de otras que también se sirven de la mimesis sin ser ficcionales. Y creemos que es sobre esta cuestión fundamental que valdría la pena confrontar el texto de Schaeffer con otros que también discuten reglas y principios de producción e intercambio semiótico.

El complejo sistema de clasificaciones que sigue tiende a despejar el campo confuso de la mimesis donde todos los gatos parecen pardos porque operan de la misma manera, pero se trata de rescatar los usos ficcionales. Así, leemos que existe una primera gran diferencia que dividiría el campo de los usos miméticos, la cual aparece como (aparentemente) trivial: consiste en establecer si la intencionalidad mimética apunta a mostrar la diferencia entre mimante-mimado o a ocultarla. De lo primero obtendremos la ficción y las simulaciones modelizantes (Schaeffer ejemplifica esto último con los modelos virtuales producidos por computadoras); de lo segundo se sigue el fingimiento, el engaño, el simulacro, en otras palabras, tendremos el fracaso de la mimesis como generadora y multiplicadora de mundos.

Una sub especificación dentro del campo de las producciones imitativas se refiere a si el comportamiento imitativo pretende reinstanciar lo imitado, es decir, obtener una realidad de la misma naturaleza que la imitada, como suele suceder en el ámbito de los aprendizajes de ciertas técnicas o, si la imitación se utiliza para *fingir* una realidad pero para obtener por ese medio, algo distinto de lo imitado, como lo ejemplifica el caso del fingimiento en la escena teatral. Todas estas clasificaciones se sustentan en la determinación de condiciones subjetivas en producción, salvo el engaño que no sería sino un efecto que se da en la recepción de la mimesis: "un engaño es una imitación, pero una imitación que no es reconocida como tal" (75) y por lo tanto puede ser de naturaleza puramente funcional y no intencional, como cuando el plumaje mimético de un ave confunde a su predador o cuando el niño llora asustado frente a una máscara que no reconoce como tal. Podría decirse que la ficción, la simulación, el simulacro, son todas formas de *uso* (intencional) de la mimesis, mientras que el engaño es un efecto (funcional) de la mimesis.

Las diferencias entre fingimiento y reinstanciación no responden a diferencias meramente funcionales. Aquí lo que está en juego es la naturaleza ontológica de lo imitado: en la reinstanciación se imita el movimiento de un paso de danza para

aprender a realizar ese paso de danza, o se imitan los rasgos de una cierta matriz actancial jerárquica para mantener la obra dentro de un cierto género. En el fingimiento en cambio, el actor imita a Hamlet-que-mata-a-Polonio no para lograr la muerte de alguien sino por exigencias diegéticas, o fingiendo hacer aserciones sobre seres ficcionales, el novelista crea una obra de ficción. En el fingimiento, el trabajo de la mimesis se realiza sobre las semejanzas pero haciendo explícitas al mismo tiempo las diferencias para lograr sus cometidos y para ello a veces se recurre a la acentuación y a la exageración mediante la creación de mimemas hipernormales^[3]. Así, los mimemas deben evocar la situación imitada con señales inequívocas, sin que por esto, se dejen confundir con ella. Ese campo de producción de las diferencias específicas en las formas de representar por semejanza e inducir a universos ficcionales, es lo que Schaeffer va a tratar en el capítulo dedicado a los dispositivos mimético- ficcionales (216-301).

3. La ficción

El programa principal de *¿Por qué la ficción?* responde a poner de manifiesto lo siguiente: frente a lo que desde siempre se vaticinó acerca de los peligros que comporta la ficción al jugar con el "fuego" de la mimesis, el autor intenta demostrar, una y otra vez, que podemos jugar con ese fuego sin temor a consumirnos en lo irrealidad, sean cuales sean los medios y recursos de los que nos valgamos para producir los mimemas; por el contrario, los beneficios que en distintos niveles se le pueden asignar al ejercicio de la ficción lúdica no sólo exceden a los supuestos riesgos sino que además, estos riesgos son neutralizables siempre que quede claro de qué juego se trata, siempre que el juego se autoexplícite bajo alguna forma sin perder por ello su gracia. La locura de Alonso Quijada, las fantasías románticas de Mme. Bovary, las perversiones de los copycat crime y todos los "casos" bajo los cuales vemos cortocircuitarse la relación con lo real, si los pensamos no son más que extremos con los que el juego ficcional se desafía a sí mismo, arquetipos que la propia ficción construye dentro de la misma ficción, ensayos que nos ponen frente al desafío de redefinir los límites de lo posible.

Para que el fingimiento sea reconocido como ficción y no se recepcione como engaño, para que los medios miméticos cumplan la función de inducir a la inmersión en un universo imaginario y no para fingir uno verdadero, Schaeffer dice que debe existir lo que él llama siguiendo a Searle, un marco pragmático adecuado a la inmersión ficcional que exceda la pura operatoria mimética y se revista de un estatuto comunicacional entendiendo esto último, otra vez, en términos de *compartir una intención*: "no basta con que el inventor de una ficción tenga la intención de fingir sólo 'de mentira', también es necesario que el receptor reconozca esa intención y, por lo tanto, que el primero le dé los medios para hacerlo"(129). Es decir, debe cumplir con una dimensión pragmática específica que le otorgue un estatuto lúdico, de acuerdo intersubjetivo, a partir de la intención del que finge: "La intención (lúdica-ficcional) debe dar lugar a un acuerdo intersubjetivo" (129).

