

Jean-Marie Schaeffer



¿Por qué la ficción?



DESÓRDENES
BIBLIOTECA DE ENSAYO



LENGUA DE TRAPO

Traducción de José Luis Sánchez-Silva

Diseño de colección: Rafa Sañudo - B. Oberhagamann / RaRo SL
 Título del original francés: *Pourquoi la fiction?*

Esta obra ha recibido la ayuda del P. A. F GARCÍA LORCA, Programa de Publicaciones del Servicio de Cooperación y de Acción Cultural de la Embajada de Francia en España y del Ministerio de Asuntos Exteriores francés.

Esta obra ha sido publicada con la ayuda de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

© Éditions du Seuil y Jean-Marie Schaeffer, 1999
 © de la traducción: José Luis Sánchez-Silva, 2002
 © EDICIONES LENGUA DE TRAPO SL, 2002
 Tel.: (+34) 914110249
 www.lenguadetrapo.com
 Correo electrónico: info@lenguadetrapo.com
 Reservados todos los derechos
 ISBN: 84-89618-89-5
 Depósito legal: TO-1084-2002
 Imprime: RaRo Producciones SL
 Impreso en España

Queda prohibida terminantemente la reproducción total o parcial de esta obra sin previo consentimiento por escrito de la editorial

Índice

Preámbulo	IX
I. ¿Quién teme a la imitación?	1
1. Del lobo imitador al lobo virtual, 1. 2. Platón I: del «hacer» al «hacer-como-si», 14. 3. Platón II: imitar y conocer, 22. 4. Las dos genealogías de la imitación lúdica, 31. 5. Platón a pesar de todo, 36.	
II. Mimesis: imitar, fingir, representar y conocer	41
1. De un embrollo secular, 41. 2. Mimetismos, 44. 3. De la semejanza a la imitación, 62. 4. De la imitación al fingimiento, 73. 5. De la representación a la representación mimética, 84. 6. La mimesis como medio de conocimiento, 100.	
III. La ficción	115
1. Imitación, engaño, fingimiento y ficción, 115. 2. La filogénesis de la ficción: del fingimiento lúdico compartido, 128. 3. La ontogénesis de la competencia ficcional: de la autoestimulación mimética, 148. 4. La inmersión ficcional, 163. 5. Modelización ficcional: ficción y referencia, 182.	
IV. De algunos dispositivos ficcionales.	216
1. Juegos, ensoñaciones y arte, 216. 2. Vectores y posturas de inmersión, 228. 3. El relato de ficción, 245. 4. La ficción teatral, 256. 5. Representación visual y ficción, 269. 6. El cine, 281. 7. Ficciones digitales, 292.	
V. Conclusión	302
Bibliografía	320

lisis precedente trata la ficción como si pudiera reducirse a su parte de apariencia y de inmersión mimética. Pero, cuando nos interesamos en las ficciones, no es tanto el fingimiento lo que nos interesa como aquello a lo que este nos da acceso: el universo ficcional. Del mismo modo que, en el aprendizaje por observación, la inmersión mimética no es más que el medio gracias al cual asimilamos la estructura comportamental cuyo dominio queremos adquirir, en los dispositivos ficcionales, la apariencia y la inmersión no son más que los vectores que nos dan acceso al universo ficcional. Para que la ficción pudiera ser un modo de aprendizaje mimético, sería necesario que la modelización ficcional tuviese un alcance cognitivo. ¿Y cómo podría ser así, si la ficción es engendrada a través de una apariencia y si, como parece probado, el universo que proyecta no existe más allá de ese mismo acto de proyección? Todas estas preguntas se resumen en una sola: ¿qué es la ficción?

III. La ficción

1. Imitación, engaño, fingimiento y ficción

En 1977, el escritor alemán Wolfgang Hildesheimer publicó una biografía de Mozart titulada simplemente *Mozart*¹. Aunque el libro provocó numerosas controversias desde su aparición, terminó imponiéndose como una de las biografías clásicas del músico. Cuatro años más tarde, en 1981, Hildesheimer publicó *Marbot. Eine Biographie*². Se trata de la biografía intelectual de un esteta y crítico de arte inglés, Sir Andrew Marbot, nacido en 1801 y muerto en 1830. Viajero infatigable, tuvo la suerte de conocer a las figuras culturales más notables de su época: Goethe, Byron y Shelley, Leopardi y Schopenhauer, Turner y Delacroix (este último le hizo un retrato a lápiz litográfico). En todos aquellos que le conocieron dejó la impresión de ser un hombre dotado de una inteligencia extrema combinada con un temperamento fuerte, pero curiosamente despegado de la vida. Este fue especialmente el juicio de Goethe, tal y como nos ha llegado gracias a una carta que le envió a su amigo Schutz y a un pasaje de las *Entrevistas con Eckermann* citadas por Hildesheimer. Marbot desapareció en 1830. Aunque su cuerpo nunca fue hallado, numerosos indicios hablan a favor de la hipótesis de una muerte por suicidio. Según las cartas y los papeles diversos encontrados tras su muerte, parece fuera de toda duda que durante varios años mantu-

¹ Hildesheimer (1977).

² Idem (1981).

vo una relación incestuosa con su madre, Lady Catherine Marbot. ¿Su (probable) suicidio tuvo algo que ver con esa relación incestuosa? Según su biógrafo, más bien parece que Marbot llevó hasta sus últimas consecuencias una visión del mundo radicalmente pesimista, reforzada por su encuentro con Schopenhauer.

Con ocasión de la aparición de su libro, una parte de la crítica alemana felicitó a Hildesheimer por rescatar del olvido una figura histórica fascinante, no sólo por su trágica vida, sino también por sus teorías estéticas. Dos años más tarde, la obra fue traducida al francés con el título *Sir Andrew Marbot*⁵. Por lo que sé, hace tiempo que la edición francesa está agotada, pero en 1989 tuve la suerte de encontrar un ejemplar de saldo en la Fnac des Malls, en la sección dedicada a la crítica artística. A decir verdad, yo estaba buscando otro libro y me desconcertó un poco encontrar allí el *Marbot*, pues nunca se me habría ocurrido buscarlo en la sección de crítica artística. En efecto, contrariamente a lo que creyeron los críticos que felicitaron al autor por haber atraído la atención sobre un pensador desconocido, contrariamente también a lo que parecía haber creído el empleado de la Fnac que colocó el libro en aquella sección, Sir Andrew Marbot nunca existió sino como representación mental elaborada por Hildesheimer y reconstruida por cada lector del libro. Dicho de otra forma, a pesar de la indicación genérica que adorna su cubierta, *Marbot* es una biografía imaginaria, un texto de ficción.

En una conferencia dedicada a su libro, Hildesheimer se asombraba de que tantos lectores hubiesen podido llamarse a engaño: «Si tantos lectores y críticos han caído en la trampa de mi fingimiento⁶, todo lo que puedo responder es que no es culpa mía. Es verdad que mi intención fue dar vida a Marbot, pero no quería embaucar (*hintergehen*, engañar) a nadie, incluso si hoy comprendo que la revelación de su carácter ficticio tal vez quedaba demasiado oculta y era demasiado

débil. En primer lugar, es posible encontrar tal revelación en el texto de la sobrecubierta, donde se dice que Marbot es por así decirlo entretelado (*eingewoben*) en la historia cultural del siglo XIX —expresión que nadie parece haber leído—. Y también en el índice, que contiene sólo los nombres de las personas que realmente existieron, convirtiéndose así en la clave del libro. Por consiguiente, es extraño que incluso ciertos lectores minuciosos y perspicaces no se hayan dado cuenta. No sólo hubieran debido concluir a la vista del índice que la historicidad del libro planteaba problemas, sino que además habrían podido establecer la inexistencia de Marbot consultando la *Encyclopaedia Britannica*, las *Entrevistas de Goethe con Eckermann*, las cartas de Ottilia o incluso los diarios íntimos de Platen y Delacroix, la autobiografía de Berlioz, las notas de Karl Blechen sobre su viaje a Italia o, finalmente, el minucioso diario de Crabb Robinson. A fin de cuentas, el que no lo hicieran demuestra la verosimilitud de la existencia de Marbot»⁷.

En cierta forma, este asombro retrospectivo del autor no puede sino asombrar⁸. Los dos indicios de ficcionalidad a los que se refiere son tan débiles y están tan ocultos que haría falta un lector-detective para descubrirlos. Por otra parte, quedan más que contrarrestados por los indicios masivos que, por el contrario, empujan al lector a creer que se encuentra ante una biografía real. Como ha señalado Dorrit Cohn: «Se trata de un enmascaramiento magistral»⁹. Y, sin embargo, no hay razón alguna para no confiar en Hildesheimer cuando afirma que su objetivo no era engañar al lector, sino simplemente «dar vida» a su personaje —o, para servirnos de las nociones presentadas en el

⁵ «Arbeitsprotokolle des Verfahrens Marbot», en Hildesheimer (1988), páginas 145-146.

⁶ Retomo aquí una parte de los análisis presentados en Schaeffer (1989). Ver Dorrit Cohn (Cohn, 1992, retomado con algunos cambios en Cohn, 1999, páginas 79-95) para un excelente análisis del estatus genérico de *Marbot* desarrollado desde la perspectiva de la concepción hamburguesa de la ficción.

⁷ Cohn (1992), página 302.

⁸ Ídem (1984).

⁹ *Tauschung*, un término que según los contextos significa engaño, mistificación, fingimiento o, incluso, maniobra de diversión.

capítulo precedente, que su objetivo no era entregarse a un fingimiento serio, sino únicamente maximizar el componente mimético de su relato a fin de facilitar la inmersión ficcional⁹ del lector en el universo imaginario—. Entonces, ¿es *Marbot* una ficción o un engaño? ¿O se trata de una ficción y de un engaño? ¿O de un engaño, aunque la intención del autor fuese componer una ficción? Cualesquiera que sean las respuestas a estas preguntas (y a otras relacionadas con ellas), *Marbot*, al ponerlas sobre el tapete, nos sitúa en pleno corazón del problema de la ficción. En efecto, si, según la hipótesis formulada en el capítulo precedente, la ficción resulta de la interacción de varios componentes más «elementales», cada uno de los cuales tiene su propia dinámica, podemos suponer que esta se cimienta en la forma en que realiza la integración de sus componentes. Como estos tienen dinámicas en parte divergentes, cabe esperar que tal integración no sea la de una estructura dada de una vez por todas, sino más bien la de un equilibrio dinámico, una homeostasia fluctuante y potencialmente inestable. El hecho de que *Marbot* no haya logrado —al menos para una parte de sus lectores— realizar esta integración, el hecho de que haya sido recibido como un texto factual cuando la intención del autor era ficcional, debería mostrarnos a contrariis cuáles son las condiciones que deben cumplirse para que el dispositivo ficcional pueda funcionar.

⁹ En todo este capítulo, y por no hacer más pesado el texto, las expresiones 'inmersión' e 'inmersión ficcional' designan lo que en todo rigor habría que llamar 'inmersión mimética ficcional'. Aunque la inmersión ficcional funciona exactamente del mismo modo que la inmersión mimética «genérica», tal y como esta opera en el marco del aprendizaje por imitación, por ejemplo, se distingue en que sus consecuencias potenciales en el plano de las creencias, en el plano motor, incluso en el plano actancial, son neutralizadas por el marco pragmático del fingimiento compartido —y esto incluso cuando la inmersión ficcional es actancial, como la del actor—. La diferencia entre las dos situaciones no es entonces una diferencia en el proceso de inmersión en sí mismo: se debe a la intervención de un factor externo.

Para comprender el modo de recepción de *Marbot*, hay que analizar más de cerca los medios desplegados por el autor para maximizar la fuerza de convicción de su ficción, pues son esos mismos medios los que, por el contrario, han contribuido a la invisibilidad del estatus ficcional de la obra. Podemos agruparlos bajo cuatro epígrafes: el contexto autorial, el paratexto⁹, la «mímesis formal»¹⁰ (es decir, la imitación enunciativa del género biografía) y la contaminación del universo histórico (referencial) por el universo ficcional¹¹:

a) *El contexto autorial*. Ya he dicho que en la bibliografía de Hildesheimer, *Marbot* vino inmediatamente detrás de *Mozart*. Por tanto no es sorprendente que muchos lectores se fiasen de la indicación genérica *Eine Biographie*. Por otra parte, los dos textos son muy parecidos desde el punto de vista de su construcción: en los dos casos, el autor dibuja el retrato de su personaje por bloques temáticos que le permiten librarse en cierta medida del orden puramente cronológico de las biografías tradicionales. Ese mimetismo entre la biografía real y la biografía ficcional opera incluso en la esfera de la representación visual de los libros. Así, los agradecimientos del autor están insertos en el mismo lugar, tienen el mismo diseño de página y están dirigidos, en gran parte, a las mismas personas. Añadamos que, antes de la publicación de *Marbot*, Hildesheimer ya había introducido a su personaje «en el mundo». En una conferencia sobre música que pronunció en 1980, un año antes de la aparición de su relato, podemos leer lo siguiente: «El teórico del arte inglés Andrew Marbot se negó a conversar sobre música con el joven Berlioz. Le dijo: "La música es una lengua intraducible: podemos hablar de su gramática, pero para cada uno de nosotros posee una significación diferente. Si todos comprendiésemos lo mismo, esto aclararía menos la música que

⁹ Sobre esta noción, que designa el conjunto de indicios no intratextuales mediante los cuales el autor (o el editor) orienta la lectura de su texto, ver Genette (1987).

¹⁰ Para esta noción, ver Glowinski (1987), páginas 497-506.

¹¹ Para un análisis más detallado, ver Schaeffer (1989) y Cohn (1992).

nuestras afinidades espirituales.»¹² Es cierto que hacia el final de la misma conferencia, aclara que no vale la pena buscar indicaciones sobre Marbot en un diccionario, «pues me lo he inventado»¹³. Pero una revocación no equivale a una anulación: lo más difícil no es hacer pasar entidades ficticias por reales, sino reducir al estatus ficcional a entidades que han sido introducidas como reales. En efecto, la simple ocurrencia de un nombre propio induce en el receptor una tesis de existencia: sólo una estipulación explícita de ficcionalidad pueda, si no impedir esta proyección, que me parece indisociable del mismo uso de los nombres propios, al menos circunscribir su campo de pertinencia de tal forma que el nombre propio en cuestión no pueda mezclarse con los que designan a personas que suponemos (con razón o sin ella) existen realmente.

b) *El paratexto*. El elemento paratextual de mayor peso al servicio de la estrategia del fingimiento es por supuesto la indicación genérica *Una biografía*, que cumple una función de subtítulo¹⁴. Podemos señalar que contrariamente al *Marbot*, la biografía dedicada a Mozart no llevaba indicación genérica. La diferencia es fácilmente explicable: como se supone que los lectores conocen el nombre propio Mozart como designación de un personaje histórico, no era necesario precisar que un libro que portaba su nombre como título era una biografía.

El segundo elemento paratextual importante es la iconografía, empezando por el retrato (supuesto) de Marbot que adorna la cubierta y asocia un rostro al nombre del héroe. También aquí la semejanza con el libro sobre Mozart es casi total, con una pequeña diferencia: mientras que en el caso del músico ninguna indicación textual nos informa de que el

retrato de la cubierta es el de Mozart, la biografía ficticia tiene en la contracubierta una identificación no sólo del personaje, sino también del artista que se supone lo retrató. Podemos leer, en efecto: «Cubierta: Sir Andrew Marbot. Litografía a lápiz de Eugène Delacroix (1827). París. Biblioteca Nacional». Evidentemente, esta atribución cobra credibilidad gracias a la diégesis que consigna un encuentro entre el pintor y Marbot. Por otra parte, el libro comporta, a semejanza de la biografía dedicada a Mozart, un amplio cuadro iconográfico central constituido en parte por reproducciones de cuadros y dibujos atribuidos a sus autores reales pero revestidos de un componente referencial falso. Y lo mismo ocurre con los retratos (supuestos) de la madre y el padre de Marbot: se trata de dos cuadros pintados por Henry Raeburn, que se encuentran en la National Gallery of Scotland, en Edimburgo. Esos cuadros, cuya identificación ha sido falseada, se mezclan con retratos reales de personajes históricos, como Leopardi, Thomas de Quincey o Henry Crabb Robinson. La existencia de estos últimos refuerza por supuesto la creencia del lector en la veracidad de los retratos falseados. A esto hay que añadir unas fotos que se supone reproducen las mansiones familiares de los Marbot, así como unas reproducciones de los cuadros que Marbot habría visto durante sus viajes y que comenta en el texto. El efecto de realidad inducido por la reproducción de esos cuadros beneficia el estatus ontológico del héroe: las obras comentadas por el personaje son cuadros reales y, para colmo, el autor los presenta al lector, ¿cómo podría este último evitar dotar al personaje de una existencia real?

Otro elemento paratextual importante es la presencia de un índice de nombres, uso poco extendido en el campo de la ficción literaria, salvo en las ediciones críticas, como las de *La Comedia humana* y *En busca del tiempo perdido* de la Bibliothèque de la Pléiade. El estatus de ese índice es contradictorio. Por un lado, funciona como elemento mimético, pues remeda un uso habitual en las biografías factuales. Pero, por otro, Hildesheimer ha hecho también de él un índice de ficcionalidad, puesto que ha incluido únicamente los nombres de las personas históricas —de las que intervienen

¹² «Was sagt Musik aus» en Hildesheimer (1988), páginas 59-60.

¹³ *Ibidem*, página 73.

¹⁴ Cohn (obra citada, página 317) también subraya la importancia decisiva de esta indicación genérica de naturaleza paratextual. Añade que, en cambio, para el lector que ya conoce el estatus real del libro, la indicación *Eine Biographie* deja de ser un subtítulo con función pragmática y se convierte en una parte del título que ya no se lee *Marbot. Eine Biographie*, sino más bien *Marbot: Eine Biographie*.

en el relato y de las que simplemente son mencionadas—, excluyendo los personajes ficticios. Pero como en *Marbot* la gran mayoría de nombres propios designan personas históricas, el libro presenta un desequilibrio cuantitativo abrumador en favor de estas, de forma que la ausencia en el índice de algunos nombres con denotación ficcional pasa fácilmente desapercibida. Por otra parte, el hecho de que el índice trate de la misma manera a los personajes históricos simplemente mencionados y a los que intervienen como actantes en el relato refuerza aún más el efecto de realidad¹²: los segundos desempeñan un papel decisivo en el dispositivo de inmersión, en la medida en que a través de ellos el universo ficcional «contamina» al universo histórico. Las personas históricas que interactúan con los personajes ficticios realizan acciones que no pudieron realizar «en la vida real», pues estas los ponen en relación con personajes inventados. En consecuencia, se encuentran ficcionalizadas. Pero como, por otra parte, sus nombres propios siguen vinculados a las personas reales, constituyen el punto de sutura entre universo histórico y universo ficticio.

c) *La mimesis formal*. Entre los rasgos miméticos propiamente narrativos que Hildesheimer pone en marcha para producir la apariencia perfecta de una biografía real, están en primer lugar los que conciernen a la postura enunciativa. Hildesheimer adopta a la perfección la postura del biógrafo. Especialmente, hace todo lo necesario para evitar que el narrador tome la consistencia de un yo-narrador (*Ich Erzähler*), como Zeitbloom en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann, pues una condensación así del sujeto narrador en personaje aleja su figura del autor real y al mismo tiempo ficcionaliza el relato. Por lo tanto no es posible constatar ninguna ruptura en la postura enunciativa cuando se leen *Mozart* y *Marbot* uno a continuación del otro. Por otra parte, Hildesheimer adopta sistemáticamente una perspectiva exterior y se abstiene de toda focalización interna. Así, cada vez que describe los supuestos estados mentales de Marbot,

presenta su descripción como una inducción psicológica fundada en materiales públicamente accesibles¹³. De ahí por ejemplo el frecuente recurso a las citas, cuyas fuentes siempre aparecen indicadas, ya se trate de pasajes supuestamente procedentes de los cuadernos de notas y cartas de Marbot o de enunciados atribuidos a autores reales. En las «citas» de los textos de Marbot, las expresiones inglesas originales utilizadas por este se añaden a veces entre paréntesis, rasgo de erudición (o de pedantería) que constituye un elemento suplementario de mimesis formal. En lo que respecta a las citas atribuidas a personas históricas, tienen estatus diversos. Algunas citas son simplemente verídicas: es el caso de todas las que no tienen a Marbot como referente directo. Por supuesto, las que hablan explícitamente de Marbot son, en grados diversos, invenciones. Cuando el contexto lo permite, una misma cita combina frases efectivamente tomadas del autor citado y frases inventadas. Así, por ejemplo, una cita de Goethe datada en diciembre de 1825 y atribuida a las *Entrevistas con Eckermann*: el comienzo de esta cita se encuentra efectivamente en las *Entrevistas*; en cambio, las frases finales en las que Goethe se refiere a Marbot son inventadas. Por regla general, Hildesheimer limita la extensión de los pasajes inventados, lo que hace su descubrimiento más difícil, incluso para un lector que conozca de memoria el pasaje citado. Esta preocupación por limitar las citas inventadas forma parte de una táctica más global que consiste en ficcionalizar lo menos posible a las personas históricas, para que sean ellas las que atraigan a los personajes de ficción hacia su órbita y no al revés.

Desde el punto de vista de la dinámica de la lectura, el marco genérico de la biografía factual y las citas se refuerzan mutuamente: el lector da las citas por auténticas porque piensa que está leyendo una biografía real, pero en la medi-

¹² Cohn, obra citada, insiste particularmente en este aspecto —el rechazo de la omnisciencia del narrador—, que testimonia el hecho de que la ficción de Hildesheimer se opone completamente a la definición de la ficción propuesta por Hamburger.

¹³ Sobre la diferencia lógica entre estos dos roles de los nombres propios históricos, ver Descombes (1983), páginas 251-280.

da en que son atribuidas a autores reales que conoce (Goethe, Platen, Berlioz, etc.), refuerzan a su vez la convicción de que está leyendo una biografía real. Dicho de otra forma, la trampa del engaño mimético se cierra sobre él gracias a una variante perversa de lo que se suele llamar círculo hermenéutico.

d) *La contaminación del mundo histórico por el mundo ficcional.* El estatus de las citas no es más que un efecto local de lo que sin duda constituye, junto a la mimesis formal, el operador de fingimiento más fuerte, a saber, el hecho de que Hildesheimer multiplique los encuentros entre *Marbot* y personas históricas bien conocidas. Lo que importa señalar es que la contaminación de los dos universos sigue una dirección diametralmente opuesta a la que generalmente se asocia a la ficción. Cuando nos planteamos la cuestión de las relaciones entre invención y referencialidad en los textos de ficción, pensamos en la introducción de elementos referenciales en un universo globalmente inventado: la cuestión es entonces la de la incursión de la realidad en la ficción. La estrategia de contaminación más comúnmente puesta al servicio del efecto de realidad —y realizada de manera ejemplar por la ficción realista— consiste en introducir elementos referenciales —históricos, geográficos, temporales, etc.— en el universo inventado. En *Marbot*, al contrario, asistimos a la estrategia inversa: Hildesheimer introduce elementos inventados (personajes y acciones) en un universo globalmente referencial. Así, podemos señalar que cerca del 90% de los nombres propios que intervienen de manera directa o indirecta en la diégesis pertenecen a la clase ontológica de las personas históricas, invirtiéndose por tanto la proporción observada en la mayoría de las ficciones realistas de los siglos XIX y XX. Del mismo modo, una gran parte de los acontecimientos contados o comentados se insertan en el universo histórico real: descripciones e interpretaciones de cuadros, reflexiones sobre música, referencias a acontecimientos históricos, etc. Conviene añadir que la estrategia en cuestión diverge también de la utilizada en la novela histórica. El género de la novela histórica consiste en efecto en una ficcionalización de personas históricas.

Hildesheimer, al contrario, no sólo se inventa a su héroe, sino que además limita en lo posible los procedimientos de ficcionalización de las personas históricas. Ya he señalado esta característica a propósito de su uso del aparato de citas. Otra prueba es que, en vez de ampliar la superficie de interacción de las personas históricas con las figuras inventadas, multiplica su número, lo cual le permite limitar aún más la intersección de cada una de ellas con el universo ficcional —habida cuenta de que la superficie de intersección es proporcional a su ficcionalización—. Finalmente, hay que señalar con Dorrit Cohn que *Marbot* se distingue también de manera fundamental de lo que esta autora llama biografía histórica ficcional (*fictional historical biography*), ejemplificada especialmente por *La muerte de Virgilio*: de hecho, en lo que respecta a las técnicas narrativas, el rechazo de toda focalización interna en el héroe hace de *Marbot* la inversión perfecta de ese género. En la biografía histórica ficcional «se cuenta la vida de una persona histórica mediante un discurso claramente ficcional. En *Marbot*, al contrario, la vida de una figura ficcional es contada mediante un discurso claramente no ficcional (histórico)»¹⁷. De ahí su conclusión: *Marbot* es el primer ejemplar de un género nuevo, la «biografía ficcional historizada»¹⁸. El mismo Hildesheimer resumió perfectamente el resultado de su enfoque diciendo que *Marbot* y su familia están entrettejidos en (*eingewoben*) la historia del siglo XIX: efectivamente, están incrustados en la historia real, forman una bolsa ficcional en un universo masivamente anclado en la historia cultural. *Marbot* es una incursión de la irrealdad (es decir, de la invención) en la realidad, en vez de una incursión de la realidad en la irrealdad.

Sin embargo, el libro de Hildesheimer no me interesa en sí mismo, sino únicamente por las enseñanzas generales que podemos extraer sobre el funcionamiento (o más bien la disfuncionalidad) del dispositivo ficcional. Las vicisitudes de su recepción muestran antes que nada que, si bien la ficción nace de una postura intencional específica, esta no podría

¹⁷ *Ibidem*, página 307.

¹⁸ *Ibidem*.

garantizar por sí misma el funcionamiento efectivo del dispositivo aplicado. Y, en este caso, lo que está en cuestión en el *Marbot* no es la competencia (o incompetencia) del lector, sino la falta de respeto por parte del autor hacia las condiciones necesarias en ausencia de las cuales esa competencia sólo puede ser letra muerta. Desde la ficción, el relato ha pasado al engaño, de forma que ejemplifica la situación bastante paradójica de una representación (verbal) que, desde el punto de vista intencional, es ficcional (no se trata de una falsificación), pero, desde el punto de vista de su estatus público, se muestra incapaz de actuar como ficción. Manifiestamente, este fracaso está ligado a las características miméticas que acabamos de examinar: al llevar el componente mimético «demasiado lejos», Hildesheimer se encontró con un relato que se puso a funcionar como relato factual. Queda por descubrir cuál fue el paso de más en esta escalada mimética.

