

El simulacro del mundo*

*Francois Jost***

Traducción de Ma. Eugenia Gómez de Mas***

Los mecanismos mentales que hacen
que se distinga o se confunda ficción y realidad
deben ser abordados por quienes trabajan para la
televisión, ya que para la mayoría eso es algo
aún desconocido.

KARL POPPER

UNO DE los mayores obstáculos epistemológicos para la comprensión de los programas de televisión que trabajan la realidad, como también para el análisis de la información, reside en la pobreza de las herramientas conceptuales de que disponemos. Prueba de ello es la oposición, a menudo reiterada, entre realidad y ficción. Si es posible sostener a la vez que toda película es una película de acción (Christian Metz) y que toda película es un documental (Jean-Luc Godard), eso se debe a que no se ha encontrado el criterio que permitiría discriminar el momento en el que el documento se desliza en otro universo de sentido. O bien que todo está en todo y recíprocamente.

Para quienes ven lo ficticio por doquier, la ficción comienza en las tomas de imagen y la duplicación; para otros, el montaje da inicio a su territorio.

* "Le feint du monde", título original, no tiene un equivalente apropiado en castellano. En este caso, "feint" y "feintise" (ambos términos derivados del latín *ingere* "modelar") aluden a la idea de "finta" o "simulacro". En el título hemos adoptado este segundo término, aunque el autor pone un acento particular en el primero: "finta". La representación de la realidad mediante el como si "así fuera", "... como en las imágenes en *trompe l'oeil*". (Nota de Ramón Alvarado, en adelante R.A.)

** Profesor de la Universidad de París III, Francia,

*** Revisión técnica de Ramón Alvarado.

Ninguna de las dos tesis resiste el análisis por mucho tiempo. A quienes sostienen el todo-es-ficticio puede oponerse que la irrefutable distancia engendrada por la reproducción de la realidad es ciertamente definitoria de la representación, pero no de la ficción, y que no sería posible, por ejemplo, considerar ficticia *La montaña santa victoria* por el sólo hecho de que ha sido pintada. A quienes ven en el montaje el Rubicón de la ficción, habrá que recordar que aquél es anterior al audiovisual y que, tratándose de un tríptico, a nadie se le ocurriría considerar los efectos de montaje creados por los ecos, o las resonancias entre los paneles como pruebas de fictividad de lo que representan.

Vayamos más lejos. Si la frontera entre la ficción y la realidad, entre lo factual y lo ficticio es tan fácil de trazar ¿no debemos atribuirlo simplemente a que esas categorías no pertenecen al mismo paradigma?

Mientras que los discursos sobre la realidad obedecen globalmente a las mismas reglas que las aserciones —son juzgados en términos de verdad y falsedad y comprometen al locutor¹— la ficción, contrariamente a la mentira, escapa a esas reglas, pues sólo requiere, por parte de su locutor, la coherencia y la consistencia de un discurso.

Feintise,¹ ficción, ficcional, ficticio

Tratándose de discursos sobre la realidad, sólo la mentira o la falsificación se oponen a la verdad. En cuanto a la representación, y ya no a la lengua, la falsedad puede revestir formas más suaves y grados diversos: del mismo modo que nuestros sentidos nos engañan, las uvas de Zeuxis engañan a los pájaros que llegan a picotearlas, sin que el pintor pueda ser tratado de mentiroso en sentido estricto. Virtuoso en su arte, imitó tan bien la realidad que aún un especialista en ornitología puede ser engañado. Para describir tal ilusión, Káte Hamburger propone un tercer término: *feintise*.⁵

Si lo *factual* remite a un acontecimiento que se pretende que ocurrió realmente (o que está teniendo lugar, en el caso del programa en vivo), lo *ficticio* se separa de él mediante la fosa que cava la invención, y no por una característica formal que los distinguiría intrínsecamente *a priori* (en este punto me alejo de Hamburger). Cada quien puede, por cierto, obedecer a una lógica espacio-temporal del mismo orden, construida igualmente por un ser que se

¹Searle(1979).