¿Cómo es posible reconocer esta intención ficcional? Aprendiendo a interactuar con un dispositivo ficcional, es decir, a través de un aprendizaje social o saber lateral^[4], que consiste en responder (suscribir) a la sollicitación (pacto) que realiza cada dispositivo ficcional, por medio de vectores de inmersión miméticos que, en cada caso, funcionan con características propias. Se trata, en efecto, de una respuesta aprendida en la dinámica de intercambios culturales específicos y que hace de la ficción una práctica compartida y diferenciable de otras formas de representación mimética como pueden serlo las representaciones míticas o religiosas donde la creencia que se pone en juego sí se relaciona con valores de verdad y falsedad del referente.

Si bien comprendemos la función de este marco pragmático o dispositivo a través del cual se induce a entrar en un universo ficcional, no podemos dejar de preguntarnos sobre la necesidad de esta asociación entre la noción claramente subjetivante de "intención psicológica" sobre el que descansaría el carácter comunicacional-público de la ficción lúdica y que remite a un agente que operaría el pasaje de la semejanza a la mimesis y de la mimesis a la ficción con una finalidad lúdica por un lado y la de "dispositivo", que no necesita para ser explicado en su funcionamiento semiótico social, recurrir a términos intencionales, y que se propone justamente como recurso analítico^[5] que escapa al problema que ya señalaba Verón en el capítulo de su *Semiosis Social* dedicado a la crítica de la pragmática de Searle donde demuestra lo innecesario (y aporético) de postular condiciones subjetivas (intenciones) para explicar el funcionamiento de alguna clase de regularidad discursiva ("hablar con

seriedad", "prometer", etc.) (Verón 1991: 189-207).

Si intentamos interpretar esta exigencia postulada por el autor a partir de un caso cualquiera de consumo ficcional, por ejemplo, la lectura de una novela policial, ¿debemos suponer que además del reconocimiento de las reglas de género (enunciativas, temáticas y retóricas), las marcas paratextuales, y todas las condiciones que aseguran la actualización del pacto ficcional, deberíamos también reconocer que la "intención" del autor no es engañarnos sino contarnos una historia imaginaria?

Umberto Eco refiere haber recibido cartas de lectores de sus novelas en las que éstos, a pesar de, como es de suponer, haber tenido acceso a la historia en el marco específico del dispositivo textual con todas las marcas de ficcionalidad necesarias, le "corrigen" errores del relato, porque - argumentan - no se corresponden con la realidad que sirvió de insumo a la ficción (Eco 1994:92)

¿Qué fue lo que provocó el cortocircuito en estos casos, que llevó a confundir el mundo ficcional con el mundo real, y en consecuencia, a exigir otro régimen de relación con la verdad? El problema que haya sido ¿puede resolverse especulando acerca de cuáles eran las verdaderas intenciones del escritor Eco, o atribuyendo una interpretación incorrecta de las intenciones del escritor Eco? (ver Verón 1991: 189-207). Probablemente no.

Si nos esforzamos por explicar este desencuentro siguiendo las razones antes expuestas, deberíamos decir que el lector de Eco recayó en lo que Schaeffer llama un engaño funcional a nivel de lo preatencional, lo cual no invalidaría a la ficción de Eco como hecho intencional. Para Schaeffer la ficción es un fenómeno comunicacional que reviste un carácter específico que sólo puede ser explicado postulando una intencionalidad: desde el momento que la ficción trabaja con representaciones miméticas *debe* remitir a una intención para diferenciarse del engaño, *debe* fundarse en una intención explícita para adquirir el estatuto de juego social reglado que neutralice los efectos dinámicos de la mímesis, los cuales son indiferentes a las intenciones que presiden su ocurrencia. Porque si así no fuera, entonces Platón tendría razón en prevenirnos contra el poder engañoso de las semejanzas. ¿Se tratará de una *intención* que solicita como competencia hermenéutica de parte del receptor aquella de tomar a su cargo el lugar de jugador en un juego cualquiera? Pero ese lugar ya lo predetermina bajo alguna modalidad cada dispositivo ficcional: ver una película en la sala oscura, leer una novela, ir al teatro, etc., no la intención del director, del novelista o del actor.