Dorrit Cohn ha subrayado insistentemente el carácter excepcional de *Marbot* desde el punto de vista de los géneros tradicionales de la ficción. Según ella, recordémoslo, Hildesheimer ha inventado un género nuevo, la «biografía ficcional historizada». Pero la autora piensa también que *Marbot* corre el riesgo de ser el único ejemplo del género que inaugura¹⁹. A juzgar por el estatus pragmático radicalmente inestable de la obra, este escepticismo parece justificado. El verdadero interés del libro no reside tanto en el género improbable que podría originar como en el hecho de que constituye un dispositivo experimental que permite estudiar las restricciones que rigen la ficción. Según Dorrit Cohn, el aspecto central del dispositivo reside en la mimesis formal y, por tanto, en la imitación de la biografía factual. Su diagnóstico está fundado en la tesis de Käte Hamburger, para quien habría una distinción radical de estatus entre el fingimiento de enunciados de realidad —reservado al relato no factual en primera persona— y la ficción propiamente dicha, en el ámbito del relato no factual en tercera persona. Evidentemente, *Marbot* desmiente rotundamente esta tesis,

¹⁹ Obra citada, página 307.

pues se trata de un relato no factual en tercera persona en la esfera del fingimiento de enunciados de realidad. No hay la menor duda de que, estadísticamente hablando, Dorrit Cohn tiene razón al subrayar el carácter excepcional del relato de Hildesheimer, teniendo en cuenta las normas de la ficción moderna. En cambio, me parece que ese rasgo —la maximización de la mimesis formal— no explica en absoluto la disfuncionalidad pragmática del libro. El carácter auto-destructivo de la ficción construida por Hildesheimer no se debe al hecho de que remede enunciados de realidad; procede de la imposibilidad en la que se encuentra el lector de saber —antes de emprender la lectura del texto— que va a leer una ficción. El hecho de que la intención del autor no sea suficiente para garantizar el funcionamiento correcto del dispositivo ficcional no implica que haya que buscar en ello el criterio decisivo en lo que respecta a los procedimientos miméticos como tales. No quiero sugerir que la mimesis formal no haya desempeñado un papel en el paso de la ficción al engaño. Es en efecto ella quien ha permitido que el relato funcione como engaño. En cambio, no es ella quien ha impedido que funcione como ficción, o mejor dicho, si lo ha hecho, no ha sido en virtud de las reglas propias de la «biografía ficcional historizada», sino porque Hildesheimer la ha extendido hasta el marco pragmático de su obra. Ni la mimesis formal, ni ninguno de los otros dispositivos miméticos internos al relato, ni el hecho de que Hildesheimer haya producido un «mimema hipernormal»²⁰ del género de la biografía factual, son el factor decisivo. Este papel le corresponde a la mimesis pragmática, es decir, al hecho de que el conjunto del marco editorial —el conjunto del paratexto— imite al de la biografía factual. Si hubiese querido evitar que su libro funcionase como engaño, Hildesheimer no habría necesitado cambiar ninguno de los rasgos miméticos intratextuales: una simple indicación paratextual explícita hubiera bastado para garantizar una recepción acorde a su intención ficcional. O, retomando una distinción introducida en el capítulo precedente: mientras que hubiera debido limi-

²⁰ Sobre esta noción, ver página 80.

tar el uso de las técnicas miméticas a una imitación-apariencia de la estructura de superficie de la biografía factual, el hecho de que extendiese la mimesis hasta el marco pragmático de la obra no podía sino empujar a los lectores no iniciados a creer que se encontraban ante una imitación-reinstanciación de la estructura profunda de la biografía factual, es decir, una ejemplificación de la biografía factual dotada de su fuerza ilocutiva normal. Al extender la lógica mimética hasta el marco pragmático que instituye el espacio del juego ficcional, Hildesheimer, en lugar de explorar una nueva forma de ficción, ha encerrado a los lectores no iniciados en la trampa (involuntaria) de un engaño.

2. La filogénesis de la ficción: del fingimiento lúdico compartido

Marbot parece justificar la desconfianza platónica en la ficción y constituir un contraejemplo flagrante de la hipótesis aristotélica de una estabilidad de las fronteras entre apariencia mimética y realidad. En efecto, al menos en una parte de los lectores, el universo ficcional ha parasitado el sistema de creencias «serias». Por tanto, parece haberse producido una contaminación de la realidad por la ficción. Pero, al menos si el análisis que he propuesto es correcto, la situación es muy diferente. En vez de forzar las fronteras entre lo ficcional y lo factual, *Marbot* ha caído por debajo de la ficción en el campo de la manipulación mimética. El relato de Hildesheimer no es una ficción que ha conseguido desestabilizar las fronteras entre lo «real» y lo ficcional, sino una obra narrativa que no ha conseguido acceder al estatus de ficción. Lejos de ser una prueba experimental de los peligros de la inmersión, pone de relieve a contrariis la regla constituyente fundamental de toda ficción: la instauración de un marco pragmático adecuado a la inmersión ficcional. En efecto, la forma en que los lectores, después de leer el libro, creen en la existencia de *Marbot* es radicalmente diferente de la actitud que adoptarían ante un personaje de ficción: el universo del relato de Hildesheimer parasita el repertorio de sus creencias históricas, lo cual no

hace un relato de ficción, y esto precisamente en virtud de su marco pragmático.

El marco pragmático apropiado es evidentemente el que suele designarse mediante las expresiones «fingimiento lúdico» o incluso «fingimiento compartido» (Searle²¹). Las dos expresiones pueden parecer problemáticas. ¿No combinan dos imperativos paradójicos? ¿Se puede decir de alguien que finge lúdicamente, y por tanto «de mentira», que realmente finge? ¿Y cómo un fingimiento que es compartido puede seguir siendo un fingimiento? Tanto más cuanto que lo que está en cuestión no es solamente la intención del creador, sino —como *Marbot* ha demostrado— el estatus comunicacional de la obra: 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 tanto, que el primero le dé los medios para hacerlo. Es por eso por lo que el fingimiento que preside la institución de la ficción pública no sólo debe ser lúdico, sino además compartido. Pues el estatus lúdico depende únicamente de la intención del que finge: para que el dispositivo ficcional pueda ponerse en marcha, esta intención debe dar lugar a un acuerdo intersubjetivo.

El carácter en apariencia paradójico de las dos expresiones es la traducción de una dificultad real: ¿cómo pensar la relación entre las actividades de fingimiento y la situación ficcional²²? La existencia de tal relación no deja lugar a

²¹ Searle (1982), página 115. Austin (obra citada) ve en el fingimiento lúdico una forma parasitaria del fingimiento serio, lo cual le lleva a desaharlo. Esto hace su análisis un poco unilateral, mientras que la noción de uso parasitario (que no tiene una connotación negativa, sino que simplemente designa un tipo de estructura intencional que sólo puede existir a expensas de otra) sin duda habría constituido un punto de partida interesante para un estudio de las relaciones genealógicas entre fingimiento serio y fingimiento lúdico.

²² Riffaterre (1990), página 2, insiste también en esta dualidad cuando señala que una ficción siempre debe combinar sus marcas de ficcionalidad con una convención de verdad, es decir, con signos de plausibilidad que empujen a los lectores a reaccionar como si la historia fuese verdadera.

dudas, pues —como *Marbot* nos ha enseñado— una ficción que no consigue imponerse como tal funciona como fingimiento. También sabemos en qué plano se entabla esta relación, a saber, el de los medios. La ficción y el fingimiento se sirven de los mismos medios, los de la imitación-apariencia. Pero no tienen la misma función: en el caso de la ficción, se supone que los mímemas hacen posible el acceso a un universo imaginario identificado como tal, en el caso del fingimiento se supone que engañan a la persona que se expone a ellos. El aspecto paradójico de las dos expresiones no hace, en cierto modo, más que traducir esta distinción entre los medios y el fin. Los medios de la ficción son los mismos que los del fingimiento, pero el fin es diferente. Dado que, desde el punto de vista de la evolución biológica, las actividades de fingimiento «serio» preceden al desarrollo de las actividades de fingimiento lúdico y compartido, sin duda nos está permitido ir más lejos y sostener la hipótesis de una relación genealógica: los medios de la ficción proceden del fingimiento. Si es así, el estudio de la especificidad de la situación de fingimiento lúdico compartido puede iluminar la génesis filogenética de la ficción concebida como conquista cultural de la humanidad. O, al menos, aclarar el nacimiento de la ficción como realidad pública compartida. En efecto, está lejos de ser evidente que la noción de «fingimiento lúdico» sea pertinente para describir las ficciones «privadas», es decir, las ficciones en las que el creador y el receptor son una única y misma persona. Pero sólo en la sección siguiente abordaré este problema. Por el momento, únicamente tendré en cuenta la ficción como dispositivo público compartido.

Para intentar comprender cómo funciona el fingimiento lúdico compartido, podemos partir de una constatación banal ya enunciada más arriba. Cuando finjo seriamente, mi objetivo es engañar efectivamente a aquel a quien me dirijo. Cuando finjo con una intención lúdica, evidentemente, no es ese el caso: al contrario, no quiero engañarle. Las condiciones que deben darse para que un fingimiento lúdico intersubjetivo tenga éxito están en el polo opuesto de las que exige el fingimiento serio: un fingimiento serio sólo puede tener éxito si no es compartido; un fingimiento lúdico sólo

puede tener éxito si es compartido. Y, por supuesto, las dos situaciones deben ser distinguidas de una tercera: aquella en que alguien comunica a otras personas creencias (y más generalmente representaciones) «falsas» que él cree verdaderas. Dicho de otra forma, no sólo hay que distinguir entre la mentira y la ficción, sino también entre el error (real o supuesto) y la ficción. La cuestión de la verdad y la falsedad no se plantea de la misma manera en los tres casos. Cuando miento, cuando finjo «seriamente», presento como verdadero lo que creo falso. Desde luego, puedo equivocarme, es decir, puede suceder que lo que creo falso sea en realidad verdadero. Pero eso no hace sino demostrar la complejidad de la mentira como actitud intencional en relación con la verdad o falsedad como relación de hecho entre una representación y lo que representa. Una mentira puede fracasar de dos maneras muy diferentes: puede fracasar porque los mímemas no cuajan o porque el mentiroso alimenta creencias erróneas sobre ellos. En el caso del error, las condiciones definitorias son inversas a las de la mentira: tengo que tener una creencia (o una representación) falsa, pero al mismo tiempo debo creer que es verdadera. En la ficción, ya lo veremos, la situación es muy diferente: en cierta manera (¿pero de qué manera?), la misma cuestión de la verdad o la falsedad de las representaciones ya no parece pertinente.

Estas distinciones elementales permiten ver que, en contra de una tendencia recurrente, no se puede aplicar la noción de ficción a las representaciones «mitológicas»²⁰, ni a las religiones, ni, de manera más general, a las creencias que quienes las tienen por verdaderas acatan y los que no las tienen por verdaderas se niegan a acatar. En efecto, ya sea desde el punto de vista de su génesis o de las actitudes mentales tanto de quienes las acatan como de quienes se niegan a ello, estos hechos no dependen de un fingimiento lúdico compartido. Es cierto que el término «ficción» a menudo ha sido aplicado al terreno religioso, ya fuese por quienes querían descalificar las religiones rivales, o por quienes, siendo no creyentes, querían descalificar la religión como

²⁰ Para una justificación del uso de las comillas, ver página 28, nota 28.

tal. La aplicación del mismo término a dos órdenes de hechos tan distintos como la religión y los dispositivos de fingimiento lúdico revela la importancia de la posición antimimética en la cultura occidental. Pero también debería quedar claro que bajo este uso, en que funciona como sinónimo de la falsedad, en realidad el término no tiene gran cosa que ver con lo que aquí nos ocupa. Podríamos pensar que en nuestros días no sucede lo mismo, en la medida en que cuando seguimos aplicándolo a las representaciones colectivas de tipo religioso o «mítico» no lo hacemos para expresar un rechazo. Más bien es el signo de una reinterpretación de esas representaciones a partir del punto de vista de quien no se siente concernido por las mismas. Su significado parece entonces más cercano al que nos interesa aquí. Sin duda, pero, si es utilizado en el sentido de los dispositivos ficcionales, su aplicación a los hechos en cuestión es aún peor recibida. Tal aplicación nos permite desde luego dar prueba de «tolerancia» respecto a creencias que no son las nuestras, pero es una tolerancia comprada a precio de saldo, pues nos dispensa de confrontarnos realmente con ellas, como deberíamos hacer si las tomásemos en serio como creencias —cosa que hacen los que sí creen en ellas²⁵—. Más grave para nuestro propósito: el hecho de extender el término a creencias y representaciones tenidas por verdaderas (por aquellos que las han desarrollado o las desarrollan) equivale a desconocer la especificidad del dispositivo ficcional que reside en gran parte en el hecho de que las representaciones que genera no pertenecen al ámbito del régimen de creencias tenidas por verdaderas (o falsas).

²⁵ Es la razón por la que el hecho de que incluso los teólogos se sientan en ocasiones obligados a discutir el estatus de las creencias cristianas en términos de «ficción» testimonia de forma elocuente la pérdida de credibilidad de esas creencias. Recular hacia una defensa en términos de «ficción» no arregla las cosas. Más bien parece un suicidio larvado. Para un ejemplo de esta táctica, ver Wolfgang Iser, «Das Irreale des Glaubens», que abre el volumen colectivo *Funktionen des Fiktiven (Funciones de lo ficcional)*, editado por Dieter Henrich y Wolfgang Iser (Henrich e Iser, 1983, páginas 17-34).

Es evidente que mi objeción sólo concierne a la aplicación del término a contextos culturales en los que las representaciones en cuestión son efectivamente tenidas por verdaderas. Decir que *Gilgamesh* es una ficción es emitir una afirmación contraria a la verdad. En cambio, es cierto sin duda que en nuestra cultura funciona como una ficción: en la medida en que vivimos en una sociedad en la que ese relato no encuentra un punto de anclaje en las creencias que tenemos generalmente por verdaderas o falsas, tendemos espontáneamente a leerlo en el modo ficcional. Para los creyentes pertenecientes a una u otra de las religiones actuales, *Gilgamesh* no puede competir con los relatos que ellos acatan, pues forma parte de una religión desaparecida. Para los no creyentes, no puede constituir una falsa creencia, pues ya no queda quien crea en ella. No es menos cierto que, al hacer esto, el uso actual impone el marco pragmático de la ficción a un conjunto de representaciones que no dependían de él en su contexto intencional original. Gérard Genette habla a este respecto de un «estado involuntario de la ficción»²⁶. Estado involuntario porque, en las sociedades donde están vigentes, las creencias llamadas «míticas» no funcionan como ficciones. Siendo inevitable también, desde el momento en que esas representaciones son reactivadas en nuestra propia cultura, su ficcionalización permite reciclarlas como soportes de satisfacción estética y, por tanto, seguir beneficiándonos de ellas en términos cognitivos y afectivos. Pero hay que distinguir entre el hecho de que las abordemos como ficciones y la pretensión que podríamos tener de definir las como tales. Mi objeción sólo concierne al segundo enfoque, y esto porque conduce a un desconocimiento de la especificidad de la situación de fingimiento lúdico —y por tanto del dispositivo ficcional— incluso en las sociedades que, por otra parte, han producido los conjuntos de creencias serias que, en nuestra sociedad, no funcionan más que como ficciones. Pues la idea según la cual en las sociedades denominadas «primitivas» la distinción entre representaciones tenidas por verdaderas (o falsas) y ficción no existiría es debida sobre

²⁶ Genette (1991), página 60.

todo al desinterés de la antropología clásica por la ficción: en todo caso, los juegos ficcionales parecen existir en todas las sociedades, y en formas equivalentes a las que podemos observar en los niños de nuestra propia sociedad²⁶. Thomas Pavel ha señalado con acierto la distinción entre los dos tipos de representaciones recordando que «la creencia en los mitos de la comunidad es obligatoria», mientras que «la adhesión a la ficción es libre y claramente limitada desde el punto de vista espacial y temporal»²⁷. Las dos características de la ficción que subraya —la libre adhesión y la delimitación espacial y temporal— son consecuencias directas del fingimiento lúdico compartido: la adhesión es libre porque el dispositivo ficcional es una ejemplificación del modo de interacción lúdica, que sólo podría establecerse sobre una base voluntaria; y, como todo juego, la ficción instaaura sus propias reglas, lo que implica una suspensión provisional (y parcial) de las que tienen validez fuera del espacio lúdico. Tal es precisamente el estatus que las representaciones «mitológicas» —evidentemente, los «mitos» nunca son más que las creencias de los otros— han adquirido en nuestra sociedad, en el marco del «estado involuntario de ficción».

La noción de «mito», al menos si no se manipula con precaución, tiene aún otra desventaja, que, de alguna manera, es lo contrario de la primera: los mitólogos que no quieren descalificar las creencias de las sociedades que estudian tienden a minimizar, cuando no a negar, la pertinencia, en las sociedades en cuestión, de la distinción entre las creencias tenidas por verdaderas y las ficciones imaginativas. Al mismo tiempo, se muestran ciegos al hecho, sin embargo muy interesante, de que las sesiones narrativas a partir de las cuales reconstruyen los pretendidos «mitos» muy bien pueden combinar secuencias «aceptadas como verdaderas» por el narrador y su auditorio (por ejemplo los relatos genealógicos) con secuencias

claramente planteadas como ficticias. Goldman y Emmison han demostrado también que las sesiones narrativas (*bi te*) de los huli de Papúa-Nueva Guinea son verdaderos batiburrillos pragmáticos que combinan narraciones que el narrador y el auditorio acatan «seriamente» con invenciones ficcionales. Y, exactamente como en nuestras propias sociedades, es la existencia de marcas convencionales de ficcionalidad (frases introductorias estereotipadas, repertorio de nombres propios específicos reservados a los universos ficcionales) lo que permite a los oyentes saber en cada momento si el contexto es ficcional o no²⁸. Dicho de otro modo, los huli distinguen muy claramente entre imaginación ficticia y creencia seria, incluso si una parte de los hechos en los que creen seriamente no son los mismos que aquellos en los que *nosotros* creemos seriamente. Pero el punto crucial en la distinción entre situación ficcional y creencias «serias» no es precisamente del orden de la verdad o falsedad «efectiva»: muchas de nuestras creencias serias que nos son indispensables para adaptarnos a la realidad (física y social) tienen lazos tan distantes con los saberes que, en términos prácticos, el hecho de que sean verdaderas o falsas da exactamente igual. En cambio, es indispensable que tracemos una frontera entre las creencias (verdaderas o falsas) que acatamos, y que atañen al principio de realidad (incluso si puede suceder que escapen de facto a su sanción) y las construcciones imaginativas que no atañen a ese principio (o al menos no de la misma manera). Salvo en el caso de disfunciones cognitivas muy graves que producen sistemáticamente creencias erróneas, la frontera entre lo que aspira a un estatus verídico y lo que no es más importante que la que hay entre lo que es efectivamente verdadero y lo que es efectivamente falso.

Pero, si hay que distinguir entre ficción y creencias falsas o ilusiones, no es menos cierto que, desde el momento en que la ficción opera a través de mimemas, no puede no operar a través de un mecanismo que es el mismo que el de los engaños. En efecto, si la hipótesis que adelantábamos en el capítulo precedente es correcta, la lógica general de la postura

²⁶ El análisis de Goldman y Emmison (1996) de los juegos ficcionales de los niños huli (Papúa-Nueva Guinea) demuestra que esos juegos alcanzan una complejidad intencional que no tiene nada que envidiar a nuestras ficciones más refinadas.

²⁷ Pavel (1988), página 81.

²⁸ Ver Goldman y Emmison (1996), páginas 27-28.

de atención representacional sólo puede ser una: toda representación presenta sus contenidos, y lo hace por el simple hecho de ser una representación²⁹. Toda representación posee una estructura de reenvío en el sentido lógico del término, es decir, que «trata sobre algo», que «se basa en algo». La existencia de tal estructura es immanente a la naturaleza de la representación, la define independientemente de la cuestión de saber si al objeto de reenvío al que se refiere por el simple hecho de ser una representación corresponde efectivamente un objeto trascendente en tal o cual universo de referencia. Por tanto, hay que abandonar la idea según la cual existirían dos modalidades de representación, una ficcional y otra referencial, y esto porque la capacidad representacional es una estructura neurológica elaborada de tal forma por la selección natural que funciona como intermediaria entre nuestro sistema nervioso central, por un lado, y el entorno exterior y nuestros propios estados y actos corporales y comportamentales, por otro. Por tanto, incluso si apunta a un objeto inexistente, no puede representarlo como inexistente, porque representar(se) una cosa equivale a plantearla como contenido representacional³⁰. Por otra parte, las representaciones ficcionales tienen exactamente las mismas clases de referentes que la representación común: entor-

²⁹ Ver páginas 89-92.

³⁰ Sartre (1968, 1.ª edición 1940), como todos los fenomenólogos, llamó la atención sobre el hecho de que la conciencia representacional como tal se define como imagen de un objeto. Pero distingue entre la conciencia significativa, que, aun teniendo un imagen, no sería posicional (sólo lo sería si estuviese ligada a un acto de enjuiciamiento) y la conciencia imaginante, que siempre sería posicional, incluso cuando no plantea su objeto como existente (página 51). Según él, «leer en un letrado "despacho del subjefe", no es proponer nada». El letrado concierne a «una cierta naturaleza», pero, «sobre esa naturaleza, no afirma nada» (Ibidem). Me parece, al contrario, que para la mayoría de los locutores franceses tal letrado satura esa «naturaleza» con múltiples propiedades, aunque sin duda no sean las mismas según sea el jefe, el mismo subjefe, algún subordinado, un cliente o un inoportuno quien lee el letrado (las dos últimas categorías coinciden desde el momento en que la magia administrativa metamorfosea al cliente en «usuario»). La teoría causal de la significación, defendida especialmente por Millikan (1988), me parece más pertinente que la

no exterior, estados y actos corporales y mentales. Y esto vale para todas las representaciones, con independencia de su fuente, su modo de acceso o su modo de existencia. Así, cualquiera que sea la diferencia lógica (desde el punto de vista denotativo) entre la representación de un caballo y una representación-de-unicornio³¹, ambas son equivalentes desde el punto de vista del contenido³². Es cierto que, en el caso del unicornio, ciertas vías de acceso quedan excluidas: yo no podré (sin duda) ver nunca un unicornio real, es decir, que ninguna de mis representaciones de unicornio podrá ser causada por un unicornio. Del mismo modo, hemos visto que es vital estar en condiciones de diferenciar entre las representaciones causadas por lo que representan, es decir, las percepciones, y aquellas cuya causa no es el objeto representado —como es el caso (entre otros) de las representacio-

concepción sartriana, que sin duda concede demasiada importancia a la actividad judicante en el funcionamiento referencial del lenguaje. La idea de que representarse algo equivale a plantearlo se encuentra ya en Frege, cuando dice que un nombre propio ficcional sólo puede asegurarse un sentido en la medida en que «hace como si nombrara» a un ser real (Frege, 1969, página 184, citado por Bouveresse, 1992, página 18).

³¹ El uso de guiones es una convención de escritura propuesta por Goodman (1990, página 48) para marcar el hecho de que los predicados en los que intervienen entidades ficcionales son, de hecho, predicados monádicos invisibles, y no «honrados predicados de dos plazas».

³² En *An Apology for Poetry* (1590), Philip Sidney ya llamaba la atención sobre una de esas limitaciones representacionales genéricas que se imponen al creador de ficciones: la limitación de identificación singular y, especialmente, la necesidad de nombrar a los personajes. Comparando la situación de los poetas con la de los juristas que inventan casos ficticios, señala: «Cuando representan a hombres, no pueden dejar de nombrarlos». (Sidney en Enright y Chikera (editores) (1962), página 31). Se trata en efecto de una limitación general, es decir, impuesta a todo discurso que haga referencia (ficticia o realmente) a hombres particulares: el simple hecho de introducir una referencia singular en una frase implica un acto de identificación individual (aunque fuese indefinida) y, por tanto, al menos implícitamente, un acto de nominación (en la medida en que un individuo humano tiene un nombre, la nominación está virtualmente presente en el acto de identificación individual, incluso cuando el poeta se abstiene de una nominación efectiva y se limita a identificaciones indefinidas del tipo «un hombre»).

nes producidas por autoestimulación mimética—. Sin embargo, aunque no puedo ver un unicornio real, puedo verlo fácilmente en imagen. Ahora bien, aun así, desde el punto de vista de la manera en que capto visualmente esa imagen y en que construyo mentalmente la entidad a la que reemplaza, no se distingue en nada de la imagen de un caballo —es decir, que lo que es válido para las representaciones mentales también lo es para las representaciones icónicas—. Y, si nunca he visto un caballo, pero en cambio estoy muy familiarizado con las imágenes de unicornios, la representación que formaré será mucho más rica y compleja en el segundo caso que en el primero. Estos ejemplos demuestran que la existencia o inexistencia de lo que nos representamos no cambia nada en la constitución interna de las representaciones: esta constitución difiere mucho más en función de los vehículos representacionales (percepción, acto de imaginación, signo lingüístico, figuración analógica, estímulo sonoro o táctil, etc.) que por la historia causal de los contenidos representacionales. Dicho de otra forma, como la invención ficcional sólo puede construir su universo utilizando la estructura representacional canónica y, al mismo tiempo, deja fuera la cuestión de la referencia trascendente, que es el correlato funcional de la relación de reenvío inmanente, no puede dejar de conllevar un elemento de «como si», de fingimiento. En efecto, en la invención ficcional, esos referentes establecidos por la naturaleza de la representación mental no son la fuente causal de la representación que los construye —como ocurre en la representación cognitiva canónica— ni se convierten a su vez en una fuerza causal capaz de producir la realidad correspondiente —como ocurre en la representación como causa intencional de la producción de un objeto—. Las representaciones son el resultado de una auto-alteración de la capacidad representacional, auto-alteración que es posible desde el momento en que un sistema representacional accede a procesos reflexivos, como lo es la capacidad representacional humana. La función del fingimiento lúdico es crear un universo imaginario y empujar al receptor a sumergirse en ese universo, no inducirle a creer que ese universo imaginario es un universo real. Por tanto, la situación de fingimiento lúdico se distingue profundamente de la de fingi-

miento serio. En este último caso, la función de los mimemas es conducir a error a las creencias, es decir, a la instancia consciente que regula nuestras interacciones directas con la realidad; en el dispositivo ficcional, su función es activar la actitud representacional (perceptiva o lingüístico-semántica), dado que el fingimiento compartido implica que sepamos que se trata de mimemas, conocimiento que prescribe el uso específico que conviene hacer del universo generado por esta actitud representacional.