² Memos conservado el término *feintise*, en francés, para evitar todo equívoco con las nociones de ficción o ficcional, tal como lo propone el autor (R. A.).

³ Hamburger, 1986: 48.

me asemeja a fin de decirme algo, sin duda bajo la forma de un relato, cualquiera que sea la naturaleza de ese algo, factual o ficticia. En ese sentido, el documental se distingue de la ficción por la *inventio* (está obligado a incorporar lo real) y no necesariamente por la narratividad de su *dispositio** de tal manera que el montaje no constituye una línea divisoria entre uno y otra.

lysifeintise por su parte, no tiene que ver ni con los acontecimientos ni con su puesta en relato.

Sólo es válida en el nivel de la *representación*: no decimos que el efecto óptico de un *trompe l'oeil*? es ficticio sino que simula la realidad.

Para Käte Hamburger, a quien interesan los géneros literarios, la *feintise* se introduce en el relato en el momento en que se utiliza la primera persona. Su argumentación es la siguiente: el Yo es menos ficcional que los otros pronombres porque evoca invariablemente "un sujeto de enunciación determinado, individual y por tanto 'histórico' en su sentido más amplio",⁶ un "Yo-origen" real. Hamburger no sugiere que el Yo remita inevitablemente al autor de una obra de historia, sino simplemente que todo relato en primera persona "da testimonio de una persona individual" como una carta, por ejemplo, y nos interesa por esa misma razón.⁷ La propia naturaleza del Yo histórico, orientado hacia la verdad objetiva de lo narrado y anclado en una persona precisa, hace difícil al lector el poder distinguir entre una autobiografía y una historia inventada -contada en primera persona, entre el testimonio vivido y la novela.⁸

En la ficción, que para Käte Hamburger se expresa mejor en la forma épica, la tercera persona, el tiempo, como los enunciados, no son remitidos a un Yo-origen real, sino a Yo-origen ficticios, que son los personajes.

El que una novela incluya acontecimientos o personajes que hayan existido, poco importa. Es "vívida como no real, como la realidad ficticia de personajes ficticios".⁹

No hay que confundirse: Käte Hamburger no dice que es imposible contar historias inventadas en primera persona o, por el contrario, referir acontecimientos reales en tercera, pero —dentro de una perspectiva en todo caso gnoseológica¹⁰— insiste en que, desde el punto de vista de la lectura, el relato

⁴ Véase F. Jost, "Propositions pour une typologie..."

⁵ Como el efecto que se produce en las iglesias, donde la pintura continúa la arquitectura y se funde en la realidad del entorno (nota del traductor).

⁶ *Loe. cit.*

⁷ *Loe. cit.*

⁸ *Ibid.*, p. 75.

⁹ *Ibid.*, p. 289.

¹⁰ Como la llama Jean Marie Schaeffer (1987), "Fiction, feinte et narration", *Critique*, junio, p. 556.

en tercera persona, propio de la ficción y el relato en primera persona se oponen. Uno reposa en "la experiencia de no-realidad que se encuentra en el fundamento de la experiencia psicológica del lector"" mientras que el segundo se basa en "el sentimiento de lo vivido que experimentamos"¹² y de ahí la *feintise*. De tal suerte que si la ficción es del orden del *como*, de la *mimesis* de la realidad, la *feintise* es una *mimesis* del enunciado de realidad: parece anclarse en un Yo-origen real.

De esta diferencia semántico-fenomenológica entre la ficción y la *feintise*, Käte Hamburger da un ejemplo muy convincente: el de la interpretación que hacemos del tiempo. Mientras que en una novela "él era..." designa de hecho el presente del personaje que vive tal o cual situación, el "yo era"..." del relato, en primera persona, designa un verdadero pasado con respecto al cual el lector puede situar también su propio tiempo. El pretérito de la ficción pierde su función gramatical de pasado, contrariamente al pasado anclado en un Yo-origen real, que asocia emisor y receptor "dentro de un espacio de realidad único y dentro de una misma experiencia de la realidad".¹³

Podría esperarse que la imagen formada por duplicación mecánica fuese ubicada por Käte Hamburger del lado de la *feintise*, puesto que ¿acaso no suscita ésta una ilusión mejor que el mismo *trompe l'oeil*? Ahora bien, prisionera de la tripartición tradicional de géneros: epopeya-drama-lirismo la autora es más propensa a tener en cuenta, en el *film*, aquello que lo asocia a la épica y al drama que a considerar la materialidad misma de la imagen y del sonido, es decir, la enunciación audiovisual.