Schaeffer va a explicar los desencuentros entre intenciones y consecuencias (pero sin por esto darle razón a Platón) por medio de lo que él llama "efectos" contaminantes propios de la actividad mimética sobre la vida real y que pueden describirse en términos de arrastre y de inmersión (17). Éstos son producidos por la inmersión mimética de la que se vale el dispositivo para construir la ficción. En el primer caso se trata del papel modelizador o ejemplificador que desempeña la imitación ficcional (que hizo de Madame Bovary una víctima ejemplar) y en el segundo(124), de la permeabilidad de las fronteras entre ficción y realidad (que inspiró las andanzas del hombre de la Mancha) por la utilización estratégica de ciertos operadores de fingimiento como por ejemplo, la introducción sobreabundante, quizás inadecuada a los fines ficcionales acostumbrados, de elementos referenciales entre los ficticios. De todas maneras, podemos decir que se trata de problemas del dispositivo textual que evidentemente, en el caso de la novela en cuestión (Eco se refería al *Péndulo de Foucault*) alentaba entre sus posibles actualizaciones la de una lectura obsesiva. Por ello, no se llega a entender en qué sentido se debe postular una *intención* primero mimética y después ficcional para producir un dispositivo de fingimiento compartido en el cual se pueda plantear lúdicamente una situación sin pretender reinstanciarla, cuando la eficacia de la respuesta a esta modalidad comunicacional no depende de la interpretación de "intenciones" sino, como diría Verón (1999), del conjunto de posibles, dados por la situación de intercambio ^[6].

El propio Schaeffer analizando las vicisitudes receptivas de *Marbot*, la biografía ficcional de Hildesheimer, reconoce que la postura intencional específica de la cual nace la ficción no garantiza que el dispositivo produzca su resultado (125), por lo tanto, sostiene, no es una cuestión que solo pueda atribuirse a las competencias de la recepción (como sugiere Eco en su ejemplo 1994:92) sino a las *restricciones* propias del dispositivo ficcional: si queremos mantenernos dentro de las fronteras de lo ficticio no debemos llevar el componente mimético "demasiado lejos" (126): en este caso, no invadir con ficción el espacio paratextual que funciona como frontera al establecer los límites de esa representación mimética e "informar" al lector sobre la naturaleza no referencial del texto ^[7].

Lo que demuestra, según nuestro parecer, el caso paradigmático de Marbot, al ser recepcionado como biografía factual en lugar de ficcional, es que lo que diseñó el vínculo que finalmente se estableció entre texto y lector no fue la intención (fallida) de Hildesheimer sino justamente todo el dispositivo textual (texto, paratexto, contexto histórico-autoral, etc.), al reforzar a través de múltiples marcas la hipótesis factual.

Otra forma de darse el marco pragmático de la ficción, según lo reconoce también Schaeffer, es imponiéndose como tal desde recepción, esto es, a pesar de que el *contexto intencional* original no haya sido ficcional, como ocurre por ejemplo, cuando se interpretan ciertos relatos míticos -que pertenecen a un régimen de creencias determinado- como si se tratase de ficción, y en consecuencia, según otro régimen de verdad y otras reglas de participación e intercambio (133).

4. Medios y Fines

Toda ficción, en tanto puesta en escena imaginaria, se vale de medios miméticos, pero éstos, contrariamente a lo que se ha sostenido desde posturas verificacionistas y teorías semánticas, no son de un tipo distinto de los que se vale la representación factual o, como define Schaeffer, de las modelizaciones homológicas por las cuales nos representamos seriamente la realidad. Se trata de una restricción pero que no depende sólo de la finalidad pragmática sino que obedece al hecho de que no existe una clase especial de representaciones determinadas por la naturaleza ontológica de su objeto: "un modelo ficcional siempre es de facto una modelización del universo real" (203). Los modelos construidos a partir de entidades inexistentes o fantásticas son sólo "variantes" de lo que sea que signifique la realidad. Como lo apunta muy bien el autor, que se pueda afirmar que la realidad a veces es tan "fantástica" que supera a la ficción, muestra solamente que esa ficción surgió de una modelización previa de la realidad.

Los *medios* son iguales, los *fines* son diferentes, dice el autor insistiendo en su perspectiva intencional (130) Y estos fines establecen regímenes de verdad específicos para la creencia (en las que las representaciones son tenidas por verdaderas) y para la ficción (en las que la verdad y la falsedad referencial no tienen pertinencia, o la tienen sólo en términos de plausibilidad y coherencia narrativa). La representación ficcional es parásita de la factual porque modeliza por analogía a partir de lo modelizado por homología (274).

Pero como se sabe, las relaciones entre lo factual y lo ficcional también se dan en el sentido inverso, a saber: el relato que se propone como factual en sus desarrollos o reconstrucciones suele servirse de la mostración o desocultamiento de la puesta en escena y de marcas convencionales que son propias de lo ficcional sirviéndose justamente de las ventajas inmersivas que aporta la mimesis, pero sobre las cuales Platón advertía sus peligros y sus límites cognitivos.