Para intentar comprender un poco mejor la relación entre los mimemas y el fingimiento lúdico compartido, puede ser útil partir de la cuestión de los engaños. En el caso de *Marbot*, la ausencia de situación de fingimiento compartido hacía que el relato funcionase como un engaño de biografía factual y, al mismo tiempo, el efecto era el mismo que en el caso de un fingimiento serio (logrado). Podríamos pensar entonces que hay una incompatibilidad entre el fingimiento lúdico compartido y los efectos de engaño. Pero en realidad la relación es más compleja. La razón es doble: por una parte, *Marbot* lo ha demostrado, puede haber engaño en ausencia de toda intención de fingimiento; por otra, hay engaños y engaños, en la medida en que estos pueden actuar sobre módulos mentales diferentes y en que las consecuencias no son las mismas en todos los casos.

Partamos del hecho de que puede haber engaño —es decir, confusión o cortocircuito entre el mimema y la realidad que imita— en ausencia de cualquier intención de fingimiento. Ya sabemos por qué: el fingimiento es un hecho intencional, mientras que el engaño es un hecho funcional. El modo de operación de un mimema (o de un conjunto de mimemas) posee su propia dinámica, que es independiente de la actitud intencional del creador y viene determinada en lo esencial por el grado de isomorfismo entre la imitación y lo que es imitado³³. Desde el momento en que ese isomorfismo rebasa cierto umbral, el mimema funciona como engaño, cualquiera que haya sido la intención que ha presidido su producción. En particular, cualquier representación fundada en una explota-

³³ Ver página 39.

ción de relaciones analógicas (es decir, toda «representación por imitación») es susceptible, en circunstancias «favorables», de transformarse en engaño, y esto en ausencia de toda intención de fingimiento. Por el contrario, incluso si hay intención de fingimiento, desde el momento en que el isomorfismo es demasiado débil, el engaño no opera: están los que saben mentir y los otros. Es importante distinguir entonces entre la relación mimética específica, la producción de un engaño, y la intención de fingimiento (serio).

Esta distinción es tanto más importante cuanto que en la ficción las situaciones de inmersión ficcionales están ligadas a efectos de engaño, aunque no hay intención de fingimiento (serio). De todos los dispositivos de representación mimética conocidos hasta la fecha, el cine es sin duda el que más fácilmente consigue producir efectos de ese tipo. En este caso se trata de engaños perceptivos³⁴. La posibilidad está anclada en el dispositivo cinematográfico como tal, es decir, en su estatus de representación analógica cuasi perceptiva. Por tanto, se sitúa antes que la distinción entre película de ficción y película documental —una característica que complica singularmente el estudio de la relación entre el cine como tal y la ficción cinematográfica³⁵—. No es menos cierto

³⁴ Roland Barthes (Barthes, 1984, páginas 383-387) señala que la imagen fílmica es un engaño, lo cual es ciertamente una tesis hiperbólica. Por otra parte, Barthes interpreta los efectos de ese engaño en el marco de la teoría lacaniana del «Imaginario» antes de comparar su funcionamiento con el de la ideología —lo que significa no hacer caso alguno de la situación de fingimiento lúdico—. En el otro extremo, Walton (1990) y Currie (1996) mantienen que la situación del *make-believe* excluye la posibilidad misma de que haya otros engaños. Pero Currie estudia el problema únicamente en relación con la cuestión del movimiento cinematográfico. Su rechazo a tener en cuenta la eventualidad de la existencia de engaños preatencionales resulta esencialmente del hecho de que quiere demostrar que el movimiento cinematográfico es real y no ilusorio. Sea lo que sea del estatus del movimiento, el simple hecho de que construyamos la imagen cinematográfica como un conjunto de perceptos tridimensionales implica engaños preatencionales. En cambio, esto no significa, como sostenía por ejemplo Christian Metz, que el dispositivo cinematográfico como tal sea ficcional. Ver páginas 270-272.

³⁵ Ver páginas 289-281.

que el cine de ficción, y esto desde sus orígenes, es quien se ha esforzado en sacar provecho de ella. La motivación principal de todos los progresos en el campo de las técnicas cinematográficas parece en efecto haber sido —más que la preocupación por la «fidelidad reproductiva»— la voluntad de saturar las películas de mimemas hipernormales, tanto en lo que se refiere a la imagen (exageración de contrastes luminosos, del brillo o el contraste de los colores, etc.), como en lo que se refiere a la banda de sonido (baste pensar en el Digital Dolby caracterizado por una exageración sistemática de los efectos de reverberación sonora y de la amplitud de las frecuencias bajas para provocar un efecto de realidad). Ahora bien, como cada espectador de cine puede experimentar de vez en cuando, tales mimemas hipernormales son capaces de funcionar como ilusiones perceptivas. La prueba es que inducen bucles reaccionales cortos que nos empujan, por ejemplo, a agacharnos, a echar la cabeza hacia atrás o a cerrar los ojos. Ahora bien, tales bucles reaccionales, de naturaleza refleja, son típicos de los tratamientos perceptivos preatencionales. Es por tanto el módulo perceptivo el que ha sido inducido a error: el isomorfismo mimético ha bastado para desencadenar la reacción que habría sido adecuada si en el lugar del mimema hubiera estado el estímulo real imitado. Hay que señalar que los estímulos que inducen el engaño forman parte de los que en situación real deben ser tratados de un modo preatencional para poder ser procesados eficazmente, por tanto sólo acceden a la conciencia una vez que la reacción ya está en marcha³⁶. Se trata de bucles reaccionales genéticamente programados, indispen-

³⁶ La existencia de un módulo de tratamiento de la percepción independiente de la atención perceptual propiamente dicha, ampliamente debatida, ha sido confirmada por múltiples trabajos recientes, especialmente los dedicados al tratamiento de las imágenes subliminales (ver por ejemplo el informe de los trabajos de Stalinas Dehaene y otros desarrollados en el marco de la unidad INSERM 934: «Imágenes subliminales», en *Por la ciencia*, noviembre, 1998, página 32). Para una exposición general del estado actual de la cuestión y una argumentación en favor de la impenetrabilidad cognitiva del módulo básico de la percepción visual, ver Pylyshyn (1997).

sables para nuestra integridad corporal (apartamos la cabeza para evitar un golpe, nos agachamos para escapar de un proyectil, etc.) o psicológica (cerramos los ojos para escapar de una experiencia perceptiva traumática).

El carácter preatencional de esas ilusiones perceptivas es interesante para nuestro propósito. En efecto, los mimemas cinematográficos hipernormales están lejos de ser siempre reproducciones de estímulos que normalmente activan bucles reaccionales cortos de tipo reflejo. Ahora bien, sólo los mimemas que reproducen tales estímulos culminan en transferencias perceptivas. Para apreciar en su justa medida la importancia de este hecho en lo que concierne a la comprensión de las relaciones entre fingimiento lúdico compartido y efectos de engaño, hay que completarla mediante una precisión suplementaria: contrariamente al engaño inducido por *Marbot*, las ilusiones perceptivas en cuestión no tienen ninguna importancia. En efecto, como Christian Metz ha señalado con mucha agudeza, las «transferencias perceptivas» y las reacciones motrices que inducen sólo son de corta duración. Añade, y en mi opinión es el punto decisivo, que es el amago mismo de la reacción motriz lo que aborta el engaño: comparando el estado del espectador durante la transferencia perceptiva con un estado de cuasi-sueño, señala que «es precisamente esa acción [la reacción motriz] que le despierta, lo que le saca de su breve caída en una especie de sueño, donde esta tiene sus raíces»³⁷. Si quisiésemos ser aún más precisos, sin duda deberíamos decir que es en el momento en el que el *feedback* propioceptor de la reacción refleja iniciada accede a la conciencia cuando, conjuntamente, la reacción motriz es bloqueada y el engaño perceptivo desactivado. Dicho de otra forma, la instancia decisiva que impide que el engaño controle el comportamiento real es la del control consciente del tratamiento cognitivo atencional: la conciencia del espectador retoma las riendas y reinstaura la postura perceptiva y mental adecuada, la del fingimiento lúdi-

³⁷ Metz (1977), página 124. El otro término de comparación es el de estado de hipnosis, que por otra parte también encontramos en Barthes (obra citada, páginas 383-384).

co compartido —y por tanto de la inmersión en una apariencia—. Por el contrario, en el caso de *Marbot* es la atención consciente de los lectores lo que ha sido llamado a engaño, pues la identificación del estatus pragmático de un relato es una decisión que pertenece al ámbito de la atención consciente. Esto concuerda con el hecho de que, como ya hemos visto, los responsables del «fracaso» de Hildesheimer no hayan sido los engaños hipernormales de la mimesis formal, sino una práctica pragmática autodestructiva.

La comparación entre las dos situaciones —la de la transferencia perceptiva cinematográfica y la de *Marbot*— es dilucidadora al menos en dos aspectos. En primer lugar, pone de manifiesto que la situación de fingimiento lúdico no es incompatible con la existencia de engaños funcionales que operan en el nivel preatencional. El aspecto más importante de las transferencias perceptivas estudiadas por Christian Metz reside en el hecho de que, dado el tipo de estímulo imitado, el tratamiento de la señal ha tenido lugar en el marco de un bucle reaccional corto, no penetrable cognitivamente. Lo que está en cuestión no es tanto la existencia de un engaño preatencional, como el hecho de que la instancia de control consciente haya sido cortocircuitada, un efecto que depende específicamente del tipo de mimema concernido. Muy bien podría ocurrir que los mimemas hipernormales que sirven de gancho a la inmersión ficcional produjesen siempre engaños preatencionales; incluso podría ocurrir que esa fuese su función en el marco de la variante ficcional de la inmersión mimética. Podría ocurrir que el creador de ficciones, aunque no tuviese intención alguna de engañarnos, sólo pudiese empujarnos a adoptar la actitud de inmersión mimética en la medida en que él consiguiese conducir a error a nuestro módulo representacional preatencional: para hacernos acceder al universo mental que él crea, debe empujarnos a elaborar representaciones que instauran ese universo. Esa es al menos la hipótesis que esgrimiré para intentar comprender la situación de inmersión ficcional. Por el momento, me limitaré a lo que la situación de transferencia perceptiva nos enseña, aunque sea a contrario, sobre la situación de fingimiento lúdico compartido, a saber, que en

una situación «normal» la visión de una película viene acompañada de una neutralización del conjunto de módulos mentales que controlan las reacciones (motrices o no) que serían apropiadas si, en lugar de estar confrontados a mimemas, nos encontrásemos en la situación perceptiva correspondiente. El hecho de que haya producción de mimemas hipernormales no entra en absoluto en contradicción con la situación de fingimiento lúdico compartido, al menos si aceptamos la hipótesis de una independencia relativa de los módulos mentales de tratamiento preatencional de las representaciones (ya sean perceptivas o lingüísticas) respecto al centro de control consciente que rige nuestras creencias y opera la integración de los datos representacionales en los marcos epistemológicos específicos.

La posibilidad de la coexistencia de una dinámica fundada en la eficacia de un engaño con la ausencia de engaño e ilusión se explica entonces en cuanto admitimos la independencia relativa de los módulos mentales representacionales respecto al centro de control consciente que rige nuestras creencias y realiza la interpretación epistémica de los datos representacionales. El fingimiento lúdico realiza la separación funcional de esos dos «módulos» mentales, mientras que, en general, están unidos: en efecto, en situación normal todo lo que es tratado por los módulos representacionales (ya sea en el modo de la percepción o en el de la denotación lingüística) entra en nuestro sistema holístico de creencias como aspecto de la «realidad» en la que vivimos. La situación de fingimiento lúdico exige, por el contrario, que cortemos ese lazo, lo que conduce a una deriva permanente entre la postura representacional y una neutralización subsecuente de los efectos normalmente inducidos por esa representación. De ahí la hipótesis de que el fingimiento lúdico realiza una separación entre los módulos mentales representacionales (perceptivos y lingüísticos) y el módulo epistémico de creencias. En situación «normal», todo lo que es tratado por los módulos representacionales (ya sea en el modo de la percepción o en el de la denotación lingüística) posee un valor epistémico (verdadero, falso, probable, posible, imposible, etc.) para ser almacenado a continuación en la

memoria a largo plazo en forma de creencias utilizables directamente en nuestras interacciones cognitivas y prácticas con el mundo. La situación de fingimiento lúdico, por el contrario, corta ese lazo, lo que exige un tránsito permanente entre la postura representacional y una neutralización de los efectos normalmente inducidos por esa representación. Así, un escritor de novelas, en la medida en que imita los signos de identificación de los actos de lenguajes referenciales sin reinstanciar, al mismo tiempo, los actos imitados, produce mimemas-apariencias que, al igual que los enunciados de realidad, van a inducir en el lector una representación mental de los objetos y acontecimientos narrados. Pero a consecuencia del marco de fingimiento lúdico, este tratamiento queda bloqueado en el umbral del módulo mental donde el lector elabora sus creencias sobre la realidad (lo que quiera que entienda como tal).

También podemos expresar la diferencia de otro modo. Contrariamente al tópico, una ficción no está obligada a revelarse como tal³²; en cambio, debe ser anunciada como ficción, siendo la función de tal anuncio instituir el marco pragmático que delimita el espacio de juego en cuyo interior el simulacro puede operar sin que las representaciones inducidas por los mimemas sean tratadas de la misma manera que lo serían las representaciones «reales» remedadas por el dispositivo ficcional. Según el contexto cultural y el tipo de ficción, este anuncio es más o menos explícito: en el caso de una tradición ficcional bien arraigada en una socie-

³² Evidentemente, no quiero decir que una obra de ficción no pueda hacer de la situación de fingimiento lúdico en sí misma un elemento temático. Sería una tesis absurda, pues esa manera de proceder corresponde a una tradición venerable de la literatura ficcional —ya se trate de lo novelesco e irónico en Diderot o Thomas Mann, por ejemplo, del teatro en el teatro, o incluso de la «denotación» autorreferencial de la ficción dramática, por ejemplo, en Pirandello, Anouilh y otros muchos—. En cierta forma, una ficción autodenunciativa no hace más que reflejar en su propio seno la doble actitud que define el fingimiento lúdico compartido: inmersión mimética por un lado, neutralización de sus efectos pragmáticos por el otro. En cuanto al placer particular que nos producen las ficciones de este tipo, tal vez se deba a esos saltos repetidos entre engaño y neutralización consciente.

dad dada y de una obra que se inscribe fuertemente en tal tradición, el acto que instituye la ficción puede, en última instancia, ser tácito, es decir, formar parte de los presupuestos implícitos de la situación de comunicación. Por ejemplo, nuestro conocimiento implícito de los rasgos principales de la ficción cinematográfica hace que, cuando encendemos el televisor en mitad de una emisión, generalmente sepamos enseguida si las imágenes que desfilan son de naturaleza documental o forman parte de una película de ficción —salvo en el caso de una película de ficción fundada en una mimesis formal del género documental (como ciertos pasajes de *Zelig*, de Woody Allen) o, al contrario, de un documental que copia la estructura de la ficción (como *Nanouk*, de Robert Flaherty)³⁹. Por otra parte, las formas que adquiere el anuncio, cuando es explícito, son muy diversas según el tipo de ficción. En el caso de la literatura oral, el papel es desempeñado por fórmulas introductorias convencionales. En la ficción verbal escrita es, en general, el paratexto quien se encarga de ello, ya sea mediante indicaciones genéricas explícitas o, de manera más tácita, mediante el tipo de título —lo que evidentemente supone una familiaridad del lector con la tradición literaria en cuestión⁴⁰—. En otras formas de ficción el contrato pragmático se materializa como un verdadero marco físico. Es el caso de la escena teatral —para medir su eficacia como marco de ficcionalización, basta pensar por contraste en el teatro callejero y en las dificultades que pueden surgir en él para trazar el límite entre la representación y la realidad (lo que, por supuesto, es a menudo uno de los objetivos del teatro callejero)—. Es el caso también de la sala —y de la pantalla— cinematográfica, aunque en el caso de la ficción cinematográfica estamos ante marcos cerrados. El encuadre material no basta, puesto que una sala de cine no proyecta sólo películas de ficción, sino también documentales. Aunque sea un indicio relativamente fiable, dada la escasez de películas documentales

³⁹ Sobre la compleja situación de la ficción cinematográfica como tal, ver páginas 269-281 y 282-283.

⁴⁰ Ver Genette (1987), especialmente páginas 82, 86, 88 y 89-97.

proyectadas en sala, debe ser confirmado por indicaciones paratextuales (o más bien parafilísticas): título, nombres de los actores y del director, eventualmente una indicación genérica, etc.

Si las hipótesis que preceden son correctas en líneas generales, entonces, en la situación de fingimiento lúdico compartido, no es el fingimiento lo que opera como fingimiento. No hay que tomar al pie de la letra la expresión «fingimiento lúdico compartido»: lo que el dispositivo ficcional tiene en común con el fingimiento es el recurso a una misma técnica —la producción de mimemas-apariencias—. Lo que llamamos «fingimiento lúdico» se caracteriza por una disociación entre la producción de mimemas-apariencias y la actitud intencional o la función pragmática del fingimiento. De ahí la hipótesis —un poco especulativa, estoy de acuerdo— de que, desde el punto de vista filogenético, el fingimiento lúdico, y por tanto la ficción, habría nacido de ese corte entre la operación productiva de engaños y la actividad de fingimiento en relación con la cual había sido seleccionada en el marco de la evolución biológica. La posibilidad misma de la ficción, concebida como conquista cultural de la humanidad, depende de al menos tres condiciones. Si exige una disociación entre procedimientos miméticos y conducta de *mimicry*, antes es necesario que tal disociación sea posible. Me parece que esta condición no plantea problemas, pues ya hemos visto que la eficacia propia de los mimemas es independiente de la función o de la conducta a la que sirven, lo que demuestra que se trata de dos hechos irreductibles el uno al otro. La segunda condición es, evidentemente, la existencia de una organización mental compleja que debe poseer al menos dos características: una instancia de control consciente (o atencional) capaz de bloquear los efectos de los engaños preatencionales en el nivel de las creencias, así como una organización atencional sofisticada capaz de distinguir entre lo que pasa por verdadero y lo que pasa por falso. Esto implica a fortiori que la ficción sólo pudo nacer a partir del momento en que las actividades de *mimicry* accedieron a los comportamientos intencionales. La tercera

condición es de naturaleza social: la situación de fingimiento lúdico compartido sólo es posible en el marco de una organización social en la que la cooperación recíproca es más importante que las relaciones conflictivas. Esta condición exige en efecto que las técnicas miméticas dejen de estar al servicio de relaciones de naturaleza manipuladora (predación o autodefensa) y se reciclen en una actitud intencional que se apoya, al contrario, en una relación de transparencia comunicativa y de confianza entre el que produce los mimemas y el que es invitado a picar el anzuelo.

3. La ontogénesis de la competencia ficcional: de la autoestimulación mimética

Acabo de sugerir que, desde el punto de vista de la filogénesis, la ficción conlleva una disociación entre los operadores miméticos y la función vital que tenían (y, en otros contextos, siguen teniendo) los mimemas-apariencias concebidos como instrumentos al servicio del fingimiento «serio». La hipótesis es evidentemente especulativa, pero, en la medida en que en la evolución biológica los hechos de fingimiento serio preceden de lejos a la génesis del fingimiento lúdico, al menos es plausible. Sea como sea, y aun suponiendo que pudiese dar cuenta del nacimiento de la ficción como actividad social compartida, no se ve muy bien cómo podría aplicarse al dispositivo ficcional concebido como juego «privado». Ahora bien, la ficción puede ser un placer solitario, y a menudo lo es, al menos durante nuestra infancia: jugar con una muñeca, con coches en miniatura o con soldados de plomo, imaginar que se es una estrella de cine o Superman, equivale a elaborar ficciones «privadas». No parece fácil que la ontogénesis de esta competencia pueda explicarse mediante una disociación entre operadores miméticos y fingimiento serio. Pero de ser así, ¿dónde iría a parar la validez de la noción de fingimiento compartido a la que acabo de dar tanta importancia?

La cuestión de la ontogénesis de la competencia ficcional es (un poco) menos especulativa que la de la filogénesis de la ficción como actividad social. Sin embargo, a

menudo la abordamos desde una perspectiva que infravalora su verdadero alcance. En efecto, tendemos espontáneamente a pensar que la ficción simplemente se inserta en la relación referencial con la realidad neutralizando algunas de las restricciones que la rigen. Esta suposición está íntimamente ligada a una concepción simplista de la génesis de la relación entre el individuo y la realidad no subjetiva y, en un sentido más amplio, del desarrollo cognitivo y afectivo (los dos van parejos) del niño. Además presupone implícitamente que el cerebro del recién nacido funciona como una hoja en blanco destinada a llenarse de saberes referenciales a medida que la realidad exterior imprime sus marcas en ella, todo bajo el control de una instancia epistémica central que no sería otra que el «yo» del bebé. Contra esta forma de enfocar el problema, conviene recordar algunos hechos elementales que demuestran no sólo que el nacimiento de la competencia ficcional es un proceso complejo, sino además que su adquisición es un factor muy importante en el proceso de control de la realidad. Dicho de otra forma, lejos de ser una excrecencia parasitaria de una relación con la realidad, la actividad imaginativa, y por tanto el acceso a la competencia ficcional, es un factor importante para el establecimiento de una estructura epistémica estable, es decir, para la distinción entre el yo y la realidad.

Si hay dos cosas que la psicología del desarrollo —más allá de todas las querellas escolares— ha conseguido establecer de manera razonablemente cierta, es que la idea según la cual el bebé dispondría desde su nacimiento de un yo estructurado y que, al mismo tiempo, su cerebro sería originalmente virgen de toda preestructuración de lo real son falsas. Lejos de ser una hoja en blanco, su cerebro está dotado desde su nacimiento de cierto número de organizaciones estructurales ya funcionales desde el punto de vista epistémico, y que, activadas por estímulos exteriores apropiados, guiarán de manera autónoma los primeros comportamientos. Esas organizaciones genéticamente «precableadas» —David Stern habla de «estructuras mentales preformadas»⁴¹—, entre las cuales las

⁴¹ Stern (1990), página 32. Quisiera agradecerle a Raymond Bellour el haberme llamado la atención sobre este artículo.

mejor estudiadas son las relacionadas con la percepción visual, la adquisición del lenguaje y la motricidad refleja⁴³, operan en un plano preatencional y no parecen poder ser modificadas por factores atencionales (por tanto, conscientes). Gracias a esta característica ya son eficaces cuando hasta la conciencia y sus instancias de control atencional están aún en un estado incoativo. En efecto, y una vez más en contra del tópico, el niño no nace con una conciencia de sí mismo ya estructurada, capaz de reconocerse como distinta de su entorno⁴⁴. En lo que se refiere a estos estados vividos —estados vinculados a la experiencia de las necesidades y de su satisfacción, a la sensibilidad al placer y al sufrimiento, a las sensaciones producidas por los niveles de tono y de relajación muscular, así como a las estimulaciones sensoriales, y que tienen que ver con lo que a veces llamamos «zooconciencia»—, el recién nacido no ve en el mundo que le rodea, e incluidas las personas que se ocupan de él, sino una prolongación ilimitada de sí mismo. Aún no tiene conciencia de «sí mismo», pues sólo llegamos a ser «nosotros mismos» «secretando» una membrana separadora que genera simultáneamente a los dos universos, el de la interioridad subjetiva y el de la exterioridad objetiva. Como ilustran a contrario los múltiples fracasos de este proceso, a veces de graves consecuencias, el establecimiento de una frontera estable entre el yo y el mundo, entre lo que forma parte de nuestro interior y lo que forma parte del «exterior», es una empresa cuya complejidad no puede subestimarse —ni su carácter

⁴³ En lo que se refiere al lenguaje, ver páginas 51-52. Respecto a la motricidad y, sobre todo, a la percepción visual y especialmente la distinción entre los bucles reaccionales «cortos», autorregulados y «preatencionales», y los sistemas «largos», responsables de la construcción de las representaciones conscientes, ver Bonnet, Ghiglione y Richard (1989), especialmente páginas 3-6, 17-74 y 180-182.

⁴⁴ Para una presentación de las diferentes teorías surgidas de la psicología «clásica» (especialmente Wallon, Piaget y Janet), ver por ejemplo Ey (1968, páginas 290-300); para concepciones psicoanalíticas no dogmáticas, ver los trabajos clásicos de Winnicott (especialmente 1975, páginas 7-39) y Stern (1989).

frustrante, pues el niño pierde al mismo tiempo su sentimiento original de omnipotencia y experimenta su dependencia—.

Parece que, desde el punto de vista cognitivo, esa desproporción entre unas aptitudes preatencionales muy complejas, capaces de reaccionar de manera diferencial ante señales procedentes de fuentes diversas, y el carácter aún ampliamente subdesarrollado de la organización consciente integrada, a la que incumbe el tratamiento ulterior de esas señales (y especialmente su almacenamiento representacional y su categorización), supondría el mayor desafío para el niño. Los instrumentos preatencionales están ya plenamente activos, pero el control consciente que debe tomar el relevo aún no está en condiciones de desempeñar su papel de forma fiable. Concretamente, el bebé es todavía incapaz de repartir de forma adecuada los estímulos que le llegan por todas partes entre las diferentes fuentes que los causan y, por tanto, de adaptar sus reacciones (conscientes, intencionales). Como señala Singer (siguiendo a otros muchos psicólogos), para el bebé la distinción crucial entre señales endógenas está lejos de ser evidente: «De hecho, muy bien podría ocurrir que para el niño no fuese fácil distinguir entre los estímulos que está descubriendo cuáles son fundamentalmente internos y cuáles son externos, es decir, provienen del entorno inmediato y actual»⁴⁵. En la medida en que, superada la primera infancia, somos capaces —al menos en ausencia de ilusiones sensoriales preatencionales, de estados patológicos o de contrainvestiduras afectivas demasiado fuertes— de clasificar con mayor o menor éxito nuestros contenidos mentales según las diferentes fuentes de las que provienen y de adoptar el modo de reacción que conviene a cada tipo, tendemos a subestimar con demasiada frecuencia el hecho de que el bebé vive en un universo que posee un estatus ontológico en gran parte indeterminado y que las relaciones epistémicas que mantiene con los estímulos que va experimentando aún son esencialmente inestables.