De Käte Hamburger dejo de lado la letra para mantener el espíritu cuando me pregunto de qué manera un documento audiovisual produce el sentimiento, más o menos inmediato, de lo vivido. Pregunta crucial para quien se interesa en los relatos de vida llamados *reality shows*, ya que si se pretende constituer su genealogía, como es mi intención, debe tenerse claridad en el uso de algunos términos cuyo uso remite, hasta ahora, al mundo del encantamiento: "adaptación", ficción, puesta en escena, etcétera.

Empecemos por "ficción". Propongo, en primer lugar, que la construcción de la mirada o la presencia de un actor son ficcionalizantes, en la medida en que hacen depender la imagen de un Yo-origen ficticio. A partir del momento en que una imagen se aferra a un ojo por medio de una ocularización interna,

¹¹ *Ibid*, p. 75.

¹² *Ibid*, p. 275.

¹³ *Ibid*., p. 79.

hay personaje.¹⁴ La imagen documental, puramente factual, no remite más que a la cámara, convirtiendo por ello al "filmador" en un camarógrafo reportero. En otras palabras, un movimiento brusco de la cámara no es interpretado de la misma manera si se debe a un empujón accidental del camarógrafo, o si se intenta reconstruir el trayecto de un violador acercándose a su víctima en el vagón de un tren de los suburbios. La primera imagen es testimonio de las condiciones del rodaje y la segunda construye una mirada.

Del mismo modo, por el hecho de recurrir a un actor, es decir, a partir del momento en que la persona filmada no asume en la vida real la responsabilidad de los gestos que realiza, la imagen puede ser llamada ficcional.¹⁵ Ya sea que se trate de una mirada construida "en ausencia": una ocularización interna primaria, o de un hecho actuado por el actor, el Yo-origen que ve y que vive no es real. No obstante, aunque estos dos criterios son constitutivos de lo *ficcional* (no hay ficción sin personaje), no son suficientes para definir la ficción: construida sobre el *como* y no sobre el *como si* de la *feintise*, requiere otras propiedades entre las cuales, como ya dije, se encuentran la coherencia y la consistencia de los postulados que la sustentan. A la representación del mundo, la ficción agrega una construcción donde las relaciones entre individuos y objetos obedecen a propiedades identificables y son más o menos estables.

Esta distinción entre la ficción y lo ficcional explica que un documental pueda contener procedimientos constitutivos de la ficción (por ejemplo, un *raccord* de miradas) sin por ello pertenecer al campo de la ficción. A la inversa, la ficción puede contener elementos o propiedades de lo real (el presidente Mitterand, el sufragio universal) sin ser un documental. Sólo son ficticios los que son inventados o que no existen en nuestro mundo: digamos, por ejemplo, Fabricio del Dongo en *La Cartuja de Parma*, contra Francois Mitterand cuando aparece como personaje en una novela de política-ficción.

¹⁴ A fin de caracterizar la relación entre lo que la cámara muestra y lo que se supone que ve un personaje, he propuesto el término ocularización. Si se trata de un plano anclado en la mirada de una instancia interna del mundo de la ficción, hablo entonces de ocularización interna. Si el plano no remite a ningún ojo interno de ese mundo, sino a una instancia narrativa que le es externa, me refiero entonces a una ocularización cero. La ocularización interna primaria caracteriza los casos en que se marca en el significante la materialidad de un cuerpo o la presencia de un ojo que permite de inmediato, sin la intervención del contexto, identificar un personaje ausente en la imagen. La ocularización interna secundaria se presenta en aquellos momentos en que la mirada es construida por el montaje y los ajustes (como en el campo-contracampo) mediante una contextualización. Cf. Jost (1987, 1989).