Cierta televisión no generalista que propone la tematización en términos realistas y con fines cognitivos de ciertas regiones de lo real como es el caso de Discovery Channel, Nacional Geographic, RealityTV, etc., nos proporcionan ejemplos de un género de relatos que parecen sostener su eficacia comunicacional en esta "contaminación" de lo real por lo ficticio y viceversa, y basan su estrategia discursiva en el mantenimiento de la incertidumbre respecto de las fronteras que dividen lo factual de lo ficticio, es decir, incertidumbre respecto del marco pragmático intencional. En efecto, y volviendo una vez más a las clasificaciones por la cual se diferencian el fingimiento lúdico (ficción) y el fingimiento serio (engaño) según si se opera a partir de una intención compartida sobre la naturaleza de los mimemas o no (Schaeffer 139), ¿cómo interpretar, por ejemplo, un caso de narración por registro de imágenes, por medio de la cual se muestra/cuenta cómo un equipo de escaladores estuvo a punto de perder la vida en las cimas del monte Everest? ^[8]

¿Cuáles son las marcas enunciativas que indican el marco pragmático dentro del cual se debe interpretar esa información? En términos de Carlón (Carlón, 2006): ¿Cuál es el régimen espectral en el que se clasifica? El relato se anuncia, por una parte, con las marcas formales de una crónica documental (lo cual supone el ocultamiento de la puesta en escena y permite descartar la hipótesis de que se está ficcionalizando a partir del género documental) y se desarrolla con la estructura actancial de un relato

perteneciente a ese subgénero de aventura hoy tan vigente que se define bajo el adjetivo de "extremo" (cultura *Xtreme*), cuya actualización mediática más característica es la del desafío voluntario ante una cámara testigo, a esa porción de naturaleza todavía no doblegada por algún record humano. Se trata de una puesta en escena que – aunque ciertamente bastante elemental desde una perspectiva dramática –complica las clasificaciones según el cánón tradicional de la expectación y parece exigir nuevas recategorizaciones en función de las mutaciones que provoca su actualización a través de un dispositivo mediático.

Schaeffer dice que el estatus pragmático, más o menos inestable, de toda ficción, resulta de la interacción de una serie de componentes más elementales que interactúan formando una estructura cuyo equilibrio no es fijo sino dinámico. Esto son: el contexto autoral, el paratexto, la mimesis formal y la contaminación del universo referencial por el ficticio (118 - 120). Este equilibrio dependerá del peso que adquiera cada uno de esos componentes en el conjunto.

En nuestro caso, el relato es heterodiegético^[9], hay una voz (y una cámara) que va contando en tercera persona, cual si fuese una crónica pero con incrustaciones homodiegéticas, como ocurre por ejemplo, en el momento dramático en el que el relato cede la palabra al jefe de campamento base instando al escalador a desistir de su intento ante el arribo (intempestivo como pocos) de una tormenta de nieve. *Podemos ver* como sólo puede mostrarlo una escena registrada por un medio de inscripción indicial-automático (la cámara que filma no aparece como protagonista de la aventura), al mismo hombre, ya convertido en personaje, al borde de sus fuerzas, sin oxígeno, desoir los llamados de su equipo y afirmar: "quiero seguir, faltan pocos metros". Es importante aclarar que en ese punto se interrumpe la emisión con la promesa de una segunda parte, o sea que también se trabaja sobre el modelo de la entrega en capítulos, como conviene a una clásica estrategia ficcional.

Aquí, como sucedía en *Marbot*, abundan los elementos referenciales: el relato instruye "desde fuera" en una jerga técnico-científica sobre las condiciones del ascenso, las peculiaridades del terreno, los peligros que acechan al escalador. Las imágenes no dejan margen de duda sobre la realidad de lo registrado (además, no lo olvidemos, se está dentro del imaginario de la imagen televisiva, no cinematográfica (Carlón 2006)). Desde el texto se genera un contexto que también aporta al sostenimiento de la hipótesis referencial: el narrador informa que previo a este intento existió otro, fallido, con un escalador muerto como resultado. Todo parece cuidadosamente desfictionalizado, salvo esos momentos de focalización interna que Hildesheimer justamente se había cuidado de evitar a los fines de mantener sin fisuras la ilusión documental de su biografía ficcional (122). En nuestro ejemplo, por el contrario, el marco pragmático o paratextual propone un relato documental pero que desafía continuamente la identidad convencional del registro y su régimen de verdad correspondiente, no porque se valga de procedimientos artificiosos para narrar la historia, sino porque esa historia no parece apoyarse más que en recursos artificiosos, de lo cual resulta una mezcla extraña de verosimilitud e improbabilidad, obligando al espectador a desplazar continuamente sus expectativas de expectación.

Si *Marbot* había fallado en autopresentarse como relato ficcional, este género de relato televisivo ¿falla al autopresentarse como factual? ¿La culpa se debe al efecto de arrastre y de contaminación que producen las imágenes? En términos de Schaeffer, ¿equivaldría a un engaño o fingimiento manipulador? Tales cuestionamientos nos lleva a preguntarnos si vale todavía la clasificación a priori, es decir, intencional, entre fingimiento serio y fingimiento lúdico sobretodo si pensamos que se trata de un recurso audiovisual muy extendido cuyas bases dieron numerosas arborescencias desde que se impuso en la literatura el relato de no-ficción y cuya trasposición bajo la forma de relato por imágenes televisiva parece haber encontrado un nicho más que favorable dando lugar a este género televisivo profuso que reúne todas las marcas del documental, pero que incorpora estos recursos ficcionales sin que quede claro aparentemente, el efecto verdad del todo ni, en consecuencia, su valor cognitivo-referencial.