⁴⁵ Singer (1978), página 194.

Esta inestabilidad es tanto mayor cuanto que la actividad mental intencional (o representacional), no es un fenómeno discontinuo desencadenado por la sobrevenida de estímulos exteriores (perceptivos o de origen somático), que cesaría ante la ausencia de tal información exógena⁴⁰. De hecho, una gran parte de las actividades mentales no depende de estímulos sino de un fenómeno de autoestimulación y, por tanto, de un funcionamiento en bucle cerrado. Este funcionamiento en bucle cerrado genera contenidos mentales nuevos que resultan de un reciclaje (alteración, recombinación, etc.) de informaciones exógenas (y resultados de estimulaciones anteriores) ya almacenadas en la memoria. Pero una vez más, en un primer momento, el bebé es incapaz de trazar una frontera clara entre dos tipos: la modelización homóloga, en la que las relaciones estructurales del modelo deben poder superponerse según una relación regulada con las del hecho modelizado —situación que prevalece por ejemplo en los procesos de aprendizaje por imitación cuyo importante papel en la adquisición de las primeras aptitudes humanas, y especialmente en el marco de la activación de las organizaciones estructurales programadas genéticamente, ya he recordado—, y la modelización ficcional (o imaginativa), concebida como producción de una representación en la cual la relación entre el modelo virtual y la realidad no obedece a restricciones de homología global y local, sino que basta con que se mantenga una relación de analogía global, pudiendo ser las correspondencias locales analógicas u homólogas indiferentemente⁴¹.

⁴⁰ Este hecho vuelve inoperante todo proyecto de pedagogía funcional, como el expuesto en el *Emilio* de Rousseau. En su teoría, la tesis de la naturaleza puramente sensitiva del bebé legitima directamente el rechazo a la imaginación. Partiendo de la idea de que «en el comienzo de la vida, cuando la memoria y la imaginación aún están inactivas, el niño sólo está atento a lo que afecta actualmente a sus sentidos», concluye que «la fantasía [...] no está en la naturaleza» y, por tanto, no hay que hacerle concesiones. (Rousseau, 1969, páginas 284 y 290.)

⁴¹ Ver página 198 y siguientes, para una descripción más concreta y menos esotérica de esta distinción que me parece capital para comprender la especificidad de la modelización imaginativa.

Es tanto más vital para el niño llegar a establecer estas distinciones cuanto que las autoestimulaciones son asediadas masivamente por sus necesidades y pulsiones, y que, por consiguiente, tiene una tendencia natural a servirse de ellas como contrainvestiduras susceptibles de ser dirigidas contra los estímulos desagradables o dolorosos. Dicho de otra forma: todo le empuja a proyectarlas sobre los estímulos desagradables para recubrirlos y reemplazarlos por representaciones más maleables y conformes a sus deseos. De ahí el riesgo de un parasitismo de la modelización homóloga por la modelización ficcional, que, a la vez, vuelve ineficaz la primera e impide que la segunda tome forma como actitud mental específica. Un ejemplo bien conocido de tal disfuncionalidad es la mitomanía, que es una manifestación normal y corriente en el niño, pues los dos tipos de modelización están aún ampliamente indiferenciados; en cambio, si persiste más allá de cierta edad, se convierte en un *handicap* cognitivo (y social) a menudo de graves consecuencias. Por tanto, el desafío es considerable: se trata de establecer una frontera entre la inmersión ficcional y los hechos de autodecepción de naturaleza imaginaria⁴².

La investidura afectiva de las autoestimulaciones debe ponernos en guardia ante un hecho que he descuidado hasta ahora: contra lo que podría sugerir mi descripción, el bebé no es una máquina cognitiva, sino un organismo movido por necesidades y pulsiones. Sin duda, la situación del adulto no es fundamentalmente diferente. Pero, comparado con el bebé, su incapacidad para satisfacer sus necesidades y pulsiones por sus propios medios es menor. El bebé se encuentra, en efecto, en una situación de dependencia radical respecto a los adultos, situación real que contrasta singularmente con el sentimiento ilusorio de omnipotencia que le

⁴² Para una discusión de los problemas planteados por la noción de «autodecepción» (*self-deception*) y sus relaciones con la noción sartriana de la «mala fe», ver los estudios reunidos en Ames y Dissanayake editores (1996).

produce el hecho de que, al menos al principio, estos le obedecen al pie de la letra. Por tanto, no es sorprendente que los primeros elementos estables de su mundo, las primeras constelaciones de estímulos que van a cristalizar en figuras permanentes, sean las personas que satisfacen sus necesidades vitales: la madre (o la persona que ocupa su lugar). En la medida en que estas responden de manera óptima a todas sus demandas, incluso si se manifiestan como componentes de un campo perceptivo que es por excelencia el de los estímulos que escapan a su control, o incluso lo agreden (luz demasiado intensa, ruidos demasiado fuertes, resistencia de los objetos materiales, etc.), adquieren un estatus muy singular: por sus reacciones ante las necesidades que el niño exterioriza, son lo que estando «fuera» (o más bien entre el conjunto de estímulos que van a constituirse en lo «exterior») más se parece al mundo endógeno en el que reina. En consecuencia, juegan un papel fundamental en la diferenciación entre lo interior y lo exterior y en la aceptación de la realidad: de alguna forma se convierten en los representantes del «yo» infantil en el elemento intratable que va a cristalizar en realidad exterior. La distinción progresiva entre la subjetividad interior y la realidad exterior no es entonces el resultado de una simple relación entre el niño y el mundo⁴⁸. Tal distinción está mediatizada por las relaciones que mantiene con la madre y, más ampliamente, con los padres —que juegan un papel de colchón, afectivo y cognitivo, entre los dos mundos—. Durante mucho tiempo, desempeñarán un papel de prótesis cognitivas de las que el niño se servirá en cuanto encuentre dificultades para distinguir entre «lo que es» y lo que «no es». Más tarde veremos que su papel es particularmente crucial en lo que respecta a la resolución de la cuestión del estatus que conviene conceder a las representaciones miméticas inducidas por autoestimulación y vividas en el modo de inmersión: para el niño, los depositarios de la distinción entre «lo que es de verdad» y «lo que es de mentira» son los adultos. En suma, son los garantes de la estabilidad cog-

⁴⁸ Sobre todas estas cuestiones, ver Flahault (1997), páginas 29-34.

nitiva del universo en el que vive y, al mismo tiempo, le protegen de la angustia de la desestructuración epistémica que le acecha tanto como la labilidad existencial.

Recordemos que lo que se trata de comprender en esta etapa del análisis es la génesis del fingimiento lúdico como autoafectación, como actitud intencional reflexiva, como juego jugado con uno mismo. La cuestión ya no es entonces la de las relaciones entre el «hacer-como-si» lúdico y las actividades de fingimiento «serio», sino la de la génesis de una frontera estable entre la variante ficcional de la inmersión mimética por un lado, los engaños funcionales endógenos (por ejemplo las alucinaciones) y los hechos de autodecepción o automanipulación (de los que forman parte los ritos de posesión), por el otro. Podríamos pensar que, en parte, nos encontramos aquí con la problemática subyacente a lo que he llamado «la primera genealogía de la ficción», es decir, la teoría según la cual la ficción tendría su origen en los estados de posesión o de automanipulación⁴⁹. De hecho, no hay lazos genealógicos entre las alucinaciones, los estados de posesión (eventualmente inducidos por automanipulación) y los estados ficcionales: se trata más bien de diferentes tipos de funcionamientos de las actividades de autoestimulación mimética. También conviene distinguir cuidadosamente los estados de posesión voluntariamente inducidos en el marco de sesiones rituales y las alucinaciones experimentadas de forma involuntaria. Estas últimas están relacionadas con disfunciones mentales: son verdaderas patologías cognitivas que parasitan la construcción perceptiva del mundo de la realidad cotidiana. Por lo tanto, generalmente culminan en un *grave handicap social*, salvo en los pocos casos en que son alzadas a posteriori por el grupo social al estatus de visiones, como ciertas experiencias místicas en el marco de la tradición cristiana (y aun así había que tener la suerte de que en tus alucinaciones apareciese algún santo y no el diablo...). Por su parte, los estados de posesión, en principio legitimados socialmente, tienen su origen en una manipulación consciente y obedecen a las reglas de un contexto

⁴⁹ Ver página 31 y siguientes.

ritual. De hecho, siempre están encuadrados de tal forma que no puedan invadir el tiempo profano de la vida social e individual. Estos dos rasgos los acercan a la ficción, con la notable diferencia de que su relación con las creencias de la vida de todos los días está mediatizada por la idea de que la realidad es doble y de que existen puntos de paso (socialmente sancionados) entre los dos niveles. Pese a esta diferencia, el parecido es lo bastante fuerte para que exista la posibilidad de estados inestables y de transiciones entre inmersión ficcional y posesión ritual, como en las situaciones analizadas por Michel Leiris con ayuda de la noción de «teatro vivido».

La autoestimulación consciente no es la única actividad mental confrontada a la necesidad de una frontera entre los mimemas endógenos y las informaciones que intervienen en los bucles de interacción directa con la realidad. La situación del sueño es similar. Existe, por supuesto, una gran diferencia entre el sueño y la ficción: la segunda es una elaboración consciente, mientras que el primero escapa a todo control del yo consciente⁵⁰. Las representaciones oníricas se imponen como si se tratara de percepciones, de forma que el estado onírico es vivido como un estado «real». De ahí la creencia, difundida en muchas sociedades, de que el ser humano vive de hecho en dos realidades, que lleva dos vidas: la vida diurna y la del sueño⁵¹. Hay por otra parte un estrecho parentesco entre esta creencia y la que postula la existencia de dos planos de realidad a fin de conciliar las experiencias de los estados de posesión con la experiencia profana: en muchos pueblos, la realidad onírica y aquella a la que accede el que es poseído son de hecho un único y mismo universo. Como quiera que sea, si nos abstraemos de la cuestión de las modalidades de producción de las representaciones, el para-

lismo entre el sueño y las ficciones es impresionante. Como la ficción, el sueño consiste en la activación de un sistema de estimulación endógena que origina representaciones en ausencia de toda fuente perceptiva (directa). Por otra parte, como las estimulaciones imaginativas conscientes, las representaciones oníricas también tienen efectos involuntarios característicos. Y, sobre todo, el problema que la evolución biológica tuvo que «resolver» en el caso del sueño está relacionado con el que debe afrontar el bebé en lo que concierne a las autoestimulaciones imaginativas: ¿cómo evitar que las representaciones puramente endógenas contaminen los bucles reaccionales que rigen las relaciones con el entorno⁵²? En el sueño, ese riesgo existe porque en él las representaciones oníricas siempre están ligadas a una activación endógena, no sólo de los sistemas sensoriales (como testimonio el *rapid eye movement*, que es el indicio más fácilmente observable del sueño paradójico, y por tanto de los sueños)⁵³, sino también de las zonas neurológicas que controlan los movimientos motores. Las escenas oníricas remedan escenas reales hasta tal punto que entran en correlación con los influjos motores que corresponden a los de las escenas remedadas. La inmersión no es entonces sólo representacional, sino, al menos potencialmente, actancial. Por lo tanto, es vital que haya un contra-mecanismo capaz de evitar que la excitación de los sistemas motores que corresponden a las «acciones» soñadas se traduzca en actividades motrices reales: en efecto, en el caso de las representaciones oníricas, falta una de las condiciones esenciales de toda actividad motriz exitosa, a saber, la respuesta perceptiva. Y, efectivamente, existe un mecanismo biológico muy preciso que actúa a la manera de lo que Michel Jouvét llama un «freno de

⁵⁰ Metz (1977), en unas páginas muy estimulantes dedicadas a la relación entre sueño y experiencia cinematográfica, resume perfectamente la diferencia: «El que está soñando no sabe que sueña; el espectador de cine sabe que está en el cine...» (página 128).

⁵¹ Monique Gessain (en Jouvét y Gessain, 1997, página 88) recoge el siguiente testimonio de boca de un *bassari* (pueblo que vive a ambos lados de la frontera entre Senegal y Guinea): «Cuando *endyuw* [el alma] viaja, tú sueñas: ves lo que tu *endyuw* ve».

⁵² Ver Jouvét (1999), página 80.

⁵³ Contrariamente a lo que suponía Freud, que pensaba que los sueños (*rêves*) eran los guardianes del sueño (*sommeil*), es más bien al contrario, en el sentido de que es durante las fases de sueño (*rêve*) cuando las vías de acceso al mundo exterior están mejor cerradas y el umbral de vigilia es más elevado: en consecuencia, el sistema de autoestimulación endógena funciona prácticamente en régimen de autarquía, una situación raramente realizable en el terreno de las actividades ficcionales conscientes.

motor»: el cerebro del que sueña produce señales inhibitorias (de hecho, transmisores químicos) que bloquean las señales motoras inducidas por las secuencias comportamentales virtuales antes de que se traduzcan en comportamientos actuales. El signo exterior más visible de este mecanismo de bloqueo es la atonía muscular característica del sueño paradójico (no existe en las fases de sueño «normal»⁶⁴). Los trabajos de Jouvet han puesto de manifiesto de manera experimental el papel crucial de ese «freno de motor». Jouvet ha demostrado que, si se impide la acción del contra-mecanismo en cuestión, por ejemplo mediante la inyección de una neurotoxina que destruya la zona neurológica que controla la atonía postural, el animal en fase de sueño paradójico (y que, por tanto, está soñando) ejecuta realmente movimientos motores. Se trata en general de secuencias actanciales estereotipadas que corresponden a las actividades básicas del animal. En el gato se observan secuencias de exploración visual (en ausencia de toda percepción visual real, pues las entradas perceptuales están inactivas durante el sueño) y motriz, movimientos de predación (por ejemplo, la adopción de la postura de acecho), de acicalamiento, así como reacciones de miedo o de rabia⁶⁵. Los estremecimientos de las orejas y vibras de los gatos (o los movimientos de las patas de los perros) que se observan durante la fase de sueño paradójico resultan entonces de un bloqueo motor incompleto, debido tal vez a señales motoras particularmente potentes⁶⁶. No sé gran cosa sobre los eventuales lazos filogenéticos y neurológicos entre la autoestimulación onírica y las actividades de autoestimulación imaginativa consciente. No conviene equivocarse sobre el alcance de la comparación: las dos actividades están ligadas a actividades de funcionamiento del cerebro diferentes —sueño por un lado, vigilia y vida consciente por otro— y los mecanismos de control también son muy diferentes. En

⁶⁴ Ver Jouvet, obra citada, páginas 97-104 y, especialmente, páginas 98-99, para una presentación más técnica de las zonas del cerebro y los grupos de neuronas concernidos.

⁶⁵ *Ibidem*, páginas 92-94.

⁶⁶ *Ibidem*, página 53.

cambio, los elementos fundamentales del problema son los mismos, ya que la génesis de la competencia ficcional implica también la disposición de un «freno», que impide que las estimulaciones imaginativas contaminen las representaciones cognitivas que controlan nuestras interacciones directas con la realidad⁶⁷. La existencia de tal «freno» es tanto más importante cuanto que la estimulación imaginativa es una actividad mental irreprimible, como testimonio de forma elocuente el hecho de que nos entreguemos a ella de manera extensiva, independientemente de toda función cognitiva acabada, a la vez durante la vigilia (ensoñaciones) y durante el descanso (sueños). En suma, hay que habilitar un espacio, un territorio, donde la autoestimulación imaginativa pueda ejercerse libremente sin riesgo de contaminar los mecanismos de regulación epistémica —incluida la modelización cognitiva— que controlan las interacciones «básicas» con la realidad. Para decirlo en otros términos: el niño tiene que aprender a encauzar su actividad de autoestimulación imaginativa a través de unas vías que le permitan canalizar sus deseos, afectos y voliciones sin arriesgarse a caer en estados patológicos como la autodecepción, la mitomanía, etc.

¿Cómo se establece ese espacio, ese territorio de la ficción? Todos los que han estudiado el desarrollo afectivo y cognitivo del niño están de acuerdo en reconocer que el nacimiento de la competencia ficcional, del «hacer-como-si», del «de mentira», coincide con el de los comportamientos lúdicos: la ficción nace como espacio de juego, es decir, que nace en esa porción tan particular de la realidad donde las reglas de la realidad están suspendidas. El acceso a la competencia ficcional se caracteriza entonces por la sedentarización de las autoestimulaciones imaginativas, llamadas a desplegarse en adelante en el territorio neutral del juego, territorio donde, en cierta forma, pueden ser vividas en el modo de la exterioridad al tiempo que siguen beneficiándose del estatus de realidades endógenas, es decir, escapando a las sanciones de esa exterioridad. Ahora bien, debido a la naturaleza esen-

⁶⁷ Currie (1995, página 98) se equivoca al desechar la comparación entre el sueño y la situación de inmersión ficcional.

cialmente relacional de la construcción de la identidad subjetiva, la delimitación de ese territorio no es el resultado de una maduración autárquica del niño, sino que resulta de sus interacciones con los adultos y, más ampliamente, con los otros, pues para el bebé «el otro es alguien que regula el yo»⁵⁸. En mi opinión, fue Winnicott, a través de su modelo de los fenómenos y objetos transicionales —por ejemplo los paños, los objetos de peluche—, quien propuso la hipótesis más convincente de la génesis del acuerdo del que nace el territorio ficcional: «Desde el principio, el objeto transicional y los fenómenos transicionales aportan a todo ser humano algo que siempre será importante para él, a saber, un área neutral de experiencia que nunca será cuestionada. Podemos decir sobre el objeto transicional que hay un acuerdo entre nosotros y el bebé según el cual nunca haremos la pregunta: «Esta cosa, ¿la has concebido tú o procede del exterior?» Lo importante es que sobre ese punto no se espera ninguna toma de decisión. La pregunta no tiene razón de ser»⁵⁹. Los hechos inducidos por autoestimulación a los que concierne ese contrato no son, por supuesto, sólo los objetos en el sentido estricto del término, sino también las actividades verbales y las actividades motrices (Winnicott habla además de forma más general de fenómenos transicionales). Como muestra el pasaje citado, la manera en que describe el acuerdo que se establece entre la madre (o el adulto que desempeña esa función) y el niño sobre el destino de las exteriorizaciones de las estimulaciones de este último coincide de manera significativa con el contrato del fingimiento lúdico tal y como opera en el terreno de las ficciones canónicas, terreno también instituido como «espacio transicional»⁶⁰. De ahí la hipótesis —que, evidentemente, no soy el primero en proponer— de que este acuerdo en torno a los primeros acontecimientos y objetos transicionales constituye el lugar de nacimiento (ontogenético) del estado de ficción

⁵⁸ Stern (1990), página 39.

⁵⁹ Winnicott, obra citada, páginas 22-23.

⁶⁰ Bessiara (1990), página 95.

concebido como puesta entre paréntesis de la cuestión de la veracidad y de la referencialidad de las representaciones propuestas a la atención verbal o a la aprehensión perceptiva. Como señala Winnicott, este territorio no es ni el puramente interior de las fantasías (y, por tanto, potencialmente, de la autodecepción), ni el puramente exterior de la realidad: «El objeto transicional nunca está, como el objeto interno, bajo control mágico ni, como la madre real, fuera de control»⁶¹. Se trata de un espacio potencial que genera un mundo que puede ser compartido públicamente y vivido en privado sin que su estatus se cuestione.

Hay que señalar que si bien es la madre (o cualquier otra persona que haga las veces de referencia original) quien sedentariza las autoestimulaciones en el terreno de las actividades lúdicas, el material de la dinámica interactiva proviene del bebé. En efecto, lo que va a funcionar como «objeto transicional» es originariamente un puro producto de la estimulación endógena del niño. Pero al principio el niño «ignora» que se trata de una exteriorización de un objeto cuyo origen es interno; para él se trata de una de las múltiples constelaciones representacionales rodeadas de afectos y que pueblan el universo aún no estructurado en el que vive. Por eso el papel del adulto es tan crucial: es la manera en que va a reaccionar a esa exteriorización imaginativa lo que decidirá la suerte de las actividades de autoestimulación y, al mismo tiempo, en una parte no despreciable, la suerte del niño. Si, por razones diversas, es incapaz de reaccionar de forma adecuada, es decir, mediante un «contrajuego»⁶² capaz de fijar —en beneficio del niño— el estatus de sus imaginaciones exteriorizadas, es de hecho la aptitud de este último para dominar lo real lo que se plantea. Solamente a través de esa interacción entre el juego infantil, que aún se ignora como tal, y el contrajuego del adulto, en el que el juego del niño puede hacerse reconocer como juego las actividades imaginativas «solitarias» (por ejemplo, las ensañaciones) también acceden a un estatus definido y pierden su dinámica nómada.

⁶¹ Winnicott, obra citada, página 19.

⁶² Sobre este término, ver Mannoni (1980), página 124.

Desde luego, como las representaciones que acceden al estatus ficcional tienen un origen interno, la capacidad de producir tales representaciones —lo que podríamos llamar invención imaginativa— precede a la instauración del fingimiento compartido que se organiza en torno a los objetos transicionales. Pero para que el niño esté en condiciones de experimentar sus representaciones endógenas inducidas por autoestimulación como invenciones imaginarias, es necesario que alguien las instaure por él en ese estatus. Y esto ocurre en el campo interactivo que culmina en el establecimiento de un territorio de fingimiento compartido. Este precede a las ficciones privadas en el sentido de que instaure las condiciones de identificación categorial. Podría decirse que la ficción como actividad mental privada es el resultado de una reinteriorización de las proyecciones de la autoestimulación endógena en la medida en que en adelante son sedentarizadas y legitimadas por el acuerdo de fingimiento compartido instaurado por el contrajuego del adulto. Este carácter interactivo de la génesis de la competencia ficcional es uno de los múltiples indicios del hecho de que, como señala Nathalie Heinich, «la construcción de la identidad no es una acción solitaria, que remitiría al sujeto a sí mismo: es una interacción, que pone a un sujeto en relación con otros sujetos, con grupos, con instituciones, con cuerpos, con objetos, con palabras»⁶³.

Dada la complejidad de los procesos intencionales en juego, no es en absoluto sorprendente que la capacidad de controlar mundos ficcionales alógenos —es decir, obras de ficción— se desarrolle sólo después de la competencia activa, es decir, después de la capacidad de construir y prestar atención a ficciones interactivas y autógenas. Aunque la institución ontogénica del campo de la ficción reposa, como hemos visto, en un fingimiento compartido, los universos ficcionales autógenos preceden a los universos ficcionales alógenos. Esta prioridad de la capacidad activa sobre la capacidad receptiva se traduce especialmente en el hecho de que aunque a la edad de cuatro años los niños ya estén en condi-

ciones de distinguir claramente, entre las actividades interactivas en las que participan, entre las que pertenecen al ámbito de un comportamiento real y las que pertenecen al ámbito de un fingimiento lúdico, ante una película o un cuento, aún seguirán preguntando durante mucho tiempo: «¿Es de verdad o de mentira?». La razón de este desfase ya nos es familiar: la asunción de las estimulaciones mentales endógenas como realidades puramente imaginativas se hace a través de una interiorización de los fingimientos comportamentales «originales» instaurados por el contrato interactivo que establece un territorio de fingimiento compartido. Es la interiorización progresiva de los mecanismos de ese «hacer-como-si» lúdico lo que a continuación genera la capacidad de reconstruir los universos ficcionales de las obras de ficción, universos que, de alguna manera, nos son entregados llave en mano.

4. *La inmersión ficcional*

El mérito de haber demostrado que la inmersión mimética está en el corazón del dispositivo ficcional le corresponde a Platón. Para que una ficción «funcione», debemos ver el paisaje (pintado), asistir al atraco (filmado), (re)vivir la disputa de pareja (descrita). Y la forma en que describimos el fracaso de una ficción —«Imposible conectar con la película», «Este relato no engancha», «Ese personaje no existe», o incluso, «El retrato no tiene vida»— también revela el papel central desempeñado por la inmersión. Pero también es el talón de Aquiles de la honorabilidad cultural (y especialmente filosófica) de la ficción, pues la ata indisolublemente a la apariencia y a lo que aparece como un modo de acción «irreflexivo». Y Platón no dejó de mostrar que esta honorabilidad está tanto más comprometida cuanto que la dinámica de inmersión opera no sólo durante la recepción de las obras, sino también durante su creación. Hay que insistir en esta simetría, pues por una rareza histórica hemos llegado a disociar los dos polos: celebramos el poder imaginativo del creador de ficciones, pero menospreciamos la inmersión ficcional como modo de recepción. Sin embargo, la distinción es

⁶³ Heinich (1996), página 333.

una ilusión léxica: el «poder imaginativo» no es más que una designación alternativa del proceso de inmersión ficcional creadora y, por tanto, de la competencia receptiva activa. Ahora bien, la competencia activa y la competencia receptiva son las dos caras de una misma realidad. En efecto, si el fundamento ontogénico de los dispositivos ficcionales está en la interacción del juego del niño y el contrajuego del adulto, entonces el acceso al espacio ficcional consiste en el desarrollo de una competencia intencional que es de manera indisociable la de la producción imaginativa (la autoestimulación) y la de la reactivación de los mímemas captados en el marco de la interacción de fingimiento lúdico. Así, el «acto psicológico original llamado Lectura», que Proust describe al comienzo de *Journées de lecture*, identifica una situación de inmersión ficcional reactivadora y no creadora; sin embargo, las características que destaca vuelven a encontrarse, por ejemplo, en la puesta en escena narrativa de la inmersión creadora que Giono desarrolla en *Noé*. Por lo tanto, puede ser interesante partir de una descripción elemental de los rasgos más destacables de la situación de inmersión ficcional en su generalidad. Me parece posible articular esta fenomenología alrededor de cuatro puntos:

• La inmersión ficcional se caracteriza por una inversión de las relaciones jerárquicas entre percepción (y, más generalmente, atención) intramundana y actividad imaginativa. Mientras que en situación normal la actividad imaginativa acompaña a la atención intramundana como una especie de ruido de fondo, la relación se invierte en situación de inmersión ficcional. El narrador de *Noé*, que, encaramado en su olivo, hila una ficción tras otra mientras recoge aceitunas, ha olvidado completamente la presencia de su mujer y de su hija, que, sin embargo, recogen aceitunas a unos pasos de él. La atención intramundana no ha quedado abolida —así, en Proust, el muchachito registra los ruidos del entorno durante su lectura—, pero el umbral de alerta que hace acceder los estímulos a la conciencia es más elevado que en situación «normal» —del mismo modo que durante la fase del sueño paradójico y, por tanto, durante los sueños, el umbral de vigilia es más elevado que durante las otras fases—. En lo

que respecta al cine, Christian Metz llegó a comparar la situación del espectador con la de un sujeto que duerme: «En las condiciones ordinarias de la proyección, todos hemos podido observar [...] que los espectadores, a la salida, brutalmente expulsados por el vientre negro de la sala a la pérfida luz del vestíbulo, a veces tienen la cara atolondrada (feliz o desdichada) de quien acaba de despertarse. Salir de un cine es un poco como levantarse de la cama: no siempre es fácil (salvo si la película nos ha dejado realmente indiferentes)»⁶¹. La comparación es abusiva desde el punto de vista de las realidades mentales (y neurológicas) que corresponden a los dos estados, pero cumple una función heurística innegable (que, por otra parte, es el único valor que Metz quería concederle). Todo espectador de cine puede observar por sí mismo que, cuando está en situación de inmersión ficcional, el umbral de atención a los perceptos reales es más elevado que en situación «normal». Por ejemplo, los estímulos registrados por la visión periférica influyen mucho menos sobre la dinámica de la exploración visual que en el caso de una situación perceptiva fuera de inmersión. Del mismo modo, en el caso del oído, hay una neutralización parcial de los estímulos sonoros cuyo origen espacial y timbre no corresponden al flujo de la banda sonora (sólo cuando asistimos a la proyección de una película sin encontrarnos en situación de inmersión —por ejemplo, porque no conseguimos conectar con la historia— nos damos cuenta con sorpresa de que el nivel de ruido ambiental es a menudo considerable). Por lo tanto, el restablecimiento de las jerarquías atencionales normales requiere que nos contengamos: interpelado por la cocinera, el lector infantil de Proust se ve obligado a «volver a traer mi voz de lejos», a «hacerla salir», para «darle una apariencia de vida ordinaria, una entonación de respuesta, que había perdido»⁶².