¹⁵ "El autor no finge ser el personaje que encarna, dice Käte Hamburger, sino que lo representa como ficticio", p. 276.

El campo de *hfeintise*

Todas estas distinciones* operan de manera clara cuando se analizan programas que relatan *historias de franceses*. Por tratarse de programas que pretenden relatar o hacer revivir acontecimientos que tuvieron lugar, surge una primera pregunta: ¿dónde comienza la invención del acontecimiento? Dos respuestas de sentido común vienen a la mente:

1. si un acontecimiento no ha existido, es ficticio;¹⁶
2. no existe acontecimiento alguno fuera de la construcción que de él se hace, y por hacerla, toda representación audiovisual es ficticia.

Una rápida mirada a la historia de la imagen-movimiento lleva, sin embargo, a matizar tal alternativa: desde el primer año de existencia del cine, las "tomas" muestran acontecimientos que, a pesar de que hubieran sido puestos en escena o que, incluso en ciertos casos, no hayan tenido lugar sin la intervención de la cámara, no por ello deben considerarse inventados o falsos, sino más bien *fingidos*. Del mismo modo que {-¿*feintise* literaria es "una simulación, en cierto modo apócrifa, de autobiografía auténtica",¹⁷ la *feintise* audiovisual toma el aspecto de lo vivenciado. ¿Cómo? Dando la impresión de que quien garantiza las imágenes (es decir, etimológicamente, el *ductor*, quien aumenta la confianza) ha mantenido un lazo existencial con lo que ellas representan.¹⁸

Para construir ese efecto de testimonio, el medio audiovisual dispone de tres estrategias:

1. Identificar lo que se muestra con un testimonio ocular, dotando al *fumador* de una existencia empírica (contrariamente a ese ángel descarnado que filma la ficción), lo cual constituye las *feintises profilmicas*;¹⁹

* En anexo se encuentra una serie de propuestas terminológicas en relación a algunos de los aspectos aquí tratados.

¹⁶ Es la propuesta de Jerzy Pelc, p. 4: "The events and phenomena are here treated as non existent or fictitious because they are not individual physical objects".

¹⁷ Genette (1986), p. 12.

¹⁸ Cf. la siguiente observación de Käte Hamburger: "El hecho de que la descripción del viaje en trineo (en la carta de Rilke) se presente a nosotros en un documento histórico autenticado, le da el carácter de realidad, lo que significa simplemente que nosotros la "vivimos" como un acontecimiento vivido por el sujeto enunciativo en cuestión", *ibid.*, p. 60.

¹⁹ "Profilmico" es un término propuesto por Etienne Souriau (1957) para designar aquello que es tomado por la cámara.

2. Sustentar lo vivido o lo visto en la autoridad del verbo y de la *feintise narrativa* de una primera persona protagonista o espectadora de la acción;
3. "Mimetisar" el enunciado de realidad, en este caso dar al documento la forma *documental*, reproduciendo la enunciación de éste: *feintise enunciativa*.

Estas tres vías de la *feintise* son también tres maneras de pensar la responsabilidad enunciativa del documento audiovisual; en estas condiciones no es sorprendente encontrar los estratos descritos por una teoría enunciativa de la enunciación.²⁰

En un primer nivel, al que llamo la enunciación fílmica, el responsable de la enunciación es construido bajo el ángulo del rodaje: lo visto es remitido ala intervención de un *filmador* "de carne y hueso" que ha mantenido una relación existencial e indicial con lo que ha captado. En un segundo nivel es al responsable de la enunciación —en tanto que relata, al *narrador*— a quien es remitido tal o cual signo, imágenes, sonidos o enunciados verbales. Finalmente, en el tercer nivel se construye la responsabilidad de la elección tanto estilística como lingüística: la enunciación audiovisual de un *realizador-su-puesto*.