Schaeffer, como ya lo mencionamos, va a negar en principio que la materialidad significativa con la que trabaje el dispositivo mimético-ficcional vaya a influenciar sobre la condición de ficcionalidad, puesto que ésta, como fue dicho ya varias veces, depende exclusivamente de su carácter pragmático y no del soporte del que se vale. Pero nuestro ejemplo (que obviamente no pretende ser más que eso) podría insinuarnos que el régimen de creencia del espectador no es indiferente a las técnicas de imagen con la que trabaja el dispositivo, a la interdiscursividad que lo atraviesa ni al tipo de vínculo que plantea. Recordemos que a pesar de las apariencias, no se trataría de un relato ficcional que se sirve de la construcción de un universo

globalmente referencial, "entretelado en la historia del siglo" (125), como en el caso citado por Schaeffer, sino que se presenta como un relato factual que incluye momentos ficcionales.

Una hipótesis posible es que esas formas híbridas de relato funcionan con un estatuto diverso para distintos sectores de la audiencia y por lo tanto, teniendo siempre presente su relación con el medio en el que se insertan: al modo de relato mítico mediático con anclaje en creencias y prácticas vigentes para algunos (132-133), o al modo de una ficcionalización con carácter instructivo que se sirve de los poderosos vectores de inmersión que ofrece la materia audiovisual televisiva, pero justamente esta última posibilidad no viene explicitada en el marco pragmático que según Schaeffer debe ser consciente y voluntario, es decir, intencional.

Pero esta diferenciación en los modos de la recepción también atañe a la época y a la distancia entre producción y recepción. El propio Schaeffer no niega esta alternativa pero atribuye la variación a "estados *involuntarios* de factualidad o ficcionalidad": así por ejemplo, "en el caso de las imágenes gráficas, nuestra época privilegia una recepción sistemáticamente ficcional, mientras que, al menos hasta el siglo XVIII, la recepción "factual", parece haber sido la más difundida"(281) ¿Podríamos quizás aplicar este principio para explicar la complejidad creciente que reviste la recepción de las imágenes en pantalla?

Lo cierto es que la estructura intencional original que Schaeffer insiste en mantener como constitutiva del marco pragmático de la ficción y por lo tanto, como diferenciable de la naturaleza de la representación, de sus usos e interpretaciones todavía sigue siendo ambigua. Como suelen decir los italianos cuando discuten la pertinencia de algo: (la intencionalidad) *non fa testo*.

5. La inmersión mimética en los dispositivos ficcionales visuales

La cuestión de la inmersión mimética a los fines de la inmersión ficcional presenta, para nosotros, sus costados más interesantes cuando se trata de representaciones visuales.

Diversos autores han señalado el proceso en paralelo de crecimiento constante del grado de analogía de las imágenes y por lo tanto, de las capacidades de reproducción mimética del mundo con la emergencia de cada dispositivo tecnológico. Esta historia, en su primera mitad se identifica con el origen y desarrollo de la historia restringida de los lenguajes y prácticas visuales reconocidas como artísticas: pintura, escultura, arquitectura y artes escénicas, conformando lo que Mario Carlón llama el Sistema de Bellas Artes (SBA) (Carlón 2006: 13-14) surgido en el Quattrocento, pero cuyo origen "técnico" puede retrotraerse a la antigüedad clásica cuando por primera vez se introduce el principio del testigo ocular que fija una posición para el espectador como si estuviera allí para contemplarla (Carlón 2006: 62). Aquí, el autor citando a Gombrich, recuerda que este principio tan importante para las artes miméticas y para las técnicas representativas en general, puede extenderse hasta los desarrollos narrativos homéricos donde el poeta relata los hechos como si fuera un testigo presencial de los mismos. La vigencia de este principio se vincula con el emplazamiento de un espacio escenográfico, cuya representación más acabada es la "que aparece, en teatro, en la escena *a la italiana*" (Carlón 2006:63), en el que el lugar de la recepción se convierte en lugar de expectación, esto es, se configura en función de un sujeto espectador ocupando el lugar privilegiado del punto de vista único.

Estas convenciones que históricamente han modalizado las artes miméticas son las mismas que forman parte de los dispositivos ficcionales, constituyendo en algunos casos, las condiciones inmersivas explícitas que definen un espacio o ambiente de ficción compartido, como podemos verlo en el caso del marco físico que plantea la escena teatral.

El segundo momento, que da lugar a lo que Carlón llama Sistema Técnico Indicial (STI) (Carlón, 13-14), comienza con la aparición de la fotografía y a partir de allí se produce una suerte de desarrollo expansivo de ese realismo estético propio del arte

mimético hacia otros usos de lo visual pero que emergen con características propias e irreductibles, como por ejemplo, la de una naturaleza icónico-indicial de inscripción automática o maquina (Carlón 2006: 69). Dubois describe este pasaje de la imagen pictórica a la imagen fotográfica a través de una fórmula muy ilustrativa: "del efecto de realismo al efecto de realidad" (Dubois, 2001).