⁶¹ Metz, obra citada, página 143.

⁶² Proust (1971), página 161. Esta actitud benevolente hacia la lectura infantil da paso a un enjuiciamiento mucho más ambivalente cuando se trata de la lectura en la edad adulta: posible introducción a la vida espiritual, siempre corre el riesgo de transformarse en obstáculo, por poco que tienda a ocupar el lugar de «la vida personal del espíritu» (página 180).

• La atención escindida conduce a la coexistencia de dos mundos, el del entorno real y el del universo imaginado (aunque sea imaginado a través de actos perceptivos, como en el cine, donde es la percepción visual misma la que parece escindirse en dos), cada uno con sus propias referencias. A primera vista, esos dos mundos parecen excluirse mutuamente. Proust distingue así el espacio real, la habitación del pequeño lector, del espacio ficcional: para calmar los «tumultos» que la lectura ha «desencadenado» en él, se pone a deambular por la habitación, «los ojos fijos aún en un punto que sería vano buscar en la habitación o fuera de ella, pues estaba situado a una distancia de alma, una de esas distancias que no se miden en metros ni en leguas, como las otras»⁶⁶. Pero Giono describe una situación más compleja, que es más bien la de una relación entre fondo y figura o la de un palimpsesto. Así, muestra de forma muy concreta cómo el decorado y los personajes de *Un roi sans divertissement* coexisten en la conciencia del autor con el espacio real de su despacho, de su casa y de Manosque, pues «el mundo inventado no ha borrado el mundo real: se ha superpuesto. No es transparente»⁶⁷. De hecho, en *Noé* los dos mundos se interpenetran, hasta tal punto que los personajes ficticios toman ciertos rasgos de características del lugar real, que, de alguna manera, los ha contaminado: «En mi ventana oeste, he instalado [...] a la señora Tim. [...] Porque esa ventana hace juego con el mapa de México, con sus Yucatán, Cuba, Florida, Jamaica, Haití, Puerto Rico y Antillas, y su gran cielo alternativamente de azur y de alquitrán hirviente, porque Urbain Timothée hizo fortuna en México, porque la señora Tim es criolla, y porque tiene tres hijas de las que no he dicho casi nada»⁶⁸. Se podría pensar que la diferencia entre las dos descripciones se debe al hecho de que Proust describe una situación de inmersión reactivadora, mientras que en el caso de Giono se trata de una dinámica creadora, en la que la inmersión parece mucho más fragmentada y, por tanto, la presencia del mundo per-

⁶⁶ *Ibidem*, página 170.

⁶⁷ Ver Giono (1971), página 822.

⁶⁸ *Ibidem*, página 616.

ceptivo más fuerte. En realidad, el mismo Proust muestra que los dos mundos, a pesar de su diferencia ontológica, siguen íntimamente ligados. Proust señala, en efecto, que los recuerdos que conservamos de nuestras lecturas infantiles contienen datos tanto de las circunstancias (reales) de esas lecturas como de su contenido⁶⁹. Me parece que esta constatación vale para todas las experiencias notables de inmersión ficcional: la interpenetración del contexto actual y del universo de inmersión ficcional crea lazos mnemónicos extremadamente estables entre las representaciones inducidas por el dispositivo ficcional y los estímulos actuales aprehendidos en segundo plano. Es como si el contexto actual, no tematizado en el momento, fuese no obstante registrado en forma de «fichero adjunto», que a partir de entonces quedará indisolublemente ligado al universo virtual en cuestión. Pero hay que ir más lejos. Aunque el grado de inmersión ficcional sea siempre inversamente proporcional a la atención concedida al entorno perceptivo actual (a excepción, por supuesto, de las percepciones que son el vector de la inmersión), esto no implica un corte entre el mundo de los estímulos miméticos y el repertorio de representaciones mentales surgidas de nuestras interacciones pasadas con la realidad actual. Al contrario: los mimemas permanecerían radicalmente opacos si no fuesen permanentemente emparejados con las huellas mnemónicas de nuestras experiencias reales. Esto significa especialmente, y trivialmente, que toda reactivación de mimemas no puede sino fundarse sobre el repertorio de representaciones de que dispone el receptor en su «mundo». De una manera más general, y para retomar la terminología de Quine introducida en el capítulo precedente, sólo puede haber reactivación mimética en la medida en que los espaciamientos de cualidades que operan como parrilla de reconocimiento mimético en el receptor no son demasiado diferentes de aquellos en el marco de los

⁶⁹ De hecho, Proust va más lejos: lo que queda, según él, son únicamente las circunstancias de su lectura y no los libros. Esta concepción se explica si recordamos que el fin último de su texto no es celebrar la lectura (ni la ficción), sino, al contrario, asignarle un territorio y una legitimidad a fin de cuentas limitados al desarrollo de la «vida espiritual».

cuales el creador ha creado los mimemas. Dicho de otra forma, ciertos mimemas sólo pueden compartirse por inmersión en la medida en que los individuos que tienen acceso a ellos viven en «realidades» (es decir, en representaciones de lo real) compartidas. Este reparto nunca es completo, porque los «mundos» de dos individuos cualquiera no coinciden nunca totalmente (para que así fuera, los dos individuos deberían ser, no sólo genéticamente idénticos, sino además haber tenido exactamente las mismas experiencias). Por otro lado, la ausencia de todo reparto es sin duda igual de raro, pues los espaciamientos de cualidades coinciden lo bastante de un ser humano a otro para que, por ejemplo en lo que respecta a los mimemas visuales, haya siempre una posibilidad de reparto.

* La inmersión ficcional es una actividad homeostática, es decir, que se regula a sí misma con ayuda de bucles retroactivos: en la autoestimulación imaginativa se nutre de las expectativas que ella misma se crea; en los fingimientos lúdicos interactivos se mantiene a través de una dinámica de los turnos de roles o de palabra; finalmente, en situación de recepción es reactivada por la tensión existente entre el carácter siempre incompleto de la reactivación imaginativa y la completitud (supuesta) del universo ficcional propuesto. De ahí el atractivo, durante nuestra infancia, de los juegos ficcionales que se prolongan sin fin: interrumpidos por la noche para volver a ellos por la mañana, algunos de esos juegos colonizan la totalidad de las vacaciones de verano, de forma que, en el momento de la vuelta a clase, los niños que vuelven del viaje más exótico no son siempre los que creamos. De ahí también el gusto, más tarde, por los folletones o los ciclos novelescos (como *La comedia humana* o las *Barchester Novels*), por los culebrones (escritos o televisados) que nunca acaban, por las películas por entregas (de *Fredy 1* a *Fredy 6*, mientras esperamos *Fredy n*). De ahí todavía, como señala Proust, el sentimiento de despecho cuando todo ha acabado: «Desearíamos tanto que el libro continuase, y, si fuese imposible, tener más información sobre todos esos personajes...»⁷⁰. Por parte del creador, la

⁷⁰ Proust, obra citada, página 171.

capacidad que tiene la inmersión ficcional de reconducirse se manifiesta de múltiples formas. En el caso del relato de ficción, por ejemplo, la vinculación del final de la historia con el destino de un personaje o de un grupo de personajes deja a los comparsas sin un destino propio. Si *Un roi sans divertissement* concluye con el suicidio de Langlois es porque así este personaje ha sido «conducido... hasta el final de su destino». Pero Delphine, que acaba de ser testigo del suicidio, no está en absoluto al final de su destino. De ahí la tentación de hacer recomenzar la dinámica de la ficción: «Si tan sólo esperas a que Delphine llegue al borde de la masacre con sus zapatitos finos; si tan sólo intentas describirla, remangándose la falda por encima de la sangre y del cerebro de Langlois como al borde de un charco de barro, verás que Delphine vivirá. Entonces, aún no has terminado»⁷¹. Por lo tanto, el narrador de *Noé* (el mismo Giono) decide viajar a Marsella, «con el objetivo categórico de alejarme de aquí». Este «aquí» no es el Manosque de 1947, sino «el país donde acabo de vivir bajo la nieve de 1848 hasta casi 1920», es decir, el universo de *Un roi sans divertissement*, que aún le obsesiona hasta el punto de dirigirse a sus personajes retomando por su cuenta y riesgo una exclamación que Chatov le dirige a Stavroguine (en *Les Possédés*): «Pero, ¿por qué estoy condenado a creer siempre en usted?»⁷².

* Las representaciones vividas en estado de inmersión ficcional están en general saturadas desde el punto de vista afectivo. Esta investidura afectiva actúa a diferentes niveles. En situación de recepción, está en primer lugar «el bajo continuo» de la apreciación estética, pues el consumo de ficciones canónicas se inscribe en general en las conductas estéticas⁷³. En cuanto a la tonalidad de esa apreciación, varía según el índice de satisfacción inherente a la actividad de reactivación mimética. Por tanto, depende del buen funcionamiento de la inmersión ficcional. Este nivel de investidura afectiva no es,

⁷¹ Giono, obra citada, página 811.

⁷² *Ibidem*, páginas 613 y 612. Ver también la nota 2 de Robert Ricatte, página 1446.

⁷³ Ver a este respecto, capítulo V, página 312 y siguientes.

evidentemente, específica de las situaciones de inmersión ficcional: es un simple efecto de su función estética y se encuentra también en las artes no miméticas. Por tanto, hay que distinguirlo de la participación afectiva inducida por los mimemas ficcionales en cuanto que mimemas, es decir, en la medida en que simulan constelaciones reales. Lo primero que nos viene a la mente cuando pensamos en estos fenómenos de implicación afectiva, es la empatía afectiva —positiva o negativa— con los personajes. Platón ya señalaba que los oyentes de los aedos «participan de las emociones expresadas»⁷⁴. Y Proust habla de «esos seres a quienes había prestado más atención y cariño que a las gentes de la vida, sin atreverse a confesar hasta qué punto los amaba, [...] esas gentes por las que había suspirado y sollozado»⁷⁵. En los relatos de ficción, el teatro o el cine, la importancia de esta dinámica de empatía afectiva con los personajes no es cosa del azar: para que el proceso de inmersión pueda funcionar, es necesario que los personajes y su destino nos interesen, y para esto deben estar en consonancia con nuestras investiduras afectivas reales. El hecho de que los afectos básicos movilizados por las ficciones narrativas y dramáticas sean más o menos los mismos en todas partes y en todas las épocas, y el que consigamos con tanta facilidad sumergirnos en universos de ficción pertenecientes a tradiciones culturales diferentes de la nuestra, demuestra a la vez que los afectos humanos fundamentales son universales y que su repertorio es más bien restringido. No obstante, conviene distinguir esta empatía hacia los personajes de la cuestión general de la investidura afectiva de las representaciones miméticas, de la que no es más que una forma específica. Por una parte, existen ficciones sin personajes: un paisaje pintado —por ejemplo un *locus amoenus*— es capaz de provocar una reacción afectiva tan fuerte como un acto de empatía hacia un personaje de novela. Esto no tiene nada de raro dado que en nuestra vida real el mundo perceptivo nunca es un mundo neutro, sino que está siempre fuertemente estructurado por nuestros afectos. De manera más

⁷⁴ *La República*, x, 605 c-d. Ver página 23 del presente trabajo.

⁷⁵ Proust, obra citada, página 170.

general, en el caso de las ficciones visuales, es nuestra mirada misma la que está saturada de afectos: muy a menudo la inmersión no se desencadena tanto a través de nuestra empatía con lo representado (aunque fuese una persona) como a través de nuestra identificación con un sujeto que ve, mira, que está en posición de testigo (o, a veces, de *voyeur*). Es en ese sentido, por ejemplo, en el que Christian Metz ha relacionado la postura del espectador cinematográfico con la pulsión escópica —por tanto con el placer de ver— más que con la identificación con el héroe o la heroína. Y, desde una perspectiva cercana, David Freedberg pudo demostrar que, desde el punto de vista de la inmersión mimética, las imágenes piadosas y las estampillas pornográficas funcionaban de la misma forma (aunque en contextos y con metas muy diferentes...⁷⁶): en los dos casos, es la mirada lo que confiere vida a la representación, a condición por supuesto de que esa representación sea la de una persona o una constelación factual que en la realidad provocaría una fuerte reacción de afectividad⁷⁷. Dicho de otro modo, la potencia del mimema como inductor de inmersión se alimenta en gran parte de la reacción afectiva provocada por la realidad remedada. De ahí el hecho, muy importante, de que esa potencia no dependa sólo de la «fidelidad» mimética —o más bien de su riqueza en términos de factores representacionales— sino también de la carga afectiva vinculada a lo que es representado. Las dos dinámicas se complementan: cuanto más fuerte es la carga afectiva inducida por lo representado, menos necesidad tiene el mimema de ser «fiel»; y, a la inversa, cuanto más fiel es el mimema, menos necesidad tiene la carga afectiva del objeto representado de ser grande.

⁷⁶ Aunque las fronteras no siempre sean impermeables, Frey (1946, página 124) recoge las palabras de una mística alemana, Margarethe Ebner, que cuenta cómo una noche sacó la imagen de Cristo de su cuna, porque el Niño divino no se portaba bien («nicht züchtig») y le impedía dormir. Ella le cogió en sus brazos y le habló. Después, llevando el juego más lejos, le amamantó estrechándole contra sus pechos desnudos. Hela aquí completamente embargada ante «el roce humano de su boca» («ein menschliches Berühren seines Mundes»).

⁷⁷ Ver Freedberg (1989), especialmente páginas 136-160 y 317-344.

Si quisiéramos desarrollar una verdadera fenomenología de la inmersión ficcional, cada uno de estos puntos merecería un análisis más minucioso. Además, habría que tener en cuenta otros aspectos. Pero mi meta aquí era simplemente llamar la atención sobre la realidad tangible del hecho y sobre su función central en el dispositivo ficcional. Por lo tanto, en vez de extenderme más en este aspecto de las cosas, me gustaría concentrarme en algunos problemas que deberían permitirnos ir un poco más lejos en la comprensión de sus modalidades de funcionamiento. Me parece que hay tres puntos que merecen reflexión: la relación entre la inmersión, los efectos de engaño y las creencias; la distinción entre la inmersión en situación de producción ficcional y la inmersión en situación de recepción —una distinción importante para comprender no sólo la diferencia entre juegos ficticiales y obras ficticiales, sino también, en el terreno artístico, entre la inmersión proyectiva del artista y la inmersión reactivadora del público; finalmente, la cuestión de la relación entre inmersión e «identificación» o, más bien, la necesidad de distinguir entre los dos problemas, dado que la inmersión puede cobrar múltiples formas: según los vectores de inmersión (es decir, los tipos de fingimiento lúdico), adopta posturas de inmersión diferentes—. Este último problema conduce directamente al análisis comparado de los diferentes dispositivos ficticiales. Por lo tanto, me limitaré aquí a demostrar la imposibilidad de reducir la noción de inmersión a la de identificación psicológica —pues a menudo se pretende que la especificidad de nuestra actitud frente a una ficción reside en nuestra identificación con los «personajes»—.

La necesidad de volver una vez más a las relaciones entre engaño e inmersión obedece al hecho de que, mientras señalaba que el funcionamiento del dispositivo ficcional implicaba la eficacia de una apariencia, opuse el engaño a la ficción (por ejemplo, en el análisis de *Marbot*). Por un lado, si la variante ficcional de la inmersión mimética consiste en que la postura representacional es causada por estímulos que remedan una actualización de alguno de nuestros modos de acceso canónicos al mundo cuando ni siquiera constituyen tal actualización, de esto se desprende que toda inmersión

ficcional implica la eficacia de una apariencia. Por otro lado, al aludir a los momentos de inmersión total en el cine y al retomar la noción de transferencia perceptiva propuesta por Christian Metz, distinguí este efecto de engaño preatencional del marco pragmático del fingimiento lúdico y de las creencias ligadas a ese marco. Es importante distinguir entre el estado de inmersión ficcional y la asunción de una creencia. Esta distinción es de hecho una distinción entre dos niveles de tratamiento de la información. La inmersión accede a las representaciones antes de que estas sean traducidas en creencias. Su traducción en creencias homólogas a las que serían «normalmente» inducidas por las representaciones ficticiales remedadas está bloqueada en el nivel cognitivo superior, el de la atención consciente, informado del hecho de que los estímulos son resultado de una autoestimulación mimética o de un fingimiento lúdico compartido. La situación de inmersión ficcional se caracteriza, entonces, por la existencia conjunta de engaños miméticos preatencionales y una neutralización concomitante de esos engaños mediante un bloqueo de sus efectos en el nivel de la atención consciente.

La existencia de esta neutralización, que delimita la especificidad de la inmersión ficcional en relación con las «ilusiones» en el sentido común del término, se manifiesta sobre todo a través de sus fracasos momentáneos, como las situaciones en que el engaño opera con tal fuerza que induce un bucle reaccional corto que cortocircuita la instancia de control consciente. Es el caso, en el cine, de las transferencias perceptivas identificadas por Christian Metz. En efecto, esas transferencias corresponden a bucles reaccionales cortos, es decir, a situaciones en las que la interacción entre percepción y reacción se sitúa enteramente en el nivel preatencional. Esto explica por qué las reacciones motrices involuntarias son en general reflejos de protección: tales reacciones correrían el riesgo de ser ineficaces si tuviesen que transitar primero por una instancia de control consciente. El bloqueo subsiguiente del reflejo se debe al hecho de que el acceso a la conciencia de la secuencia motora involuntaria reactiva el hecho de que sabemos que los estímulos que la

han inducido son mimemas: la ilusión es neutralizada y el reflejo motor interrumpido. Entonces, si la existencia de tales momentos de confusión entre realidad y apariencia es apreciable, su relativa rareza y su extrema brevedad son también dignas de reflexión, pues ilustran bien el poder del control consciente ejercido en nombre del marco pragmático de fingimiento lúdico. O, para decirlo de otra forma: las transferencias perceptivas demuestran a contrario que la situación de fingimiento lúdico bloquea el conjunto de bucles reaccionales *largos* (es decir, los que están bajo control de la atención consciente) que constituyen nuestras interacciones «normales» con el mundo. La eficacia de ese bloqueo, debido a la creencia (consciente) de que nos encontramos en un marco ficcional, nos permite dejar operar sin riesgo a los engaños funcionales preatencionales que inducen la postura representacional o perceptiva indispensable para la inmersión.

El estado de inmersión es desde luego un estado mental escindido o, para retomar una expresión de Iouri Lotman, un «comportamiento bipolar»⁷⁶. Esta hipótesis se opone a la de Gombrich, que, al contrario, piensa que los dos estados se excluyen: según él, cuando miramos una imagen, o bien vemos la cosa representada o su soporte, pero nunca podemos ver los dos conjuntamente⁷⁷. Hay que señalar que ilustra su tesis con ayuda de una situación que no tiene nada que ver con la cuestión de la inmersión. El ejemplo —tomado de Jastrow y ya utilizado por Wittgenstein— es célebre: se trata de un dibujo que puede verse como la representación de un conejo o como la de un pato. Ahora bien, esta situación no podría reforzar su tesis, pues no ilustra el problema del estado escindido («bipolar») —inmersión ficcional versus conciencia representacional— sino el de un dilema entre dos representaciones —o dos identificaciones miméticas— igualmente posibles aunque incompatibles. No prueba por tanto la imposibilidad de ver a la vez lo que está repre-

sentado y el medio que representa, sino la de identificar una misma representación de dos maneras diferentes conjuntamente, o la de servirse en un mismo momento de un gancho mimético único para dos actos de inmersión diferentes. Esto no demuestra que la tesis de Gombrich sea falsa. De hecho, contrariamente a las apariencias, esta no es incompatible con el análisis en términos de estado mental escindido. Pues Gombrich se limita a afirmar que no se puede ver al mismo tiempo el objeto representado y el medio, lo cual parece plausible, dado que las dos construcciones perceptivas difieren profundamente la una de la otra. Pero esa imposibilidad no es incompatible con la posibilidad de ver el objeto representado *sabiendo* que vemos un mimema. Para que las dos tesis fuesen compatibles, bastaría con distinguir entre los aspectos preatencionales de la inmersión perceptiva y el nivel de las creencias. Si hacemos esta distinción, ya no estaremos obligados a conformarnos con la solución propuesta por Gombrich, y que consiste a grandes rasgos en suponer que oscilamos entre dos estados, aquel en que vemos lo que está representado y aquel en que vemos, por ejemplo, el cuadro: «Kenneth Clark [...] observaba una gran tela de Velázquez, [...] e intentaba ver lo que ocurría en el instante en que, tomando distancia, veía las capas de color transformarse en una visión transfigurada de lo real. Pero, hiciese lo que hiciese, ya se alejase o se acercase, no podía hacer que las dos visiones coincidiesen en el mismo instante, y se sentía incapaz de responder a la cuestión que se había planteado: saber cómo había podido ser realizada aquella obra»⁷⁸. Por supuesto, situaciones de este tipo hay muchas, pero no corresponden al estado escindido característico de la inmersión ficcional. Gombrich describe una dinámica de oscilación entre dos atenciones perceptivas, la que dedicamos al contenido representacional y la que dirigimos a los medios de la representación. En el caso de la inmersión ficcional, en cambio, la dualidad es interna al plano del contenido representacional: ese contenido es apprehendido en el marco de un estado mental «bipolar» caracte-

⁷⁶ Lotman (1973), página 108.

⁷⁷ Gombrich (1987), páginas 24-25. Ver Podro (1983), para una presentación del debate provocado por la tesis de Gombrich.

⁷⁸ *Ibidem*, página 26.

rizado por una escisión entre tratamiento preatencional y tratamiento atencional de las representaciones. La situación de la inmersión ficcional podría compararse con aquella en que nos encontramos cuando somos víctimas de una ilusión perceptiva sabiendo que se trata de una ilusión. En efecto, una ilusión perceptiva en el sentido técnico del término (es decir, una ilusión que resulta de un error de los módulos perceptivos preatencionales) continúa siendo operativa incluso cuando soy perfectamente consciente de que se trata de una ilusión, es decir, cuando estoy en condiciones de impedir que se transforme en creencia perceptiva (errónea)²¹. Aunque no pueda evitar que mi aparato perceptivo sea víctima de la ilusión, desde el momento en que sé que se trata de una ilusión, no voy a tratar el engaño preatencional de la misma manera en que trataría la percepción «verídica» cuyo lugar ocupa. Ahora bien, en el caso de la inmersión ficcional, sé, de alguna forma por definición —es decir, por el simple hecho del acuerdo del fingimiento lúdico compartido—, que estoy ante una apariencia. Esto basta para bloquear el paso de los mimemas vividos en estado de inmersión al módulo mental, que, en ausencia de ese «freno de motor» pragmático, los trataría como las representaciones que se limitan a imitar. La cuestión de saber si la inmersión ficcional implica engaños o ilusiones tiene entonces una doble respuesta: presupone la eficacia de engaños de naturaleza preatencional, pero excluye todo estado de ilusión en el nivel de la conciencia y las creencias. Desde el momento en que un mimema induce falsas creencias, desde el momento en que nuestra conciencia es llamada a engaño, ya no nos encontramos en estado de inmersión ficcional, sino en la ilusión en el sentido común del término. Pero, al mismo tiempo, ya no nos encontramos en el campo de la ficción.

Si admitimos la hipótesis de una distinción entre el nivel de la inmersión y el de las creencias, evitamos dos dificultades mayores. Por una parte, no tenemos necesidad de redoblar el mundo de nuestras creencias proposicionales sobre la

²¹ Currie (1996, página 26) también recoge este punto, a menudo subrayado por los psicólogos.

realidad con un mundo de «creencias ficcionales», cuyo estatus lógico parece difícil de definir de otra forma que en términos negativos, al menos en mi opinión. Por otra parte, esta hipótesis permite dar cuenta no sólo de la transferencia perceptiva (y, más generalmente, de la transferencia representacional), sino también de los hechos de transferencia afectiva. Las dificultades que resultan de no tener en cuenta esta distinción pueden ser ilustradas por ciertos aspectos de la concepción de Kendall Walton²². Su teoría del «hacer-como-si» (*make believe*) conduce en efecto a una especie de dualismo ontológico, fundado en una duplicación de todas nuestras actitudes serias frente al mundo en forma de actitudes ficcionales; así, habla de proposiciones ficcionales, del hecho de sentir miedo ficcionalmente, del hecho de compartir ficcionalmente, etc. El primer problema de tal análisis es que no nos enseña gran cosa sobre el estatus de los hechos así caracterizados: lo que nos gustaría saber es qué es una verdad ficcional, o qué quiere decir «mantener ficcionalmente una actitud». Walton responde diciendo que se trata de un «hacer-como-si», pero en la medida en que la descripción de términos de proposiciones ficcionales o de actitudes ficcionales debía precisamente explicar en qué consiste la situación del «hacer-como-si», no hemos avanzado mucho. Hay un segundo aspecto que me parece más importante: según Walton, todos los efectos inducidos por una ficción pertenecen al ámbito de la actitud del «hacer-como-si». Walton se niega entonces a considerar que un espectador de cine pueda sentir verdadero miedo, una tesis que me parece desmentida por la existencia de las transferencias perceptivas. Del mismo modo, describir las reacciones emotivas de un lector o de un espectador diciendo que siente compasión ficcionalmente, que se entristece ficcionalmente, etc. y, por tanto, que sólo experimenta cuasi-emociones, no me parece convincente desde el punto de vista psicológico²³. El especta-

²² Ver Walton (1990). Y también Currie (1996), cuya concepción coincide en lo esencial con la de Walton, pese a algunos desacuerdos.