Feintises profílmicas

Examinemos en primer lugar los diferentes tipos de valor de verdad de la cosa vista bajo el ángulo de su relación indicial con el "filmador". Una cosa es que se nos haga creer que asistimos a la salida de los empleados de las fábricas Lumière, tomada en vivo, o a la vida de un auténtico esquimal llamado Nanook —quien fue pagado por Flaherty para realizar los gestos que le vemos hacer en la pantalla— y otra cosa es que se nos haga creer que nos encontramos en directo con un navegante solitario que se acerca a las costas francesas, con motivo de una competencia, cuando en realidad se encuentra a unas calles de distancia del estudio de televisión que hace el enlace.²¹

En el caso de la carrera solitaria, se trata de jugar con lo *posible* —el navegante sí se estaba acercando a la costa francesa— a fin de camuflar la inven-

²⁰ Véase Jost (1992).

²¹ Me refiero al noticiero de las 20:00 hrs. en TF1, en el que un radio-aficionado se hizo pasar por el navegante Alain Gautier, a punto de ganar el premio *Vendée Globe Challenge*, y se entrevistó en directo con Patrick Poivre d'Arvor (la Inateca me proporcionó la fecha exacta de esta emisión: 11 de marzo de 1993).

ción de un acontecimiento que sólo vale por ser esencialmente "singulativo".* En ese sentido, lo falso es esencialmente singulativo. Por el contrario, el que la *Salida de las fábricas Lamiere* haya sido organizada o vuelta a filmar (existen por lo menos tres versiones), o que los gestos de Nanook hayan sido puestos en escena, no impiden que la singularidad indicial que captó la película es del orden de lo *probable*: concentra una escena que se repite todos los días, de la cual el fumador ha podido ser testigo en múltiples ocasiones. Para caracterizar esta repetición plausible, hablaré *áfeintise iterativa*. Ningún ejemplo es más característico de esta categoría que la serie de programas de Roger Louis llamada *Lo que vi en su casa*²¹ Con ellos se pretendía, con toda razón, dar testimonio de la realidad del campo en 1954. Se muestran escenas *repetidas* en todos los sentidos del término: ya habían sido vividas, ya habían sido vistas, y habían sido preparadas para las necesidades de la película: una campesina que ordeña las vacas, que da de comer a los cerdos, que prepara la comida de su marido. El marido lee el periódico en la cocina por la noche, etc.²³ La toma tiene en este caso valor icónico aunque es esencialmente indicial y *singulativa*. Aquí, ciertamente, la cámara actúa sobre la realidad, pero esta acción puede ser si no calculada, por lo menos pensada (así como el principio de Heisenberg teoriza la imposibilidad de medir simultáneamente la posición y la velocidad de una partícula cuántica. *Estajeintise* ostensible —que se ofrece a las inferencias que el espectador hace en mayor o menor medida sobre las imágenes— da a la repetición el aspecto de una simple *mostración*.²⁴

La utilización de imágenes de archivo en el noticiario de televisión descansa en la extensión de esa reducción estructuralista del acontecimiento, donde la constancia de una relación entre sujeto y predicado es considerada más pertinente que sus variaciones empíricas, ya que la verdad de la información se viste, para la ocasión, con las galas de la escatología.

Estajeintise, medida con la vara de lo probable, tiene un grado adicional: la *mostración visual* de acontecimientos que no necesariamente habrían tenido lugar sin la cámara, o que tal vez nunca tuvieron lugar, sin por ello ser

* "Singulativo", en la acepción narratológica de G. Genette, se opone a itinerario, que se emplea más adelante. *S'iguiativo* designa el relato que narra por única vez lo que sólo tiene lugar una vez. (Nota del autor a la versión castellana.)

²² Esta serie de trece programas de Roger Louis, realizada por Marcel Bluwal, fue difundida a partir del 7 de enero de 1954, a las 21:00 horas, luego a las 21:30 o a las 21:45 horas.

²³ La serie de escenas proviene del programa *Estado de alerta*.