Ahora bien, esta articulación entre indicialidad y automatismo ¿cómo se conjuga con las posibilidades ficcionales del dispositivo? El esclarecedor reconocimiento del "eso fue" barthesiano, núcleo duro de la imagen fotográfica, ¿no funciona como una restricción a priori del dispositivo para la producción de discursos ficcionales en tanto refuerza, como no puede hacerlo ningún otro soporte, la tesis existencial del objeto representado? Sabemos que por las mismas razones que tiene la fotografía para mostrar y documentar lo que es el caso, también, proporcional a esta capacidad, es la que tiene para trazar, engañar y deformar, esto es, para falsear y ambiguar. Pero aquí es donde el marco pragmático justamente permite explicar por qué un fotomontaje no funciona necesariamente como un engaño, ni un retrato como un predicado existencial.

Como el propio Schaeffer lo clarificó en *La imagen precaria* (Schaeffer 1990), la fotografía al conjugar dos recursos técnicos distintos: el de la cámara oscura, por la cual se efectúa la traducción y organización de un espacio tridimensional en uno bidimensional, y el químico que permite la inscripción de una huella lumínica sobre una superficie sensible -y de ahí su carácter temporal y existencial-, se constituye como signo bajo una cualidad doble, icónica e indicial. Por su cualidad icónica, la fotografía remeda no sólo alguna entidad sino también, un modo de percibirla, y en este sentido, como dice Schaeffer respecto de la pintura, "invita al espectador a una inmersión cuasi perceptiva" (277).

Si la ficción se construye en virtud de una capacidad de modelización mimética, entonces de la fotografía aprovechará sus propiedades analógicas, esto es, su cualidad icónica en el nivel de lo representado, pero sin perjuicio de negar su indicialidad si se la considera en el nivel de la representación, ya que lo ficcional, como lo dijimos, se realiza a través de algún procedimiento mimético pero no depende totalmente de ellos. Por esto, para hacer de la fotografía una ficción también se debe operar a través de una inmersión ficcional, la cual, en el caso de las representaciones visuales, se debe "montar" sobre la mimética. La perspectiva bajo la cual debe ser tratada la cuestión es, como ya fue señalado, pragmática, no semántica, y por lo tanto el problema que se privilegia es el del modo en que la ficción opera *en* la realidad y no la relación *con* la realidad. Por lo tanto no se trata de analizarlas en términos de apariencia o simulacro (que remite al problema del estatus de las entidades representadas) sino de *eficacia* en ese tratamiento específico de la información que es la inmersión ficcional y no sólo mimética.

La posibilidad de esta establecer esta diferencia sirve a responder negativamente a la pregunta que planteábamos sobre las restricciones que el carácter indicial-automático de la fotografía impondría a las posibilidades ficcionales de este soporte mimético: las posibilidades ficcionales (lúdicas) de la fotografía son las mismas que las de otros dispositivos sin que su relación existencial con lo representado interfiera en la modelización ficcional: su estatus de huella es pragmáticamente inerte (279). Por el contrario, esta condición de huella sí deberá ser reconocida (saber del archè) en el caso de que la imagen se proponga como fingimiento serio (engaño).

6. Imagen, movimiento ... ¿ficción?

Por último, otro punto importante del texto que polemiza con tradiciones fuertemente arraigadas en la escena teórica de los últimos 40 años dedicadas al análisis de los discursos audiovisuales, es la oposición a la idea, según nuestro autor todavía viciada de platonismo, que otorga a la representación visual mimética (pictórica, fotográfica y cinematográfica) un carácter ficcional constitutivo o automático (270). En tal sentido, podríamos decir, parafraseando a Carlón cuando se refería al significante imaginario de Metz (Carlón 2006:73), que la ficción para Schaeffer *no* se juega en el plano de lo representado. En consecuencia, tampoco va a estar de acuerdo con la idea, como lo señalábamos al principio, de que se produzca una *escalada de ficcionalidad* a medida que el dispositivo, desde una perspectiva técnica, posibilite una mayor saturación audio-perceptiva de los mimemas, como es el caso del cine y de la realidad virtual (272).

Para Metz, el cine es fundamentalmente una técnica de lo imaginario porque permite una representación en la que se produce la presencia fuerte de una ausencia: "riqueza perceptiva inhabitual pero aquejada de irrealidad a un grado inhabitual de profundidad, desde su mismo principio" (Metz 2001:59)

La hipótesis de Schaeffer es que el fingimiento lúdico en los dispositivo de imagen automática se produce no por la naturaleza intrínseca-material de la representación sino en virtud de una separación o disociación entre "los módulos representacionales (perceptivos y lingüísticos) y el módulo epistémico de las creencias" (Schaeffer 144). Toda su teoría sobre los efectos inmersivos de los dispositivos ficcionales se sostiene en el mantenimiento de esta disociación o bloqueo que permite compatibilizar el trabajo engañoso-apariencial de la mimesis con la suspensión de la creencia inducida por ese trabajo. Reconoce, sin embargo, que las operaciones que se deberán realizar desde recepción para acceder a la reactivación del mundo imaginario serán muy diversas si se trata de imágenes fijas o de imágenes en movimiento.