²³ Tadié (1998), página 124, nota 22, parece aceptar la tesis de Walton, según la cual las emociones son simplemente simuladas o, como él dice,

dor complaciente, el «buen público» (retomando la expresión de Christian Metz), que llora en una u otra escena de *Titanic* no derrama lágrimas ficticiales, ni las derrama ficticialmente: derrama lágrimas reales, las mismas que tal vez derramaría durante un entierro, y las derrama realmente, en el sentido de que está realmente triste. Simplemente, una vez más, la reacción obedece a una transferencia preatencional, esta vez de naturaleza afectiva: no llora porque crea estar asistiendo a la separación real del héroe de gran corazón y su amada, sino porque la constelación afectiva representada induce un raptó afectivo preatencional. Por otra parte, la situación no se limita a los contextos ficticiales: las reacciones afectivas provocadas por las representaciones escapan ampliamente a nuestro control consciente. Esto explica sin duda por qué la capacidad de las situaciones ficticiales —o de los sueños— de colorear nuestra vida afectiva persiste a veces mucho tiempo después de nuestra salida del estado de inmersión, hasta tal punto que verdaderamente se puede hablar de un efecto de contaminación (sin matiz peyorativo). Estos efectos de contaminación son particularmente fuertes en los niños (y en todos los verdaderos amantes de la ficción). Muchos niños reaccionan con miedo real cuando les contamos (o cuando les leemos) ficciones que incluyen fantasmas o bandidos. Y este miedo persiste tras el fin del relato, como demuestra el hecho de que a menudo es reactivado por las situaciones angustiosas de la vida «real», como el miedo a la oscuridad (una angustia difusa, sin objeto preciso, que la situación vivida en inmersión ficticia viene a concretar oportunamente).

Es evidente que no quiero decir con esto que los dispositivos ficticiales no puedan poner en marcha simulaciones de emociones. Tal parece el caso especialmente cuando se trata de la creación de mimemas. El ejemplo que suele darse es el

imaginadas; pero al mismo tiempo sugiere que la distinción entre emoción real y emoción imaginada no es una diferencia de naturaleza, sino simplemente de intensidad. Currie (1995) se inscribe también en una perspectiva cercana a la de Walton, pues identifica la empatía con una «simulación mental».

del actor. Un actor que simula una reacción de cólera no está ciertamente encolerizado en el sentido en que puede estarlo al final del espectáculo si el público sanciona su actuación con silbidos: cuando está en escena, se limita a simular la cólera. De hecho, aunque esta descripción no es falsa, me parece que sólo es parcial. Entre los actores profesionales, como en el teatro vivido estudiado por Leiris, la simulación consciente no es en general más que un gancho voluntarista cuya meta es inducir un estado de inmersión mimética (actancial, en el presente caso) —una inmersión de la que forman parte también las reacciones afectivas del nivel preatencional—. Desde luego, la parte de simulación consciente y de empatía preatencional es sin duda variable según los mimos, pues, como señala Aristóteles, «el arte poético pertenece [...] a los hombres versátiles o extraviados: los primeros son dúctiles, los otros muy excitables»²⁴. Pero incluso si la proporción entre las dos actitudes es variable de un individuo a otro, las dos están siempre implicadas: el actor debe a la vez saber «modelizarse» y ser capaz de «salir de sí mismo».

De hecho, por medio de esta cuestión llegamos a nuestro segundo problema, el de la diferencia entre la dinámica de la inmersión ficticial creadora y la que preside la recepción de las ficciones. En el caso del creador de una ficción, la inmersión sólo puede ser resultado de una autoafectación: el creador de una ficción crea los ganchos capaces de ponerle en situación de inmersión. El receptor en cambio se encuentra ante ganchos ya constituidos en los cuales le basta «deslizarse», «dejarse atrapar». Tomemos un caso muy simple: una niña que juega con su muñeca debe comenzar por producir mimemas capaces de funcionar como gancho inicial para ponerla en situación de inmersión; esta producción inicial sólo puede ser un acto de simulación consciente; en cambio, si el gancho inicial funciona correctamente, la parte esencial de los mimemas que producirá a continuación será resultado de la dinámica de inmersión ficticial, es decir, surgirá de hechos que comportan engaños preatencionales.

²⁴ Aristóteles (1980), página 98 (55a 32-34).

Es así como, habiendo empezado por remedar conscientemente a una madre desconsolada ante su hijita muerta, terminará llorando realmente y viviendo la escena de duelo en situación de transferencia afectiva, aun sabiendo que está jugando con una muñeca. Del mismo modo, el actor, si empieza simulando conscientemente ser una persona encolerizada, en muchos casos sólo podrá producir mimemas convincentes (es decir, capaces de inducir un proceso de inmersión ficcional en el espectador) en la medida en que los ganchos iniciales le permitan ponerse en la piel del personaje y, por tanto, sacar partido de los efectos específicos de la inmersión y especialmente de la empatía preatencional⁸⁵. Sin duda sucede que, en situación creadora, es necesario reactivar la dinámica de inmersión «alimentándola» mediante algunas simulaciones conscientes: de ahí su carácter relativamente discontinuo comparado con la inmersión reactivante. La diferencia no debe sorprendernos: el receptor de una ficción penetra (en principio) en un universo ficcional preexistente cuya fuerza de inmersión ha sido optimizada; el creador (ya se trate de un niño que juega o de un artista), en cambio, inventa sobre la marcha el universo en que se sumerge. Es normal que los bloqueos de la dinámica de inmersión sean más frecuentes en el segundo caso que en el primero. Se pueden observar discontinuidades del mismo tipo en los juegos ficcionales interactivos: el riesgo de entropía aumenta con el número de jugadores, lo que requiere diferentes renegociaciones del contrato ficcional (*fantasy negotiations*), en lo que respecta a los roles, la función convencional de ciertos accesorios imperfectos desde el punto de vista mimético (por ejemplo: «Hacemos como si esa roca fuese la comisaría de policía»), las secuencias de acciones en el contexto ficcional global⁸⁶. Pero esa diferencia no cambia nada en la identidad de los procesos de inmersión considerados en sí mismos. Simplemente, las condiciones de la

⁸⁵ No hago de esto una regla absoluta, pues existen escuelas de actores que, por el contrario, insisten sobre el control consciente y el rechazo de toda inmersión.

⁸⁶ Ver Goldman y Emmison (1996), página 49.

inmersión se reúnen más fácilmente en situación de recepción que en situación de creación.

Hasta aquí he tratado la inmersión como si se tratase de un dato único. En el capítulo siguiente veremos que las cosas son más complejas. Si esta complejidad pasa a menudo desapercibida es porque tenemos tendencia a asociar la noción de inmersión con la de identificación. Ahora bien, del mismo modo que las reacciones afectivas provocadas por una ficción son irreductibles a la empatía con los personajes, la inmersión no pasa necesariamente por un proceso de identificación con los personajes. Por lo tanto, en el cine, el vector de inmersión no es la identificación psicológica con uno o varios personajes, sino la asunción de una actitud perceptiva. Como mucho, podríamos decir con Christian Metz que el espectador de cine se identifica a sí mismo: «El espectador, en suma, se identifica a sí mismo, [...] como puro acto de percepción (como vigilia, como alerta): como condición de posibilidad de lo percibido [...]»⁸⁷. Pero dudo que la noción de identificación (aunque sea en forma de autoidentificación) convenga para describir este tipo de inmersión: me parece más exacto decir que el espectador adopta la postura perceptiva, es decir, que el mimema cinematográfico le induce a adoptar la actitud que adoptaría «normalmente» si los estímulos miméticos fuesen realmente lo que no hacen sino imitar. En cuanto a la noción de identificación, me parece que hay que reservarla para describir las situaciones en las que el universo de inmersión está constituido por una interioridad subjetiva: es así como la actriz se identifica con Antígona, como el niño se identifica con un ladrón, o como el lector de una ficción narrativa se identifica, eventualmente, con el narrador (es decir, adopta la postura del narrador como vector de inmersión). De ahí también la necesidad, a la que ya he hecho referencia, de distinguir la identificación psicológica como operador de inmersión de la empatía afectiva inducida por el universo ficcional. Esta última constituye uno de los efectos de la inmersión, en la medida en que nos lleva a activar, en nuestra relación con el mundo ficcio-

⁸⁷ Metz (1977), página 69.

nal, nuestro repertorio de actitudes de la realidad de todos los días. Pero, cuando voy a ver una película, lo que me interesa es el universo al que tengo acceso gracias a la inmersión mimética, es decir, la modelización ficcional de un conjunto de acciones, de acontecimientos, de sentimientos, etc. El eje de la confusión entre los dos aspectos de la ficción es primero que ambos son inseparables. Para decirlo brevemente, aun a riesgo de tener que volver más tarde sobre esto: el modelo ficcional sólo puede ser (re)activado a través de una inmersión mimética²⁸. No quiero sugerir con esto que el único enfoque que nos permite *descubrir* cosas sobre una obra de ficción sea la inmersión mimética. En cambio, una ficción sólo funciona como ficción en la medida en que es interiorizada a través de tal proceso de inmersión mimética. Cuando los alumnos tienen que analizar un pasaje de *El extranjero* en la escuela, la actitud mental que se les pide que adopten no es la de la inmersión mimética, sino la postura analítica de alguien que quiere identificar la forma en que Camus estructura su universo ficcional. He aquí sin duda algo enormemente útil. Aún es necesario que el universo ficcional de la obra haya sido asimilado antes, lo que significa que el relato debe ser leído primero en el modo de inmersión ficcional, o sea, para la obtención de placer —y de provecho— extraídos de la dimensión del «¿Qué me están contando?». Desgraciadamente, esta condición se cumple cada vez menos, pues la cultura ficcional de los jóvenes de hoy sólo es marginalmente literaria. Es así como estamos llegando a la necesidad de enseñar la ficción literaria como una lengua muerta. Pues, para acceder a una obra de ficción, hay que entrar en el universo creado (concebido como modelo mimético) y, para entrar en ese universo, no existe otra vía que la de la inmersión ficcional.

5. La modelización ficcional: ficción y referencia

Si la inmersión juega un papel central en la ficción, no es menos cierto que su estatus es el de un medio: nos per-

²⁸ Ver páginas 212-213.

mite acceder a lo que constituye la verdadera finalidad de todo dispositivo ficcional, a saber, el «universo de ficción» (Thomas Pavel). Para decirlo de otra manera: su papel es activar o reactivar un proceso de modelización mimética ficcional; y lo hace llevándonos a adoptar (hasta cierto punto) la actitud (la disposición mental, representacional, perceptiva o actancial) que adoptaríamos si nos encontrásemos realmente en la situación cuya apariencia elaboran los mimemas. Por lo tanto, es importante distinguir entre la inmersión y la modelización; tanto más cuanto que los detractores de la ficción siempre han intentado reducirla a la fabricación de una apariencia capaz de inducir una dinámica de inmersión, y que sus defensores sólo creyeron poder salvarla intentando demostrar que, por el contrario, era incompatible con toda dinámica relacionada con la apariencia o el simulacro. De ahí la tendencia a reducir la noción de mimesis a un procedimiento de imitación-apariencia o, por el contrario, a una técnica de representación sin ningún componente «imitador»²⁹. De hecho, lo que en general se considera como una oposición entre dos concepciones competidoras e incompatibles de la ficción, debe ser interpretado como una simple distinción entre dos aspectos del dispositivo ficcional: el medio que emplea, a saber, la inmersión, y el objetivo al que sirve ese medio, a saber, el acceso a la modelización ficcional de estados de hechos corrientes (experiencia perceptiva, situación actancial, narración de acontecimientos, situación intramundana...). Repitémoslo una última vez: la ficción procede a través de engaños preatencionales, pero su objetivo no es conducirnos a error; elaborar apariencias o ilusiones; los engaños que elabora son simplemente el vector gracias al cual puede alcanzar su verdadera finalidad, que es empujarnos a implicarnos en una actividad de modelización o, para decirlo más simplemente, inducirnos a entrar en la ficción.

La confusión entre los medios y el fin de la ficción no basta sin embargo para explicar por qué tenemos tantas dificultades para reconocer su valor modelizante, y el hecho

²⁹ Sobre esta última tentación, ver página 14, nota 4.

de que opere cognitivamente. Esa confusión se debe también a la forma en que abordamos en general el problema de las relaciones entre la ficción y las otras modalidades de representación (la percepción, las creencias referenciales, el conocimiento abstracto, la reflexión, etc.) y, por tanto, la manera en que los dispositivos ficcionales pueden referirse a la realidad en la que vivimos. Tenemos tendencia a querer reducir el primer problema al de la relación entre representación ficcional y aserción referencial; en cuanto al segundo, creemos que el eje de la cuestión reside en la diferencia de estatus entre las entidades ficcionales y las entidades de la realidad física. Por esto, el análisis de la ficción ha quedado reducido, más o menos, al del estatus denotacional de las proposiciones ficcionales (o de las proposiciones que se supone implicadas por representaciones ficcionales que, como la ficción cinematográfica o pictórica, no tienen estructura proposicional) y al del estatus ontológico de las entidades ficticias²⁰. Este modo de ver ha influido durante mucho tiempo en las definiciones filosóficas de la ficción propuestas en el siglo XX. La mayoría de esas definiciones, incluso si tienen en cuenta la existencia de un factor pragmático, se sitúan en efecto en un marco decididamente semántico; fue necesario esperar a la decisiva contribución de Searle para empezar a aceptar la idea de que la misma definición de la ficción sólo podía ser pragmática y no semántica, dicho de otra forma, lo que distinguía la ficción de las otras modalidades de la representación era esencialmente el hecho de que implicaba un uso específico de las representaciones. Lo que caracteriza a las representaciones ficcionales no es tanto su estatus lógico (que, de hecho, puede ser de lo más diverso), sino el uso que puede hacerse de ellas.

El punto de partida común de todas las definiciones semánticas puede reconstruirse de la siguiente forma: los enunciados lingüísticos cumplen funciones diversas; una de

²⁰ A continuación desarrollo un poco el análisis esbozado en Ducrot y Schaeffer, 1996, páginas 312-315. El lector interesado encontrará también una bibliografía selectiva dedicada al tratamiento filosófico de la ficción.

sus funciones es referirse al mundo; este acto de referencia se realiza a través de las frases descriptivas o declarativas; ahora bien, mientras que desde el punto de vista lingüístico el discurso ficcional es también un discurso descriptivo, se aparta sin embargo del discurso referencial en la medida en que sus frases no remiten a referentes «reales»; por tanto, es necesario definirlo por la especificidad del valor denotacional de sus términos referenciales. La respuesta «clásica» al problema planteado en estos términos consiste en definir la ficción como denotación nula: los constituyentes lingüísticos que en el discurso factual tienen valor denotativo (descripciones definidas, nombres propios, demostrativos, deícticos, etc.) aquí están denotacionalmente vacíos. Esta era ya la posición de Frege, para quien los enunciados ficcionales tienen sentido (*Sinn*) pero no denotación (*Bedeutung*): «Cuando escuchamos, por ejemplo, un poema épico, lo que nos fascina, al margen de la euforia verbal, es únicamente el sentido de las frases, así como las imágenes y los sentimientos que evocan. Si nos planteásemos la cuestión de la verdad, dejaríamos de lado el placer estético y nos volveríamos hacia la observación científica»²¹. A primera vista, podríamos pensar que la distinción entre pensamiento y denotación consigue habilitar un espacio a la ficción. Pero la impresión es engañosa. Según Frege, la noción de «verdad» significa en efecto 'verdad denotacional' y, más precisamente, 'verdad científica', es decir, una verdad probada por estrictos procedimientos de validación experimental o conceptual. Ahora bien, a partir del momento en que la verdad se identifica con la denotación, no podría haber un espacio cognitivo propio de la definición. En ausencia de una dimensión denotacional, el sentido parece perder lo único que sería capaz de «sostenerlo». Este punto ha sido subrayado por Jacques Bouveresse, que señala que no se entiende bien cómo podría haber una modalidad específica de denotación de la referencia desde el momento en que ya no hay referencia²². Por lo tanto, las definiciones semánticas de la ficción posteriores a Frege pueden

²¹ Frege (1971), página 109.

²² Ver Bouveresse (1992), página 16.

verse como intentos de escapar de ese callejón sin salida. Las soluciones propuestas han sido múltiples, pero, a grandes rasgos, se reparten en tres grupos.

La solución más radical, que ha recibido el favor de todos aquellos que aceptan el rigorismo verificacionista al estilo Carnap, ha consistido en retener la idea fregeana de una identidad estricta entre verdad y denotación, y en deshacerse del problema de la distinción entre sentido y referencia reduciendo el campo de las proposiciones dotadas de sentido a las que satisfacen el criterio denotacional. Al mismo tiempo, las proposiciones ficcionales no pueden ser más que pseudoproposiciones, de donde se desprende fatalmente que la ficción no podría ser un operador cognitivo. El ejemplo más famoso de una definición de este tipo ha sido la teoría emotivista de Ogden y Richards, que sostenía que los enunciados literarios, debido a su carácter ficcional, son pseudo-proposiciones que expresan actitudes subjetivas y tienen una función puramente emotiva²⁰. La tesis tiene la ventaja de su claridad. Pese a ello, su carácter es tan manifiestamente falso que nunca ha convencido a casi nadie: cualquiera que sea el estatus de las proposiciones ficcionales, su gramática no es la de proposiciones que expresan emociones y, más ampliamente, actitudes subjetivas. Por otra parte, aunque la denotación nula era un requisito necesario de las proposiciones ficcionales²¹, no podría ser una condición suficiente de las mismas, pues, si fuera el caso, todo enunciado falso y toda mentira serían enunciados ficcionales. Ahora bien, una definición incapaz de distinguir la

²⁰ Los trabajos de Ogden y Richards son, no obstante, mucho más interesantes que la tesis emotivista a la que se les ha reducido muy a menudo. Para un análisis de las ideas complejas, aunque no siempre coherentes, de Richards, ver Shusterman (1988), páginas 47-64 y 199-221.

²¹ Por supuesto, no hay que confundir la cuestión de saber si las proposiciones ficcionales poseen un valor de verdad con la de saber si podemos enunciar verdades sobre ellas. Como ha señalado Terence Parsons, la mayoría de la gente que enuncia la proposición: «Pegaso es un caballo alado», no se limita a decir que esta proposición es verdadera según el mito, sino que es verdadera de manera absoluta: «Es una verdad real sobre un objeto irreal». (Parsons, 1974, página 78).

ficción del error y de la mentira no es de ninguna utilidad. Finalmente, en el supuesto de que la denotación nula sea una condición necesaria de las proposiciones ficcionales, no hemos avanzado mucho, pues los relatos de ficción en los que todos los enunciados son enunciados de denotación nula son extremadamente raros. Así, la novela histórica extrae gran parte de su atractivo de la manera en que incrusta los enunciados de fuerza denotacional en los enunciados de denotación nula que constituyen el marco global del relato. Esto indica que la cuestión del estatus de la ficción debe plantearse a otro nivel que en el de los elementos últimos (proposiciones u otros) que la constituyen —un punto que veremos más tarde—.

Los problemas hallados por las definiciones no cognitivistas de la ficción llevaron a los filósofos a buscar una solución diferente, capaz de salvar la tesis de la denotación nula al tiempo que habilitaba un espacio para la ficción en el interior de una semántica referencialista. La solución consistió en ampliar la noción de referencia de tal forma que la relación denotacional literal no fuese más que una subrelación. En sus vertientes no técnicas esta concepción fue defendida por numerosos críticos, pero fue sin lugar a dudas Nelson Goodman quien elaboró la formulación más ambiciosa y precisa desde un punto de vista lógico. Como esta teoría ha sido expuesta en múltiples ocasiones durante los últimos años, me limitaré a resumirla de forma sucinta, sin entrar en los detalles técnicos. Goodman, al tiempo que mantiene la idea de que el discurso ficcional es un discurso de denotación literal nula, amplía la noción de referencia incluyendo en ella, por una parte, la denotación metafórica y, por otra, modos de referencia no denotacional. Así, una aserción cuya denotación es nula cuando es leída literalmente puede volverse verdadera (es decir, puede poseer una fuerza referencial) cuando es leída metafóricamente: como Don Quijote no existe, toda aserción sobre él es literalmente falsa, pero, tomado metafóricamente, el nombre propio en cuestión se aplica con precisión a un gran número de hombres; lo mismo puede decirse de las acciones quijotesacas. Por otra parte, en los textos ficcionales, la ausencia de denotación literal incita al lec-

tor a activar esos otros tipos de relación referencial que son la ejemplificación y la expresión. Así, diremos que *En busca del tiempo perdido* ejemplifica una estructura narrativa en bucle: el final del relato enlaza con el comienzo de la narración del relato, pues el libro se clausura con la decisión del héroe Marcel de escribir el libro que el lector acaba de leer. Por otra parte, esta estructura expresa (es decir, ejemplifica metafóricamente) un cierto tipo de relación entre el arte y el tiempo: el hecho de que el final del libro coincida con su comienzo es una metáfora de la creencia proustiana según la cual la obra de arte anula el tiempo. Dicho de otra forma, según Goodman, las características literarias intrínsecas, así como los valores expresivos, forman parte de la estructura referencial de los sistemas simbólicos al igual que la denotación: el que una obra carezca de denotación y sea, por tanto, ficcional, no le impide tener una dimensión referencial. La gran ventaja de la definición goodmaniana es que permite mantener la tesis de la ausencia de una fuerza denotacional literal de las proposiciones ficcionales al tiempo que le concede una fuerza referencial, y esto sin verse obligada a recurrir a una teoría mística de la significación artística. Su desventaja reside en el hecho de que, al eliminar la cuestión de la denotación literal, elimina al mismo tiempo el «como-si» de la ficción, de modo que, a fin de cuentas, esquiva el problema en vez de resolverlo⁹². Desde luego, todo aficionado a la ficción concede una gran atención a la denotación metafórica, a la ejemplificación literal (por tanto, a las propiedades formales de las obras) y a la expresión (es decir, a la interpretación figurativa), pues la aspectualidad bajo la que se presenta el universo de ficción es indisociable de este universo. Sin embargo, estas características no podrían proporcionarnos una definición satisfactoria de la ficción. Por una parte, según la misma teoría de Goodman, la atención prestada a esos tipos de referencialidad no es específica de nuestra relación con la ficción: concierne, más ampliamente, a los síntomas de la relación estética, por

⁹² El análisis de la teoría de la ficción de Goodman que propuse en Schaeffer (1992) ya no me parece satisfactorio.

tanto, a una actitud que podemos adoptar respecto a cualquier objeto. Toda definición interesante debe, antes que nada, dar cuenta del hecho de que las ficciones son (re)representaciones de universos y que, por tanto, su aspectualidad es la de una representación en el sentido más canónico del término. Esto no significa que la cuestión de la actitud estética no sea importante para comprender cómo actúa la ficción⁹³, sino únicamente que, en su caso, el objeto sobre el que se centra la atención estética es el universo ficcional creado. Ahora bien, en lo que concierne al estatus de este universo, Goodman se limita a retomar la tesis de la denotación nula, es decir, que, a fin de cuentas, sólo nos da una definición negativa de la ficción.