²⁴ A propósito de este concepto, véase A. Gaudreault (1988).

necesariamente ficticios. Veamos: en el programa *F como francés*,²⁵ los reportajes ilustran los grandes tipos de familias tipificados por los "socioestilos" de Bernard Cathelat. Puede verse, por ejemplo, a un joven perteneciente a la familia de los "reubicados" que atraviesa París en su moto de repartidor, que luego ve una película de acción, que escucha discos, asiste a una fiesta de amigos, etc. Todas esas escenas son, por supuesto, actuadas; el joven no ha "vivido" ninguna de ellas (puede ser, incluso, que nunca haya pasado por las calles filmadas, que nunca haya visto la película que vemos que ve). No tiene la menor importancia. Estas escenas simuladas no tienen el valor de acontecimientos singulares, no son más que ejemplos-tipo del modo de vida de un individuo estadístico que, en su caso, es considerado verdadero. Ya no es la letra sino el espíritu del acontecimiento, pero su espíritu es probable. No obstante, las escenas son presentadas como si hubieran tenido lugar independientemente de la presencia efectiva del testigo-filmador. En la medida en que se trata de ponerlo en escena para hacer sentir un mundo, una *diégesis*, o un personaje, propongo hablar de *feintise diegética*. De la *mostración* de un acontecimiento ordinario a la de uno probable, las *feintise* del primer tipo reinan sobre lo captado por la cámara, sobre lo que los teóricos del cine llaman *profilmico*.

Feintises narrativas

En el segundo nivel se ubican los acontecimientos que son contruidos principalmente por el relato verbal y por lo que llamo precisamente la enunciación narrativa. De entrada, la *feintise* literaria a que se refiere Käte Hamburger se hace más compleja. Tomemos el relato en primera persona que, de acuerdo con la autora, proporciona el "sentimiento de lo vivenciado". A partir del momento en que ese relato es puesto en imágenes, las situaciones narrativas se ramifican, ya sea que el relato sea mostrado o narrado, que haya sido vivido por el narrador o recreado por un actor, que la voz se *sobreponga* a la imagen (*over*), que provenga de una grabación en cierto modo *in vivo*, o que sea la de un individuo presente en el *set*, *in vitro*.

Veamos en primer término el relato narrado desde el escenario (*in vitro*). En estado puro, ese relato en primera persona es el del testigo que cuenta su experiencia. Incluso un relato inventado produce, en este contexto, un fuerte

²⁵ Canal 2, 30 de octubre de 1985 (Producción: P. Breugnot, B. Bouthier; realización: M. Ledoux, video y J-M. Perthuis, film).

efecto de realidad, por lo que la situación de comunicación oral se distingue muy poco de la situación de comunicación escrita analizada por Káte Hamburger: el narrador en primera persona da siempre la impresión de ser el autor de su propio texto, a tal punto que el espectador está menos atento a la enunciación audiovisual (encuadre, movimientos y ángulos de la cámara, etc.) que al relato verbal.

El grado cero de la visualización de *esta feintise* verbal es una *feintise* escénica (que tiene a menudo la apariencia del *psicodrama*). Es el caso del primer programa de *El amor en peligro* (28 de octubre de 1991).²⁶ En un estudio, desprovisto de toda escenografía, la pareja cuyo problema es el centro del programa, reconstruye "el pleito por el cepillo de dientes", escena que concentra todos los reproches que uno hace al otro. En este caso, son los diálogos que en tanto ficcionalización tratan de hacernos revivir—y en primer lugar a la pareja— una cierta verdad cotidiana.

Resulta claro que, en semejante puesta en escena reducida a su dimensión escénica y argumental, en detrimento de cualquier efecto de realidad, la *feintise* es mostrada como tal, lo que no impide a la audiencia otorgar a lo dicho por la pareja la verdad que se le atribuye a la autobiografía.