De este sistema técnico indicial que se inicia con la fotografía, Schaeffer se va a detener en el cine como uno de sus momentos privilegiados dadas las características particulares que presentan sus modalidades de inmersión mimética, a los fines de explicar el funcionamiento de este estado dinámico de inmersión que supone la separación o bloqueo o inversión jerárquica entre los módulos atencionales, según sea el caso ^[10], y permitiendo la coexistencia de dos mundos, el real y el imaginado. En el caso del dispositivo cinematográfico la separación entre el nivel de la inmersión y el de las creencias es fundamental.

La permanencia simultánea y separada de ambas dimensiones, aunque jerárquicamente desniveladas, es esencial a la operatoria lúdica-ficcional. Dice Schaeffer: "los mimemas permanecerían radicalmente opacos si no fuesen permanentemente emparejados con las huellas mnemónicas de nuestras experiencias reales (...) toda reactivación de mimemas no puede sino fundarse sobre el repertorio de representaciones de que dispone el receptor en su 'mundo'" (167). Esta señalación adquiere su importancia a la hora de comprender las conductas de expectación y de eficacia ficcional, ya que esta copresencia permite el proceso de realimentación constante entre las expectativas y los mimemas ficcionales, así como las transferencias afectivas y representacionales que acompañan a la actividad ficcional. La potencia inmersiva que posea un mimema ficcional se alimenta de esta relación con la realidad que remeda y de la *eficacia* con la que la aparenta (lo cual no se identifica con la "fidelidad" puesto que como vimos la actividad mimética es siempre un proceso constructivo creativo a partir del establecimiento de alguna semejanza que todavía no había sido señalada). Pero, insiste, concomitante a esos engaños miméticos que actúan a un nivel de tratamiento de la información, se debe producir una neutralización de los mismos en otro nivel atencional, mediante el bloqueo de los efectos que produciría el mismo estímulo en una situación de no ficción. Los "fracasos momentáneos" de este mecanismo de bloqueo es lo que induce las reacciones generalmente de tipo reflejas o "bucles reaccionales cortos" que Metz identificó con las transferencias perceptivas (173). El "control" inmediato de estas reacciones (detenerlas antes de que sean traducidas en creencias) testimonian el "control consciente ejercido en nombre del marco pragmático de fingimiento lúdico" (174). Esta "bipolaridad" no es más que la capacidad de poder ver, a la vez, lo representado y el medio por el cual se lo representa, la función "meta" que acompaña toda ficción.

El cine de ficción, como dispositivo de inmersión "se ha esmerado en perfeccionar las posibilidades de inmersión mimética intrínsecas al dispositivo cinematográfico *como tal*, es decir todo lo relacionado con la inmersión perceptiva" (282). Estas técnicas miméticas específicas, productoras de *mimemas hipernormales* por el grado de saturación audio-perceptiva que conllevan, funcionan, tal como las técnicas de focalización interna lo hacen para el relato verbal, como indicios de ficcionalización fácilmente reconocibles. Los índices de ficcionalidad (282) que permiten reconocer un film de ficción de otro que no lo es, son, desde el punto de vista pragmático, fácilmente identificables: el marco físico de la sala, las indicaciones perifilmicas (títulos, créditos) y por último, aquel adiestramiento para bloquear el estímulo a nivel de las creencias del que carecían seguramente, los primeros espectadores de los hermanos Lumière, cuando –según lo quiere la leyenda–, escaparon de sus butacas al ver venir hacia ellos la imagen del tren en movimiento.

En efecto, el gancho mimético que actúa como vector de inmersión en el dispositivo cinematográfico generando una postura específica en esa escena lúdica ^[11], es el fingimiento de actos *perceptivos* y no de actos narrativos como sucede en la ficción

verbal. En esto consiste su estatus semiótico más propio y lo que hace que la ficción cinematográfica como representación cuasi perceptiva de acontecimientos sea, según Schaeffer, irreducible a la representación de esos mismos acontecimientos a través de la ficción narrativa que se sostiene en la figura de un enunciador, condición básica de todo relato verbal pero no necesariamente de un relato cinematográfico dado que éste no es un hecho proposicional verbal (285-290).

Por último, esta diferenciación entre vectores y posturas de inmersión entre los distintos dispositivos se correlaciona con una diferenciación en las competencias receptoras de las producciones ficcionales: según el autor, lo que permite comprender una película con todas sus convenciones, no es una competencia "en el campo de la gran sintagmática narrativa", sino "la competencia en la identificación perceptiva de los acontecimientos y de la comprensión intencional de la lógica de las acciones" (292). La lógica de la acción constituye para Schaeffer, el terreno común en el que se organiza cualquier historia, independientemente de la clase de representaciones, perceptivas o verbales, de las que se sirva para hacerlo. En el caso del cine, la especificidad que proviene del dispositivo técnico, le está dada por servirse de imágenes en movimiento, las cuales no son una traducción o recodificación de un relato verbal: palabras llevadas a imagen, sino la clave de acceso a esa comprensión ficcional. Para atender a esta diferencia, la narratología cuenta con todo un aparato categorial adecuado para analizar tanto ficciones verbales como ficciones visuales, ya que ambas tienen como finalidad, como dice Schaeffer, "contar una historia".