Los defensores de la tesis de la denotación (literal) nula parten de la hipótesis —muy sensata, creo yo— de que no existe más que una realidad, que es el mundo (físico) en el que vivimos. Por otra parte, demostrando otra vez su sensatez, piensan que sólo podemos hacer referencia a cosas que existen. De ahí la conclusión de que una frase sólo puede ser denotacional en la medida en que selecciona entidades que forman parte de ese mundo físico. El tercer tipo de definición semántica de la ficción que me ocupará en estas páginas, y que es también el más reciente, acepta la segunda hipótesis, pero cuestiona la primera, es decir, el prejuicio ontológico. Sus defensores, aun viendo en la ficción un operador cognitivo, no piensan que sea necesario ampliar la noción de referencia (para integrar en ella otras relaciones semióticas aparte de la denotación literal): al contrario, proponen ampliar el campo de las «cosas» a las que se puede hacer referencia. Esto implica, por supuesto, un desplazamiento de la cuestión del estatus verifuncional de las proposiciones hacia la del estatus ontológico de las entidades. La proposición de ampliar el campo referencial se basa en general en una interpretación filosófica particular de la lógica modal, interpretación que se ha hecho célebre bajo la denominación de «lógica de los mundos posibles». Concebida como

⁹³ Se trata, al contrario, de la función inmanente de todo dispositivo ficcional. Ver página 311.

pura técnica de cálculo sobre proposiciones, la lógica modal no se interesa por la cuestión de la ficción: su proyecto, bien distinto, es una formalización de las proposiciones (y cadenas proposicionales deductivas) que comportan operadores modales («es posible que», «es necesario que», «es imposible que») y contrafactuales («si x fuese el caso, entonces y»). Pero es fácil comprender que, en la forma filosófica de la teoría de los mundos posibles, haya podido interesar a los críticos y a los filósofos en busca de una definición semántica de la ficción. En efecto, la lógica modal parece mucho más acogedora con la ficción que las semánticas fisicalistas. Por ejemplo, en su marco, una proposición contrafactual, en vez de ser declarada denotativamente vacía, supuestamente se referirá a un mundo posible —es decir, a una alternativa del mundo actual en una estructura de interpretación ontológica más general de la que este sólo es un miembro más (aunque un miembro privilegiado, al menos en la teoría de Kripke)—. Es fácil ver la ganancia que una definición semántica de la ficción puede obtener de una ontología tan generosa: si la realidad no se limita al mundo actual, sino que comporta también mundos posibles, entonces los mundos ficcionales acceden a una subsistencia propia —al menos si conseguimos demostrar que el estatus de los universos ficcionales es el mismo que el de los mundos posibles—. Por lo tanto, los teóricos de la ficción del siglo XX no han sido los primeros en intentar sacar partido de esta posibilidad. La teoría de los mundos posibles se remonta, en efecto, a Leibniz (y, más precisamente, a su tesis de «la infinidad de los Universos posibles en la Idea de Dios»⁹⁷), y algunos críticos del siglo XVIII ya la habían adaptado al problema de la ficción. Este fue el caso de dos importantes críticos de lengua alemana, Breitinger y Bodmer. Este último, elaborando su poética en el marco de la filosofía wolffiana, afirmaba por ejemplo que la creación poética «prefiere siempre tomar la materia de su imitación del mundo posible antes que del mundo

⁹⁷ Leibniz, *Los principios de la filosofía o La Monadología*, § 68, en Leibniz (1966), página 482.

presente»⁹⁸. Los numerosos críticos y filósofos contemporáneos que definen la ficción en el marco de la teoría de los mundos posibles —por ejemplo, van Dijk, Lewis, Winner, Martínez-Bonati, Parsons, Wolterstorff o Dolezel⁹⁹— no hacen, en suma, más que retomar esta idea. En efecto, incluso si sus formulaciones son más técnicas que las de Bodmer o Breitinger, en el fondo se suman a la tesis defendida por estos, a saber, la idea según la cual los enunciados ficcionales remiten a realidades alternativas. Los puntos fuertes de este tipo de definición saltan a la vista. Por una parte, permite escapar de una concepción puramente negativa de la ficción. Por otra, la noción de «mundo ficcional» tiene la ventaja de atraer la atención sobre el hecho innegable de que el dispositivo ficcional no se limita a una adición de proposiciones ficcionales (siendo la ficcionalidad del conjunto simplemente la suma de esas proposiciones ficcionales individuales), sino que genera un universo que es «como» el universo actual y en el cual estamos inmersos «como» lo estamos en ese universo actual. Pero estas ventajas tienen un precio. Para empezar, tal definición está obligada a fundarse sobre una ontología que difícilmente podría legitimarse en otros términos que en los teológicos (como efectivamente hacía Leibniz). Pero, afortunadamente, es un problema del que no tenemos que ocuparnos aquí. La verdadera dificultad (desde el punto de vista de una comprensión de la ficción) obedece al hecho de que la identificación entre mundo posible y universo ficcional plantea problemas —como los mismos defensores de la tesis han demostrado—. David Lewis, Robert Howell y otros han señalado que los mundos ficcionales no obedecen a las reglas que rigen la lógica de los mundos posibles¹⁰⁰. Por una parte, estos últimos son identificados en el marco de una estructura de interpretación res-

⁹⁸ Bodmer, *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie* (1740), en Bodmer (1966), página 32.

⁹⁹ El lector interesado encontrará una bibliografía selectiva de las definiciones de la ficción inspiradas por la lógica modal en Ducrot y Schaeffer, obra citada, página 315.

¹⁰⁰ Ver Lewis (1978), páginas 37-46, y Howell (1979), páginas 129-178.

trictiva, mientras que las ficciones se crean libremente, o al menos sin ningún procedimiento de restricción formal estricto. Por otra parte, contrariamente a los mundos posibles, los mundos ficcionales son incompletos (de ahí el hecho, por ejemplo, de que no podamos saber cuántos hijos tuvo Lady Macbeth) y, por lo menos algunos de ellos, como los mundos ficcionales de focalización interna múltiple (por ejemplo, *Rashomon*, de Kurosawa), no son homogéneos semánticamente¹⁰¹. En suma, la noción de mundo ficcional no puede reducirse a la noción lógica de mundo posible. Esto no significa que sea inoperante, sino simplemente que su interés no reside en la función que pretendía cumplir, a saber, proporcionarnos una definición semántica de la ficción que fuese compatible con las restricciones de las semánticas lógicas.

Sea lo que sea de las ventajas y desventajas de las diferentes definiciones semánticas, todas ellas comparten al menos tres inconvenientes que hacen que no sean de gran ayuda para comprender cómo funciona la ficción. El primer inconveniente ha sido perfectamente resumido por Arthur Danto: «¿Por qué —sea cual sea la teoría correcta— debería tener yo, como lector, el más mínimo interés por *El Quijote* si el libro se limitase al tema de un hombre filiforme y desfasado, en una región del ser que no tengo razón alguna para conocer en ausencia de las intervenciones de la teoría semántica? ¿Y si tratase simplemente de un *x* que quijotiza (dado que no hay) o de un conjunto de mundos posibles distintos al mío? ¿O incluso si, en el plano de la referencia primaria no tratase de nada, sino que, en un nivel secundario, se refiriese a entidades del tipo de cierto conjunto de grabados de Gustave Doré?»¹⁰². Dicho de otra forma, las teorías semánticas son incapaces de explicar por qué nos interesamos por las ficciones. Además, tienen tendencia a reducir el estatus de las representaciones ficcionales al de la ficción verbal. Y es que estas teorías nunca se liberan realmente del marco en el que han nacido: el de una interrogación sobre lo que distingue a las proposiciones relativas a entidades no

existentes de aquellas que tienen una referencia. La teoría de Goodman parece ser una excepción, pues se presenta explícitamente como una teoría general de los sistemas simbólicos y distingue especialmente entre descripción verbal y *depiction*. Pero su hipótesis fundamental, según la cual nuestra relación con la realidad pasaría exclusivamente por un conjunto de sistemas simbólicos culturalmente constituidos, me parece basada en una extrapolación abusiva a partir del modelo lingüístico reducido a su armazón lógico. En tal concepción —puramente convencionalista— de los procesos de representación, no hay lugar para los hechos de orden mimético¹⁰³. De ahí que cuanto más nos alejamos del terreno verbal, más difícil de aplicar resulta la teoría de Goodman. Así, el cine está prácticamente ausente de sus análisis¹⁰⁴. Me parece que el hecho de que Goodman le haya dedicado tan poca atención obedece a que su método de análisis no cuenta con herramientas para comprender el funcionamiento del cine, pues su especificidad (como dispositivo ficcional) escapa a un análisis que no toma en serio el problema de la representación por semejanza. Aunque sólo sea a causa de la existencia de las transferencias perceptivas, el cine no permite escapar a la cuestión de la inmersión, ni por tanto a la

¹⁰³ El convencionalismo de Goodman concuerda bien con su posición nominalista, pero también con su adhesión a los trabajos psicológicos de la escuela de Jerome Bruner. En efecto, según Jerome Bruner, la construcción perceptiva de la realidad obedece grosso modo a la misma lógica que la investigación científica: se trata de un proceso inferencial (no consciente, en el caso de la percepción) que procede a partir de indicios, hipótesis, verificación, corrección, etc. De ahí la negativa de Bruner a distinguir entre la percepción y el pensamiento, en virtud de la hipótesis cuestionada por trabajos más recientes en el campo de la neuropsicología de la percepción) de que *todas* las etapas del tratamiento mental de las percepciones son accesibles a los procesos descendentes (*top-down*) y, por tanto, susceptibles de ser influidas por las creencias conscientes. Para una discusión del estado actual de la cuestión, ver Pylyshyn (1997).

¹⁰⁴ Aunque en *Lenguajes del arte* habla «de las cadencias obsesivas y de las cualidades emocionales y sensoriales casi indescriptibles» de *El año pasado en Marienbad* —lo que, después de todo, tal vez sea una manera de reconocer los efectos propios de la inmersión mimética (ver Goodman, 1990, página 124)—.

¹⁰¹ Sobre este último punto, ver Dolezel (1988), páginas 475-498.

¹⁰² Danto (1993), página 183.

de los mimemas, ni a la de la imitación y la semejanza analógica —factores cuya pertinencia Goodman se esfuerza en negar—. El segundo inconveniente de las definiciones semánticas de la ficción es que, en la hipótesis más favorable, consiguen enunciar una condición necesaria de la ficción, pero se muestran incapaces de definir una condición suficiente. De hecho, para no desembocar en una teoría incapaz de distinguir entre ficción, mentira y error, todas ellas están obligadas a introducir subrepticamente una condición pragmática. Frege ya había señalado que en ficción no buscamos lo mismo que en ciencia, lo que equivale a decir que lo que distingue en el fondo los dos terrenos no concierne a la semántica, sino a nuestra actitud intencional. Nelson Goodman constata también que, en el caso de la ficción, el hecho de que las inscripciones estén vacías resulta «de una *estipulación explícita* de que el carácter no posee ningún concordante»¹⁰⁸. Por su parte, Nicholas Wolterstorff, incluso cuando desarrolla su teoría de la ficción en el marco de una semántica de los mundos posibles, acaba señalando: «La esencia de la ficción no está en la naturaleza de sus estados de hechos indicados, ni en la verdad o falsedad de sus estados. Reside en la actitud moral (*mood-stance*) que adoptamos. [...] No es necesario que los estados de hechos a los que se refiere una obra de ficción sean falsos, ni que el autor los crea falsos. De hecho, puede creer que son todos verdaderos, y pueden serlo. Lo que hace de él un autor de ficción es el hecho de que se limita a presentarlos sin asertarlos»¹⁰⁹. Todo esto equivale a reconocer que la ficción no podría ser definida en el nivel semántico. Sin embargo, ninguno de los autores en cuestión ha extraído esta conclusión. Entre los filósofos, al menos que yo sepa, es John Searle quien tiene el mérito de haber llevado a cabo de manera más decidida el cambio de perspectiva que se imponía, es decir, de haber reemplazado la problemática semántica por una definición pragmática. Si «El estatus lógico del discurso de la ficción» ha hecho correr tanta tinta desde su aparición en 1974 es

precisamente porque Searle sostiene sin la menor ambigüedad que «no hay propiedad textual, sintáctica o semántica que permita identificar un texto como obra de ficción» y que sólo cuenta «la postura ilocutiva que el autor adopta en relación con ella»¹⁰⁷. En efecto, su análisis se limita a la ficción literaria¹⁰⁸, pero su noción central de «fingimiento compartido» vale para la ficción como tal; así que a quien hace uso de la misma le toca determinar cuáles son los tipos de fingimiento que operan en los dispositivos ficcionales no verbales. No obstante, hay que señalar que incluso Searle pospone las cuestiones de la «suspensión de la incredulidad» y la «mímesis»¹⁰⁹. Ahora bien, las «convenciones horizontales» de las que habla de manera algo misteriosa están ligadas precisamente a la suspensión de la incredulidad, o al menos al problema al que pretende responder esta hipótesis (incluso si esa respuesta es insuficiente, al menos tiene el mérito de haber identificado correctamente el problema). Por otra parte, desde el momento en que definimos la ficción en términos de fingimiento, entramos en el terreno de la problemática mimética. Pero sea lo que fuere de estos detalles, la ventaja decisiva de las definiciones pragmáticas, y de la de Searle en particular, reside en el hecho de que demuestran que la cuestión de la denotación de las proposiciones ficcionales y la del estatus ontológico de las entidades ficticias es, si no ociosa, al menos secundaria. Pues, retomando una formulación de Gérard Genette, lo que caracteriza a la ficción es que «está más allá de lo verdadero y de lo falso»¹¹⁰, es decir, que pone entre paréntesis la cuestión del valor referencial y del estatus ontológico de las representaciones que induce¹¹¹. Esto no significa que el problema de la denotación de las proposiciones ficcionales y el del estatus ontológico de las entidades ficticias sean interrogantes ociosos.

¹⁰⁷ Searle (1982), página 109.

¹⁰⁸ Por otra parte, deja muchas cuestiones en el aire. Ver Genette (1991), páginas 41-68.

¹⁰⁹ Searle, obra citada, página 104.

¹¹⁰ Genette (1991), página 20.

¹¹¹ La ficción tal y como la entiendo aquí se distingue claramente de las ficciones jurídicas, que, según el análisis de Yan Thomas, presuponen

¹⁰⁸ Goodman (1990), página 181.

¹⁰⁹ Wolterstorff (1980), página 234.

Pero se trata de interrogantes propiamente filosóficos, en el sentido de que, más que remitir a cuestiones importantes para la comprensión de los dispositivos ficcionales, demuestran que la filosofía tiene un problema con la ficción.

Tal vez no sea inútil añadir que no quiero sugerir en absoluto con esto que la existencia de la ficción sea un argumento en favor de la inadecuación de la epistemología verificacional y de la ontología fisicalista. Desgraciadamente (¿o habría que decir «afortunadamente»?), muy bien podría suceder que no existiese más que una sola realidad, a saber, la realidad física¹² en la que venimos al mundo y en la que morimos. Del mismo modo, a pesar del triunfo actual del convencionalismo, sigo pensando que la verdad no es una cuestión de consenso y que, para ser verdadera, una proposición debe satisfacer las condiciones de esa realidad de la que formamos parte. Simplemente, no todas las funciones de las representaciones mentales y simbólicas son de naturaleza verifuncional, y la cuestión del estatus de los dispositivos ficcionales sólo concierne marginalmente a la epistemología y la ontología. Esto no es nada sorprendente si es cierto que, retomando otra vez la formulación de Winnicott, la ficción se caracteriza por el hecho de que «hay un acuerdo [...] que implica que nunca haremos la pregunta: "Esta cosa, ¿la has concebido tú o procede del exterior?" Lo importante es que

siempre «la certeza de lo falso», es decir, que tratan como hechos lo que es contrario a los hechos (ver Thomas, 1996, páginas 17-63). La ficción, en tanto que fingimiento lúdico compartido, se distingue también de las «ficciones científicas», en el sentido de Jean-Marc Lévy-Leblond, por ejemplo, que identifica la ficción con la modelización: «En ese sentido, la ciencia, también actividad efectiva de modelización, es ficción» (Lévy-Leblond, 1998, página 397). Me parece que hay que distinguir entre modelización nomológica (y, más ampliamente, modelización por homología) y modelización ficcional. Ver página 198 y siguientes.

¹² Lo que supone admitir que las realidades mentales (y, por tanto, también los hechos sociales) forman parte de la realidad física. Esto no implica que sólo puedan ser descritas adecuadamente a través de un enfoque que las reduzca a su nivel microfísico o neurológico. Al igual que la descripción física de las partículas subatómicas, la descripción mentalista de los hechos mentales es la descripción de un aspecto, o de un nivel, de la realidad física de la que formamos parte.

sobre ese punto no se espera ninguna toma de decisión. La pregunta no tiene razón de ser».

Tampoco hay que concluir de la discusión dedicada a las definiciones semánticas que la cuestión de los lazos que la ficción mantiene con la realidad no ficcional carecen de interés. Pero, a partir del momento en que se admite que la distinción entre ficción y no ficción es de orden pragmática, ya no es en absoluto pertinente poner en el centro de la investigación el problema de las relaciones entre las representaciones ficcionales y la función referencial de los signos (lingüísticos u otros), o el de la diferencia de estatus entre las entidades ficcionales y las entidades realmente existentes. El hecho de que la ficción sea instituida gracias a un fingimiento compartido les resta gran parte de su importancia, porque de todas formas aquel que entra en un dispositivo ficcional no va a embarcarse en un cuestionamiento referencial en el sentido lógico del término. Además, antes de plantearse la cuestión de las relaciones de la ficción con la realidad, hay que preguntarse qué tipo de realidad es la ficción misma. En efecto, a fuerza de concentrarse en sus relaciones con la realidad, corremos el riesgo de olvidar que la ficción también es una realidad y, por tanto, una parte integrante de la realidad. Dicho de otra forma, la cuestión primordial no es la de las relaciones que la ficción mantiene con la realidad; se trata más bien de ver cómo opera en la realidad, es decir, en nuestras vidas.

La respuesta general a esta última cuestión ya nos es familiar: el modo de operación de la ficción (en todas sus formas) es el de una modelización mimética. Sobre este punto, la ficción tiene al menos tres modos de ser diferentes: todas las ficciones existen en forma de contenidos mentales; algunas de ellas existen además en forma de acciones humanas físicamente encarnadas o en la de representaciones públicamente accesibles (palabras, textos escritos, imágenes fijas, flujos cinematográficos, documentos sonoros, etc.). El modo de ser mental de la ficción, además de constituir una forma de realización específica del dispositivo ficcional (en forma de ensoñaciones y, más ampliamente, de la actividad imaginativa), es la base de los otros dos. Esto se desprende directamente del hecho de que la ficción es una realidad prag-

mática y, más exactamente, de que necesita la instauración de una actitud mental específica (la de la autoestimulación imaginativa o, en el caso de las ficciones públicas, la del fingimiento compartido). Una actividad humana o una representación públicamente accesible sólo son modos de ser de la ficción en la medida en que están emparejadas con la actitud mental adecuada. Para decirlo en otros términos: la ficción descansa en una actitud intencional específica; ahora bien, como Searle ha demostrado de manera convincente, sólo los estados mentales pueden poseer la propiedad intrínseca de ser hechos intencionales (es la razón por la cual Searle califica la intencionalidad de las representaciones públicas como «intencionalidad derivada»¹¹³). Por supuesto, si bien toda ficción existe (al menos) como contenido mental, lo contrario no es verdad: sólo son ficcionales los contenidos mentales (y, más ampliamente, los estados mentales) delimitados por el marco pragmático de una autoestimulación imaginativa o de un fingimiento compartido y vividos (o experimentados) en el modo de inmersión ficcional.

Desde el momento en que no se aceptan las definiciones semánticas de la ficción, la cuestión central es evidentemente saber en qué consiste la especificidad de la modelización ficcional. Para responder a esta cuestión, primero sintetizaré brevemente los elementos generales que hemos podido desgranar hasta ahora. Partiré de la distinción más general que nos hemos encontrado, la que es posible establecer entre los modelos nomológicos y los modelos miméticos¹¹⁴. Los primeros no nos interesan realmente, salvo en la medida en que permiten resaltar por contraste la especificidad de las modelizaciones miméticas. Me parece que la diferencia esencial entre los dos tipos de modelización está en sus restricciones cognitivas. Los modelos nomológicos deben cumplir una condición de homología generalizante, es decir, que el modelo debe ser

aplicable tal cual a un número indefinido de casos concretos. Esa es la razón por la que toman, más o menos, la forma de una ley o de una regla abstracta. Los modelos miméticos, al contrario, son reinstanciaciones (ya sea actuales o, más a menudo, virtuales) de lo que representan. Esto significa que no tienen dimensión generalizante. Considerados desde el ángulo de los procesos de aprendizaje, son de hecho un subgrupo de lo que a veces se llama el «aprendizaje por ejemplos» (*instance learning*)¹¹⁵. O, retomando una categoría goodmaniana que se puede aplicar aquí cum grano salis: un modelo mimético es una ejemplificación de lo que representa.

Sin embargo, la situación se complica, pues el campo de los modelos miméticos se subdivide a su vez en dos subtipos que difieren formalmente uno de otro. Ya nos habíamos encontrado con esta distinción durante la discusión dedicada a los hechos de autoestimulación mimética mental. Entonces insistí en la necesidad del niño de conseguir trazar una frontera entre las autoestimulaciones que se someten a la restricción de homología y las autoestimulaciones imaginativas, no sometidas a esa restricción. La distinción puede generalizarse para todas las manifestaciones de la modelización mimética, es decir, que hay que distinguir entre los modelos miméticos-homólogos, por un lado, y los modelos ficcionales, por otro. La modelización mimética-homóloga posee zonas de intersección tanto con los modelos nomológicos como con los modelos ficcionales. Con los primeros comparte sus restricciones cognitivas: la relación entre el modelo y lo que es modelizado debe ser de naturaleza homológica, es decir, debe mantener las equivalencias estructurales locales. No obstante, como ya hemos visto, la homología mimética se distingue de los modelos nomológicos en el hecho de que no tiene la forma de una regla general o de una ley destilada por abstracción, sino que

¹¹³ Ver Searle (1985), páginas 19-20. Según Searle (1998, capítulo I), la distinción entre intencionalidad intrínseca e intencionalidad derivada no se superpone a la que existe entre intencionalidad individual e intencionalidad colectiva: la primera concierne a la localización y el lugar de fundación de los hechos de intencionalidad, la segunda a su forma de expresión.

¹¹⁴ Ver páginas 57-58.

¹¹⁵ Ver Shanks y St. John (1994), que oponen el aprendizaje mediante ejemplos al aprendizaje mediante reglas (*rule learning*). Estos autores señalan que, en el primer caso, el aprendizaje consiste en la memorización de ejemplos reactivables, mientras que, en el segundo, abstraemos una regla a partir de las ocurrencias de estímulos, que será la única que quede almacenada en la memoria a largo plazo.

consiste en una ejemplificación (real o virtual) de lo que representa. Podemos expresar lo mismo diciendo (como hacen ciertos autores) que en el modelo mimético la regla —o mejor, la estructura— permanece incrustada en el ejemplo y no puede separarse de él. El punto de intersección de la modelización mimética-homóloga con la modelización ficcional consiste en el hecho trivial de que ambas se basan en una relación de similitud entre el modelo y lo modelizado, y en que ambas operan por inmersión. Ese modo de operación es una consecuencia directa del hecho de que la estructura no se pueda separar de la ejemplificación modelizante: la función de modelo de una representación mimética sólo es accesible a través de una reactivación de la ejemplificación. En cuanto al punto esencial que distingue a la modelización mimética-homóloga de la modelización ficcional, también lo conocemos: los modelos ficcionales no están sometidos a la restricción de homología global y local, sino a una restricción mucho más débil, la de la analogía global. La idea según la cual la ficción estaría ligada por lazos de analogía (global) a la realidad es ya tradicional, pero me parece completamente correcta. Queda por ver lo que se oculta tras ella exactamente. Pero, antes de acometer esa tarea, y a fin de fijar las ideas, tal vez sea útil concluir este (breve) ejercicio de tipología de las relaciones de modelización con un pequeño gráfico que resuma en lo esencial las distinciones encontradas hasta ahora:

Tipos de modelos	Nomológico	Mimético	
		Mimético-homólogo	Ficcional
Restricciones cognitivas	Homología generalizante	Homología por reinstanciación real o simulación mental	Analogía global
Modo de adquisición y de reactivación	Cálculo racional	Inmersión mimética	Inmersión ficcional
Ejemplos	Modelos matemáticos o digitales	Aprendizaje por observación...	Juegos de fingimiento, ensoñaciones, ficciones artísticas...

Designar las restricciones cognitivas de la modelización ficcional mediante la expresión «analogía global» conlleva un pequeño riesgo de ambigüedad. Esto es debido al hecho de que la modelización mimética como tal explota una relación de analogía como vector que permite relacionar el mimema con lo que representa. En cambio, en el presente contexto, la pareja pertinente no es la de lo analógico y lo «convencional» (en el sentido de que la relación que une una palabra a lo que representa es puramente convencional), sino la de la analogía y la homología. Así, los biólogos distinguen entre homología evolutiva y analogía evolutiva: las semejanzas (por ejemplo, morfológicas) entre dos especies reciben el calificativo de «homólogas» cuando obedecen a las mismas causas (según el principio: mismas causas, mismo resultado); en cambio, cuando una semejanza (morfológica) es el resultado de causas diferentes que han actuado sobre las dos especies, se habla de simple analogía evolutiva. La distinción entre modelización mimética-homóloga y modelización ficcional está ligada a una diferencia del mismo tipo. En un modelo mimético-homólogo, la representación tiene las propiedades que tiene porque el estado de hecho que modeliza tiene las propiedades que tiene: las propiedades del modelo corresponden a las propiedades de lo que es representado, y esto tanto a nivel local como a nivel global. La condición de correspondencia local «*all over*» debe cumplirse, porque —como vimos cuando estudiábamos el aprendizaje por observación— sólo ella puede garantizar la homología estructural. En el caso de un modelo mimético proyectivo (por ejemplo, en el caso de una invención, técnica o no, en la que el modelo precede al objeto modelizado), por supuesto la relación causal se invierte: una representación (mental o públicamente accesible) es un modelo proyectivo de un estado de hecho dado en la medida en que ese estado de hecho tiene las propiedades que tiene porque el modelo tiene las propiedades que tiene¹⁶. Pero, en los dos casos, hay una relación

¹⁶ Podemos señalar que las condiciones de satisfacción de la modelización homóloga proyectiva no son más que un caso particular de las condiciones de satisfacción de las acciones intencionales, tal y como son analizadas, por ejemplo, por Searle: un acontecimiento físico (por ejemplo,

causal: las condiciones de homología exigen que uno de los dos polos tenga las propiedades (locales y globales) *n'* porque el otro tiene las propiedades (locales y globales) *n*. Y lo mismo ocurre en la modelización ficcional. Sus condiciones de satisfacción no exigen que la relación entre las propiedades locales de un modelo ficcional y lo que modeliza sea una dependencia causal. Para decirlo más simplemente: para que un modelo mimético pueda tener un valor de modelización ficcional, no es necesario que deba las propiedades que tiene al hecho de que en alguna parte del mundo hay estados de hechos que tienen las propiedades que tienen. Por supuesto, podría ocurrir que efectivamente tales estados de hechos existiesen, pero cuando existe una relación de correspondencia tal, no es pertinente como relación epistémica. El emperador Adriano tuvo sin duda una parte de las propiedades que le atribuye la ficción de Marguerite Yourcenar, pero, entre las condiciones de satisfacción que *Memorias de Adriano* debe cumplir para ser una modelización ficcional, no figura una que exija que la posesión por el emperador Adriano de tales o cuales propiedades sea la causa de los rasgos atribuidos al *personaje* Adriano (incluso si la imitación de tal relación causal es un elemento del vector de inmersión mimética del fingimiento lúdico propuesto por Yourcenar)¹¹⁷. El caso de la biografía factual es diferente: aquí, la condición de satisfacción esencial es que si el modelo atribuye tales o cuales cualidades a Adriano, es necesario que tal atribución sea causada por el hecho de que el emperador poseyera las propiedades en cuestión. Las mismas diferencias pueden observarse en el plano de la modelización proyectiva. El hecho de que *2001: Una odisea del espacio* sea una ficción no impide que en el futuro se construya

levantar el brazo) sólo es una acción intencional en la medida en que ese acontecimiento es causado por la intención en acción (o la intención previa) de levantar el brazo (ver Searle, 1985, páginas 122-123).