Segunda variación de la visualización del relato en primera persona: la *feintise filmica*. En la secuencia del primer programa de *Psishow*,²⁷ en voz *off*, una pareja comenta las imágenes que la muestran en escenas de la vida cotidiana: en su gasolinera la mujer llena el tanque de un vehículo, el hombre lava un parabrisas, etc. A pesar de que estas tomas hayan sido evidentemente actuadas, y de que muestren lo que ninguno de los dos puede ver, en ocularización cero, esta puesta en escena explícita es autenticada por la voces en *off* y considerada *ipso facto* como un equivalente apropiado de la realidad, de manera que lo visto por el espectador es dotado, al mismo tiempo, de la dignidad de lo *vivenciado*. Nos encontramos, nuevamente, frente a una representación concreta de un fenómeno iterativo y cíclico que contendría, en el fondo, la misma verdad que la manzana que cae para ejemplificar la teoría de la gravitación. La diferencia de esta *feintise filmica* con lo que llamé anteriormente la *feintise* iterativa, reside principalmente en el hecho de que la voz garantiza la representación visual, haciendo, al mismo tiempo, la iteratividad más ostensible. Este tipo de *feintise* no nació en los años ochenta, podemos encon-

²⁶Rroducción: P. Breugnoi, D. Chegaray; realización: B. Bouthier; presentación: A. Guillot-Petré. P. Breugnoi, S. Leclaire, 26 de octubre de 1983.

²⁷ En nungún momento se reduce el plano-secuencia a la visión subjetiva de aquél o aquella que comenta en voz en *off*. El punto de vista adoptado es verdaderamente el del *mobody's shot* propio de la ocularización en grado cero (véase nota 12).

trarlo ya en el programa *Estado de alerta* antes mencionado, en el que un campesino comenta con su propia voz, marcada por el terruño, las escenas típicas de su vida. Aquí, la voz en *off* atenúa lo que la *feintise* conlleva de falsedad o de aproximación, autenticando, como una firma, las imágenes.

Feintises enunciativas

Si la *feintise* toma como su propio objeto el modo de representación del acontecimiento y no su puesta en escena (*feintise escénica*), si puede originarse entonces en el relato verbal (*feintise fílmica*), puede también manifestarse en el modo de representación propio al medio mismo, al documento (*feintise enunciativa*). A través de una utilización particular de la retórica audiovisual, el realizador supuesto imprime al documento los matices de la vida documental. Ahí también son posibles diferentes grados: de la paráfrasis al plagio, pasando por lo falso; desde el falaz noticiero de *Viva la crisis* (22 de febrero de 1984), en el que la periodista Christine Ockrent anunciaba una serie de medidas de emergencia con el propósito de reducir el déficit del seguro social, hasta el "Cerorama", de *En ninguna otra parte* (Canal+).

Nos encontramos verdaderamente en el dominio del *trompe l'oeil* donde, en casos extremos, sólo el lugar del documento en la "rejilla" o el saber sobre la programación permiten distinguir entre lo verdadero y lo falso. Si ahora los acontecimientos pueden ser verdaderos, el documento es el que está disfrazado (por ejemplo, una conferencia de prensa de Balladur—Primer ministro en 1995— se asemeja a un noticiero de la época del Mariscal Pétain en "Cerorama"). La *feintise* enunciativa consiste en hacer que se tome la enunciación audiovisual por un discurso de verdad, emitido por un realizador supuesto que responde de la virtud informativa de las imágenes, en cuanto a lo factual. El campo de operación de *esta feintise* es tan amplio como la enunciación audiovisual misma: imitación de la retórica, del género, del estilo del programa. Trabajar en ella significaría reabrir el expediente de lo que Genette ha llamado, en literatura, la hipertextualidad.²⁸

Por falta de espacio dejaré sin explorar un territorio en el que ya incursioné en otro momento.²⁹ Me conformo con referirme a dos grandes tipos de parodias *in praesentia*, particularmente eficaces en la televisión contemporánea:

²⁸ Genette (1982).

²⁹ Jost (1989).

1. *Parodias de mimesis*. Su objeto privilegiado es el documento de información. El juego, en el que destaca "Cerorama", consiste en recortar una cita audiovisual (por ejemplo, las imágenes de un noticiero) dándole la apariencia de un documento de otra época (por ejemplo, noticieros de la época petainista de los años cuarenta, televisión de los setentas, o televisión regional), mediante un trabajo sobre la enunciación (pasar al blanco y negro, imágenes rayadas o colores chillones). Del lado de lo factual, debido a la utilización de la representación visual de acontecimientos singulares, estas imágenes pertenecen a la *feintise* por la reconstrucción que hacen del Yo-origen, que es su fuente.³⁰

Este efecto es competencia de la *feintise* y no de la ficción, en el sentido de Hamburger, ya que el anclaje en un Yo-origen perfilado en el realizador de un tiempo pasado, transfiere tanto al emisor como al receptor a un pasado real que supone un saber, o incluso una experiencia común de los discursos televisivos dedicados a lo factual.