Notas al pie

¹ SCHAEFFER, J-M. ¿Por qué la ficción? (1999), Toledo (España), Ed. Lengua de Trapo, 2002. De aquí en más todas las citas y referencias que se hagan respecto de esta obra se señalarán solamente con el número de página a los fines de facilitar la lectura. (Volver al texto)

² Schaeffer aclara que *reconocer* semejanzas es un acto cognitivo, mientras que *producirlas* es un acto mimético. Está claro entonces que cualquier operación de producción presupone la de reconocimiento: "cuando construyo un mimema, accedo al mismo tiempo a un conocimiento de lo que imito; en la medida en que la construcción de una imitación es selectiva en relación con las propiedades de la cosa imitada, es ipso facto un útil de inteligencia de esa cosa imitada (...) contrariamente a lo que sostenía Platón, la construcción de una imitación no es nunca un reflejo (pasivo) de la cosa imitada, sino la construcción de un modelo de esa cosa, fundado en la parrilla selectiva de similitudes entre imitación y cosa imitada" (72) (Volver al texto)

³ Con esta especificación Schaeffer parece distinguir el proceso artificioso y singular que implica cualquier experiencia narrativa (verbal o audio-perceptiva) del carácter ficcional que pueda montarse sobre él pero que la narrativa suele unificar bajo la expresión "doble proceso de ficcionalización del relato" (Volver al texto)

⁴ Aporte fundamental que, como se sabe, ya está presente en su trabajo sobre la fotografía, bajo la noción de *arché*: lo determinante del soporte fotográfico no es la mayor o menor semejanza mimética entre la imagen y su modelo ni tampoco los códigos culturales de reconocimiento de la imagen sino el saber lateral de la operatoria que permite la producción de la imagen (Schaeffer 1990). (Volver al texto)

⁵ Algunos aportes en la dilucidación del funcionamiento de los dispositivos y del lugar que desempeña como mediador y articulador de las distintas instancias que intervienen en los procesos semióticos, incluidos obviamente, los ficcionales: AUMONT, J.: *La Imagen*, Barcelona, Paidós 1992; TRAVERSA, O.: "Aproximaciones a la noción de dispositivo" en *Signo&Seña* N° 12, Universidad de Buenos Aires, 2001; CARLON, M.: *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*, Bs. As., La Crujía 2006; FISHER y VERON: "Teoría de la enunciación y discursos sociales" (traducción de Sergio Moyinedo) (Volver al texto)

⁶ Como lo demuestra el célebre caso de la transmisión radiofónica realizada por el entonces joven Orson Welles de *La Guerra de los Mundos* de Wells, en la que la mimesis ficcional, lejos de producir un fingimiento compartido gracias a la intención lúdica manifiesta de los guionistas y del contexto de transmisión, produjo el engaño involuntario entre los oyentes con consecuencias inesperadas. (Volver al texto)

⁷ Esta no referencialidad debe entenderse en el sentido de que a pesar de tratarse de representaciones que no difieren en cuanto a su estructura lógica de las representaciones factuales, está dejando fuera la cuestión de la existencia o inexistencia del referente. (Volver al texto)

⁸ El programa fue emitido por National Geographic durante el mes de junio del 2007 como capítulo perteneciente a la serie titulada *Máxima Aventura* que sale los viernes a las 20.30 hs. (Volver al texto)

⁹ Utilizamos las categorías de análisis tal como Schaeffer las toma de Genette (Volver

al texto)

10 Ver en págs. 164-182 lo que Schaeffer llama "fenomenología de la inmersión mimética" (Volver al texto)

11 El vector de inmersión (que en el caso del cine es la imagen en movimiento o flujo de imágenes) es el "gancho" mimético o clave de acceso específico utilizado para reactivar miméticamente un universo ficcional creado, mientras que las posturas de inmersión son las perspectivas o escenas o aspectualidad bajo las cuales este universo se manifiesta (229). Pero en el caso de la ficción, esta perspectiva o aspectualidad no es separable del universo creado miméticamente, porque éste sólo existe bajo la especie de una representación en la que forma y contenido son indisolubles, a diferencia de las representaciones no ficcionales en las que sí sería separable la realidad representada y el modo de representarla (214). (Volver al texto)



Bibliografía

AUMONT, J.: *La Imagen*, Barcelona, Paidós 1992

CARLÓN, Mario: *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*, Buenos Aires, La Crujía, 2006

DUBOIS, Philippe: "Máquinas de imagen: una cuestión de línea general", en *Video, cine, Godard*. Buenos Aires, Libros del Rojas (UBA), 2001

ECO, Umberto: *Sei passeggiare nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994

LÉVY, Pierre: *¿Qué es lo virtual?* Barcelona, Paidós Ibérica, 1999

SCHAEFFER, Jean-Marie: *¿Por qué la ficción?*, Toledo, Lengua de Trapo, 2002

_____ : *La imagen precaria (del dispositivo fotográfico)*, Madrid, Cátedra, 1990

TRAVERSA, Oscar: "Aproximaciones a la noción de dispositivo" en *Signo&Seña* N° 12, Universidad de Buenos Aires, 2001

VERÓN, Eliseo: *La Semiosis Social*, Barcelona, Gedisa, 1991



Autor/es

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Minibio (opcional)

Enviar