¹¹⁷ Esta precisión no carece de importancia, pues explica por qué soportamos tan mal los conflictos entre el universo ficcional y los islotes de referencialidad factual que integra: esos conflictos perturban la inmersión mimética. Ver página 212.

una estación orbital que corresponda punto por punto a la de la película, o que se desarrolle un ordenador que posea las propiedades de Hal; pero que esto ocurra o no ocurra no le resta pertinencia a la película como modelización ficcional. En cambio, una simulación mimética virtual de una estación orbital sólo es un modelo proyectivo homólogo en la medida en que la estación, una vez construida, tenga las propiedades que deba tener porque el modelo tiene las propiedades que tiene.

Decir que la condición que debe cumplir una modelización ficcional es la analogía global equivale a decir que debe ser tal que estemos en condiciones de acceder a ella sirviéndonos de las competencias mentales (representacionales) de que disponemos para representarnos la realidad y, más exactamente, las que pondríamos en marcha si el universo ficcional fuese el universo en que vivimos. Hay que señalar que esta restricción no es una convención resultante de un acuerdo pragmático: se trata de una consecuencia directa del hecho de que no dispongamos de una competencia representacional reservada específicamente a las ficciones¹¹⁸; para acceder a una modelización ficcional, las únicas competencias de las que podemos servirnos son aquellas de las que nos servimos en otros ámbitos. Un universo ficcional sobre el que esas competencias no pudiesen actuar no sería un universo ficcional, porque no sería una representación. Al mismo tiempo —y en este sentido hay que matizar lo que he dicho sobre la no pertinencia de la cuestión referencial—, un modelo ficcional siempre es de facto una modelización del universo real. En efecto, nuestras competencias representacionales son las de la representación de la realidad de la que formamos parte, pues han sido seleccionadas por esa misma realidad en un proceso de interacción permanente. Desde luego, podemos formar modelos a partir de entidades inexistentes, hasta podemos inventar los universos más fantásticos, pero, en todos los casos, esas entidades y esos universos serán variantes conformes a lo que significa para nosotros «ser una realidad», porque nuestras competencias

¹¹⁸ Ver página 89 y siguientes, y 136 y siguientes.

representacionales son siempre relativas a la realidad que las ha seleccionado y en la que vivimos. Dicho de otra forma, no se puede separar la especificidad de nuestras competencias ficcionales de la especificidad del tipo de «realidad» que estamos en condiciones de representarnos, ya sea según modalidades de homología o de analogía. Decir que la modelización ficcional se distingue de la modelización homóloga en que representa un universo «irreal», «inexistente», etc., no quiere decir que tenga contenidos representacionales estatutariamente diferentes a los que tematizamos en las representaciones homólogas. Como la modelización homóloga, la ficción es una tematización de la realidad según tal o cual de sus modalidades de manifestación. Si nos aferramos a la noción de «irrealidad», como mucho podemos aplicarla a la actividad de modelización en sí misma, en cuanto se sitúa en el marco de un fingimiento compartido que instituye una lógica del «como-si»¹⁰. En este sentido, la noción de «universo ficcional», aunque es un atajo cómodo, no debe ser tomada al pie de la letra: si queremos llegar hasta el fondo de las cosas, no debemos decir que la modelización ficcional se distingue de los modelos homólogos porque representa un *universo ficcional*, sino más bien porque es un *modelo ficticio* del universo «factual», es decir, que se distingue mucho más por el tipo de relación (análoga versus homóloga) que por el punto de anclaje. El hecho de que la ficción esté «más allá de lo verdadero y de lo falso» y que ponga entre paréntesis la cuestión referencial tal y como se plantea en el marco de los modelos homólogos no impide que los modelos ficcionales se refieran a la realidad (y sean por tanto referenciales en ese sentido, que es el de la analogía global), pues para los seres humanos sólo hay modelo representacional en la medida en que este se refiera a aquello a lo que nuestros actos representacionales son capaces de referirse, es decir, a lo que per-

¹⁰ Ver, por ejemplo, Herrnstein Smith (1978, página 29, citado por Genette, 1991, página 81), que señala que el carácter ficticio de las novelas «no está en la irrealidad de los personajes y en los acontecimientos mencionados, sino en la irrealidad de la mención en sí misma. [...] Lo ficticio es el acto de referir acontecimientos, el acto de describir personas y referirse a lugares».

tenece al ámbito de la realidad en el sentido más general (y más genérico) del término.

El hecho de que las restricciones cognitivas de los modelos ficcionales sean únicamente las de nuestra competencia representacional como tal explica por qué podemos decir que en los universos ficcionales el principio de coherencia interna reemplaza al principio de relación verifuncional. En efecto, lo que llamamos coherencia interna no es otra cosa que la conformidad de las relaciones locales entre elementos ficcionales con las restricciones inherentes a la percepción visual (siendo estas restricciones, según los casos, las de la percepción visual, la lógica de las acciones, la narración, etc.). Pero esto implica también que el principio de coherencia interna no podría *oponerse* realmente al principio de referencia. Si quisiéramos formular la situación de manera paradójica, podríamos decir que el principio de coherencia es aquello que, en el campo ficcional, subsiste del principio de referencia, pues corresponde a la restricción constituyente de la representabilidad como tal, restricción que rige la constitución de una relación de «a-proósito-de» (*aboutness*) inteligible para los seres humanos y, por tanto, que rige las condiciones formales de la referencialidad como tal. La diferencia entre las dos modalidades no es entonces una exclusión recíproca, sino más bien la distinción entre las restricciones genéricas de la representabilidad como tal y las restricciones más estrictas que presiden el uso de nuestras competencias representacionales en el marco de una relación de homología.

Dicho esto, la simple restricción de coherencia es efectivamente una restricción muy liberal —como demuestra la diversidad de los universos de ficción creados por los seres humanos—. Esto significa que hay que distinguir entre la coherencia representacional como condición de posibilidad de la modelización ficcional y la coherencia como principio de evaluación crítica en el terreno de las artes miméticas. Por ejemplo, la idea aristotélica de que un relato de ficción debe representar una acción uniforme, o la variante moderna, según la cual debe obedecer a una estructura que va de un desequilibrio inicial a un equilibrio final pasando por otra situación de desequilibrio, no corresponde a las restricciones de inteligibilidad

representacional, sino a un ideal particular (incluso si es compartido por la mayoría) de lo que debería ser una ficción lograda. Así, el hecho de que un relato termine sin llegar a un restablecimiento del equilibrio, o que no obedezca al esquema hermenéutico de la «concordancia discordante», que según Paul Ricoeur sería la base normativa de todo relato occidental, no pone en cuestión en absoluto su aptitud para funcionar como modelización ficcional. Con toda pertinencia, Rainer Rochlitz ha objetado a la valorización de la «consonancia restablecida» que ignora una parte importante de la ficción literaria moderna, que «ya no está estructurada necesariamente según el modelo de la intriga»¹²⁰. Por otra parte, si las restricciones de la modelización ficcional son las de la inteligibilidad representacional, entonces sus condiciones de existencia se cumplen en cuanto esa inteligibilidad queda garantizada. Como esas condiciones de inteligibilidad no son una propiedad específica de la ficción, sino que son presupuestas por la misma como modo de elaboración de representaciones, las condiciones mínimas que debe cumplir un dispositivo ficcional son simplemente las que estructuran la manera en que nos representamos la realidad. Una ficción es coherente desde el momento en que es acorde a esas condiciones. En el terreno del relato, este punto ha sido puesto de manifiesto por Claude Bremond, que insiste especialmente en la necesidad de distinguir entre la lógica de las posibilidades actanciales y las estructuraciones efectivas de los relatos. Las posibilidades actanciales corresponden a las restricciones de representabilidad de una acción; pero en el interior de esas restricciones, los narradores tienen una libertad de movimientos sólo limitada por las preferencias (más o menos estables o cambiantes) del público por tal o cual tipo de intriga (cada intriga corresponde a una combinación particular de posibilidades actanciales). Por otra parte, Bremond recuerda que las posibilidades actanciales son las de la acción efectiva (como estructura intencional) antes de ser las de los relatos de ficción que se proponen representar acciones. También señala que la lógica del relato no consiste en estructurar una especie de acontecimiento «en

¹²⁰ Rochlitz (1990), páginas 154 y 150.

sí» o de acción «en sí misma», que serían especies de hechos brutos: «lo narrado no es, en su textura íntima, un complejo de acontecimientos y roles organizado según leyes ajenas a las de la narración, sino otro relato que ya ha dado forma de rol, «enrolado», al tejido de lo narrable»¹²¹. Para decirlo de otra manera, las condiciones de representabilidad «del actuar y padecer humanos» que rigen la tematización de todo acontecimiento (humano) «en cuanto que generado por la conciencia que lo piensa»¹²² son al mismo tiempo las condiciones de posibilidad de la modelización narrativa ficcional¹²³. La lógica del actuar y del padecer es siempre una lógica del relato, y las condiciones para la emergencia de un universo ficcional narrativo (existen también universos no narrativos) quedan reunidas cuando los mimemas son estructurados conforme a esa lógica. Para decirlo aún más simplemente: para estar en condiciones de inventar o de comprender una narración ficcional, basta con que seamos capaces de emprender acciones intencionales y de comprender los acontecimientos que nos afectan según la modalidad del padecer —y de distinguir este doble campo del terreno de los innumerables hechos cuya inteligibilidad no depende de esa (doble) modalidad—. Ahora bien, incluso si, según las culturas, las edades de la vida, las creencias individuales y los contextos, el campo de los hechos estructurado según la lógica del actuar y del padecer es variable¹²⁴, todo ser humano está dotado de la competencia necesaria para aplicar esa lógica. Al mismo tiempo, todo ser humano está en condiciones de inventar, comprender, repetir o transformar las *ficciones* narrativas; la única condición suplementaria que debe cumplir es ser también capaz de adoptar una actitud de fingimiento lúdico compartido.

¹²¹ Bremond (1990), página 68.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ Ver Bremond (1978), para lo que constituye el análisis más importante de esta problemática hasta la fecha.

¹²⁴ Bremond señala que todo lo que es antropomorfizado se convierte en narrable según las modalidades del actuar y del padecer humanos. Volvemos a encontrarlos aquí con la cuestión de la atribución de estados mentales cuyo campo de aplicación también es variable según las edades de la vida, las culturas, etc.

Me parece que el análisis precedente confirma la idea de que la diferencia entre modelización mimética-homóloga y modelización ficcional no depende ni de los materiales representacionales utilizados ni del estatus verifuncional de los ladrillos que forman los elementos de construcción del modelo. Cuando un novelista crea un universo ficcional, no se sirve exclusivamente, ni tal vez mayoritariamente, de materiales representacionales inventados ad hoc; reutiliza materiales depositados en la memoria a largo plazo, eventualmente toma notas para fijar experiencias perceptivas, consigna situaciones vividas, se documenta en libros cuyo contenido es absolutamente factual (libros de historia, científicos, etc.). Si nos tomásemos la molestia (cosa que no valdría la pena) de analizar la fuerza denotacional de las proposiciones individuales que componen un relato ficticio, sin duda descubriríamos que gran parte de ellas, lejos de ser puras invenciones, son proposiciones denotativas de lo más honestas. Lo que es válido para el relato de ficción lo es también para la ficción cinematográfica. Si descompusiéramos un *western* para separar las señales correspondientes a hechos intramundanos de las que sólo tienen existencia por haber sido engendradas ficcionalmente, descubriríamos que gran parte de los estímulos fílmicos tienen una fuerza denotacional extremadamente banal. La mayoría de los seres animados y los objetos inanimados que pueblan una película tienen también una existencia real al margen de la ficción; lo mismo ocurre con los paisajes (si la película se rueda en escenarios naturales), etc. En el caso de los paisajes, ni siquiera se puede decir que valen, no como tales, sino únicamente como elementos de un universo ficcional: el río Colorado vale como río Colorado, el valle de la Muerte vale como valle de la Muerte, igual que el Nueva York de las películas de Woody Allen es el Nueva York real. Es cierto que los *personajes* de ficción son en general (pero no necesariamente) entidades irreales. Pero las propiedades que se les atribuyen, las situaciones en las que se encuentran, etc., a menudo corresponden a propiedades reales de personas reales y a situaciones reales consignadas en la memoria del autor. A partir de ahí, la respuesta a la cuestión de saber si

son ficticias porque se remiten a un personaje ficticio, o si tienen una referencia porque corresponden a propiedades efectivamente existentes, depende únicamente de la perspectiva ontológica que adoptamos. Por ejemplo, si adoptamos una ontología al estilo de Meinong, que desplaza la cuestión ontológica de las entidades hacia las propiedades de esas entidades, podemos afirmar con Parsons¹²⁶ que las proposiciones que predicán esas propiedades tienen un valor referencial completamente normal (puesto que las propiedades atribuidas a las entidades ficticias casi siempre son propiedades que se pueden descubrir en el mundo real). En todo caso, como señala François Jost a propósito del cine, «la ficción puede contener elementos o propiedades reales [...] sin por ello tener que ser un documental»¹²⁷. Y recuerda con mucha razón que la proposición es válida también en sentido inverso: un documental puede «contener procedimientos constitutivos de la ficción (por ejemplo un mantenimiento del punto de vista) sin por ello entrar en el ámbito de la ficción»¹²⁷.

Esta doble constatación es válida para toda ficción y se deriva directamente del hecho de que el dispositivo ficcional no puede ser definido semánticamente, sino sólo pragmáticamente. En la medida en que depende del marco de fingimiento lúdico compartido, el carácter ficcional de una representación es una propiedad emergente del modelo *global*, es decir, que se trata de una propiedad que no puede ser reducida a —ni deducida de— la sumación del carácter denotacional o no de los elementos locales que ese modelo combina. Gérard Genette resume perfectamente este estado cuando dice que en la ficción «el todo [...] es más ficticio que cada una de las partes»¹²⁸. A través de esta característica, las

¹²⁶ Por supuesto, como ha señalado Rorty, tal recurso sólo se impone en la medida en que se siguen tratando las cuestiones semánticas como problemas epistemológicos (Rorty, 1983, página 85). En cambio, no estoy de acuerdo con Rorty cuando extiende su crítica al programa verificacionista como tal y propone reemplazar las nociones de referencia y verdad por la de «*talking about*».

¹²⁷ Jost (1995), página 167.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ Genette (1991), página 80.

modelizaciones ficcionales se distinguen con fuerza de las modelizaciones homólogas: en estas últimas, el valor cognitivo del modelo global es indisoluble del valor de verdad de los elementos que lo componen. El valor verifuncional de un modelo mimético homólogo no es, por tanto, una propiedad emergente. Esto es debido al hecho de que los modelos miméticos homólogos forman parte de lo que Fodor llama «sistemas isótropos», es decir, sistemas en los que el valor cognitivo de un elemento singular (de una proposición singular) y el valor de verdad del sistema global del que este elemento forma parte varían de manera estrictamente concomitante¹²⁰. En cambio, la ficción no es isótropa, puesto que que su estatus no puede reducirse a —o deducirse de— la suma de los valores de verdad de los elementos que la componen, pero depende de una condición que sólo pertenece al modelo en su globalidad, lo que impone restricciones particulares a la manera en que puede entrar en relación con nuestras otras representaciones. Por supuesto, los usos de los dispositivos ficcionales son múltiples, igual que las maneras en que podemos vernos conducidos a abordarlos son imprevisibles. Sin embargo, todos esos usos comparten al menos una condición negativa: una modelización ficcional no está destinada a ser utilizada como representación con función referencial (contrariamente a los modelos homólogos con función descriptiva), ni como escenario práctico (contrariamente a los modelos homólogos proyectivos), ni como conminación axiológica (contrariamente a los modelos prescriptivos) —y esto aunque algunas de las representaciones que la componen puedan ser perfectamente denotacionalmente no vacías, ejemplificar escenarios prácticos viables o proponer reglas axiológicas tomadas de las normas que ordenan nuestra vida—. Y, si ese no es su uso, es simplemente porque no están en condiciones de satisfacerlo, debido a la liberalidad de sus restricciones cognitivas.

¹²⁰ Fodor (1986, páginas 137-139) califica de sistema isótropo todo sistema —es decir, toda modelización— en el que todos los saberes ya adquiridos son pertinentes para la confirmación de una hipótesis nueva. Por otra parte, sostiene que la fijación de nuestras creencias (sobre la realidad) es un ejemplo de sistema isótropo.

También podemos analizar la situación en términos de inferencia. Así, según David Lewis, la especificidad de las representaciones ficcionales reside en el hecho de que inducen un bloqueo de las inferencias a las que nos entregaríamos si, en lugar de movernos en un universo (proposicional) inducido por mimemas, nos encontrásemos en un universo simulado: si en el universo real un señor X vive en el 221 B de Baker Street y si, por otra parte, es verdad que el 221 B de Baker Street es un banco, entonces podemos inferir que el señor X vive en un banco; en cambio, si reemplazamos al señor X por Sherlock Holmes, la inferencia ya no es válida, dado que las dos ocurrencias de la expresión «221 B de Baker Street» no forman parte del mismo universo de interpretación semántica¹²⁰. Esto no quiere decir que la ficción se caracterice por un bloqueo completo de las inferencias. Así, como Wolterstorff ha señalado con razón, todas las inferencias implicadas por las proposiciones ficcionales son lícitas¹²¹. De hecho, para que un conjunto de mimemas pueda generar un universo ficcional, el receptor debe entregarse a una actividad inferencial incesante, exactamente como debe hacerlo en la realidad. Podríamos caer en la tentación de concluir que todas las inferencias mixtas están bloqueadas, es decir, las que resultarían de la conjunción lógica de una proposición ligada al universo ficcional y de una proposición ligada al universo «real». De hecho, creo que hay que distinguir según la dirección de la cadena de inferencia. Aunque, en efecto, todas las inferencias que van del universo ficcional hacia el universo real parecen bloqueadas, no ocurre lo mismo en sentido inverso. Las primeras quedan bloqueadas porque, si no, conducirían a una contaminación de nuestras creencias sobre la realidad por las representaciones ficcionales. De hecho, esto no es más que una forma específica de un problema ya abordado en tres ocasiones —durante el análisis del fingimiento lúdico, durante el estudio de la génesis de la autoestimulación ficcional y durante la discu-

¹²⁰ Ver David Lewis (1978), «Truth in fiction», *American Philosophical Quarterly*, XV, páginas 37-46.

¹²¹ Wolterstorff (1976), página 125.

sión de la mimesis onírica—, el de la necesidad de un «freno de motor», capaz de impedir que los mímemas desemboquen en bucles reaccionales, en creencias erróneas, en fenómenos de autodecepción o (en el caso de los sueños) en descargas motrices. Pero el ejemplo de Sherlock Holmes ilustra de hecho la contaminación inversa y, contrariamente a las apariencias, no corresponde a una regla general. Por ejemplo, las novelas de Conan Doyle contienen muchas referencias a la geografía londinense, que, contrariamente al caso de la dirección de Sherlock Holmes, son susceptibles de dar lugar a cadenas inferenciales no solamente válidas, sino, en algunos casos, indispensables para la comprensión del relato. El ejemplo dado por Lewis tiene de particular que la inferencia conduce a una conclusión que entra en conflicto con el universo ficcional (el lector sabe que Holmes no vive en un banco). Podría ocurrir que en el caso de la dirección inferencial que va del universo real hacia el universo ficcional, sólo sean bloqueadas las inferencias susceptibles de entrar en conflicto con el mundo ficcional. Por otra parte, podemos señalar que la mayoría de los amantes de la ficción juzgan severamente los conflictos de este tipo. Tengo un amigo, gran aficionado a los *westerns* y a las películas de romanos, cuya penetrante vista descubre inmediatamente cualquier rastro de avión en el cielo, cualquier poste eléctrico que asome por detrás de una colina, cualquier carretera asfaltada en el horizonte —cosas que a sus ojos descalifican inmediatamente la película—. Arthur Danto da un ejemplo del mismo tipo: «Un amigo comenzó su novela con una descripción de la gente remontando en coche la Quinta Avenida, que es de sentido único norte-sur; fui incapaz de leer más: un hombre cuyo sentido de la realidad es tan débil no merece nuestra confianza en lo que se refiere a los hechos psicológicos más delicados, que se supone que un novelista debe describir fielmente»¹⁰⁸.

Sin duda, habría mucho más que decir sobre las particularidades de la modelización ficcional. Pero me parece que el análisis precedente responde en lo esencial a la primera de las

dos preguntas que dejé en el aire al final del capítulo anterior: ¿cómo puede el universo ficticio ser un vector cognitivo si, por otra parte, existe únicamente como representación mental (por mucho que esta fuese realizada en soportes representacionales públicamente accesibles)? En principio, queda por responder la segunda pregunta: incluso si el fingimiento lúdico y la modelización ficcional son operadores cognitivos para quien elabora ese fingimiento y ese modelo (en el sentido en que, por ejemplo, los juegos ficticiales de los niños son experimentaciones comportamentales que desempeñan un papel en el proceso de aculturación), ¿ocurre lo mismo con el receptor de una ficción, ya que parece que este no elabora mímema alguno? De hecho, a la luz de lo que hemos aprendido hasta ahora sobre la inmersión mimética, la respuesta es muy simple: puesto que en un modelo mimético la regla (o la estructura subyacente) no se puede separar de su instanciación, el único acceso posible pasa por una reactivación de la inmersión mimética misma. La descripción fenomenológica de la inmersión ficcional ha demostrado que en su caso ocurre lo mismo, en el sentido de que la inmersión creadora y la inmersión receptora no son más que dos modalidades diferentes de una misma dinámica. En este sentido, nuestra segunda pregunta no lo era realmente.

No obstante, el análisis de la modelización mimética que acabo de proponer debe ser completado al menos en un punto, que concierne a las relaciones entre el modelo y la manera en que tenemos acceso al mismo. Hay que recordar que nuestro acceso al mundo ficcional siempre tiene lugar a través de la aspectualidad bajo la que se presenta, aspectualidad incrustada en las modalidades específicas del gancho mimético que induce la actitud representacional¹⁰⁹. Por ejemplo, cuando leo *La Vie de Marianne*, sólo tengo acceso al universo ficcional en la medida en que reactivo el fingimiento lúdico de Marivaux,

¹⁰⁸ Me parece que este aspecto del modo de operación cognitivo de la ficción corresponde a lo que Paul Ricœur (1983, página 109 y siguientes) llama la «mimesis III». No obstante, no veo por qué la experiencia del tiempo sería necesariamente el operador cognitivo central. Incluso si nos limitamos a las ficciones narrativas, como hace Ricœur, una tesis así es demasiado restrictiva.

¹⁰⁹ Danto (1993), página 218.

es decir, en la medida en que adopto la postura que adoptaría si una persona llamada Marianne me contase su vida, a menos que me identifique ficticiamente con Marianne contando su historia (los dos tipos de inmersión son en efecto compatibles con una ficción homodiegética). Esta constatación tiene un valor general: todo universo ficcional tiene su perspectiva. En ese sentido, si más arriba era importante distinguir entre la inmersión y la modelización, igual de necesario es insistir en el hecho de que, aunque distintas, ambas son indisociables: el universo ficcional sólo es accesible a través de la aspectualidad específica del fingimiento representacional que nos da acceso al mismo. Si, efectivamente, es cierto que lo que hace que nos interese en la ficción es el «contenido», no lo es menos que ese contenido sólo es accesible a través de una «forma» particular de la que no se puede separar. Aunque haya que distinguir los dos aspectos por razones de análisis, son indisociables desde el punto de vista del funcionamiento del dispositivo ficcional. Así, el universo ficcional de *La Vie de Marianne* no existe como puro contenido, sino únicamente en la medida en que es inducido a través de una modalidad de inmersión específica, la del fingimiento lúdico de un relato autobiográfico.

Por supuesto, la aspectualidad no es una especificidad de las representaciones ficcionales: toda representación tiene su perspectiva. La única cosa específica de la ficción es que, en su caso, la aspectualidad no pueda separarse del universo presentado. Se trata de una consecuencia del hecho de que el universo ficcional sólo existe como representación. En cambio, las representaciones no ficcionales siempre son puntos de vista sobre realidades que existen con independencia de la actividad que elabora su representación. En consecuencia, se puede separar la realidad representada del punto de vista bajo el que se presenta. E incluso, si bien es cierto que esa separación sólo puede hacerse a través de la sustitución de una perspectiva por otra, el simple hecho de que podamos centrar nuestra atención en la misma cosa cambiando de aspectualidad es la prueba de que existe con independencia de la representación que se propone de ella. No ocurre lo mismo con los universos ficcionales, pues estos son creados por la postura aspectual que debemos reactivar

miméticamente para poder acceder a ellos. Por esta razón, en la ficción, el contenido y la forma no pueden disociarse.

Por otra parte, el hecho de que la inmersión mimética pase por la reactivación de una postura aspectual —en el caso de *La Vie de Marianne*, de una «mímesis formal» del acto narrativo autobiográfico y de sus modalidades— demuestra que el nivel del gancho mimético es a su vez un operador cognitivo. Al acceder al universo ficcional de Marivaux gracias a la aspectualidad propia de su fingimiento ilocutivo, me ejercito lúdicamente en un rol narrativo que es al mismo tiempo una manera de hacer frente a la vida. Hago mía —experimento, considero— una forma singular de situarse en relación con los acontecimientos. Me deslizo en una respiración narrativa particular que ejemplifica un tipo de inflexión mental no menos individual, y cuya característica más señalada es, tal vez, la forma que tiene de atajar todo énfasis existencial —una actitud admirablemente resumida por la caída que cierra la breve presentación de la historia de Marianne hecha por el editor (ficticio): «Es la vida de Marianne; es así como ella misma se presenta al comienzo de su historia; después toma el título de condesa; habla con una de sus amigas cuyo nombre está en blanco, y eso es todo». A lo que accedo miméticamente a través de las modalidades particulares de la voz narrativa de Marianne es a la historia de una vida que se cuenta a sí misma en ese modo menor del «y eso es todo». Y ese modo se encarna de la manera más concreta en las características narratológicas y estilísticas del texto de Marivaux. Esos rasgos llamados formales aparecen no sólo como vectores cognitivos al igual que los contenidos representados, sino que son inseparables de los mismos. Y lo que es válido para el relato de ficción también lo es para las otras formas ficcionales. Por ejemplo, cuando veo una película, mi mirada se introduce en la experiencia cuasi perceptiva que instaura el universo ficcional. Esta aspectualidad propia del ojo de la cámara es en sí misma un operador cognitivo, esta vez en el nivel de la experiencia perceptiva. Por tanto, la ficción siempre es un asunto de fondo y forma a la vez.