2. *Parodias de dispositivo*. La *feintise* consiste en la imitación de una forma genérica real y conocida por el espectador, por ejemplo el falso noticiero de televisión que toma prestados los créditos, el animador y la imagen corporativa de un canal dado (ejemplo: *Viva la crisis*). El hecho de conservar cierto número de elementos de lo que se ha parodiado demuestra que la enunciación audiovisual es factual.

Primera forma mixta: la *feintise* ficcionalizada

Los programas de televisión corresponden cada vez menos a las formas simples que hasta ahora hemos estudiado, en la medida en que recurren a voces que utilizan procedimientos literarios y trabajan la imagen de manera tal que dan a la *feintise* todas sus dimensiones plásticas —aunque también consistencia a la ficción.

La primera configuración híbrida es la que presenta, por ejemplo, los pequeños documentos preparados por la pareja de *Psishow* para hablar de la cotidianeidad.³¹ En el video aparece Viviana llenando el tanque de un vehículo, respondiendo por radio a un camionero, cocinando, rechazando las pro-

³⁰ Coincido con Roger Odin (1984), quien considera que la oposición entre la "lectura fascinante" y la "lectura documentalizante" reside en la construcción que hace el lector, en el primer caso, de un Yo-origen ficticio, y en el segundo de un Yo-origen real.

³¹ El programa analizado sigue siendo el del 26 de octubre de 1983-

posiciones de su marido, etc., mientras que una voz en *off* nos confía sus sentimientos.³² Sin embargo, en lugar de Viviana escuchamos a una actriz.

De acuerdo con los criterios expuestos anteriormente, este film, que transforma a una persona en personaje y da presencia al personaje por medio de un actor se situaría de lado de lo ficcional (y no de lo ficticio, puesto que Viviana existe en carne y hueso: está en el estudio; una sobreimpresión la muestra mirando a la actriz que la encarna).

De hecho, la situación y el tipo de creencia que provoca son menos claros: si la imagen no finge ser la realidad en lo absoluto, ya que el actor introduce la distancia del "como" y representa sin duda un Yo-origen ficticio, el texto, en su versión escrita, no actuada, podría también anclarse en el Yo-origen real de esta Viviana que, según Alain Gillot-Petré, el animador, ha "preparado" el video. Esta primera mezcla *defeintise* y de ficción es una de las formas de lo que es llamado, con un término por demás vago: *reconstitución*.⁵⁵

Segunda forma mixta: lo factual ficcionalizado

Los *reality shows* actuales dan prueba de otra mezcla que puede observarse en Francia con *Testigo No. 1* (9 de noviembre de 1994). Se trata de la reconstrucción del asesinato de una secretaria en una escuela. Jacques Pradel precisa, de antemano, que "no hay espectadores" (nótese, de paso, que el testigo ocular de la justicia, se convierte, en ese caso, en un espectador, y por poco en telespectador). La materia del relato no es ya un acontecimiento probable, sino un acontecimiento que ocurrió y por ello *factual*.

De este asesinato del que "nadie vio nada" el presente de la voz en *off* —opuesto al pasado de la narración ulterior— que es el tiempo ficcional por excelencia, nos convierte en testigos: "Vamos a ver enseguida cuáles fueron las circunstancias por las que se descubrió la tragedia". A partir de entonces, la descripción de la imagen en narración simultánea, imita al reportaje, con la seguridad de aquel que sabe (ya sea él o más bien ella). Desde el punto de vista formal, el tema es autenticado por una parodia de dispositivo. Desde el punto de vista narrativo, el comentario femenino en tercera persona, extra y heterodiegético (por plantearlo en términos narratológicos) no pretende ya

³² "Administrar una gasolinera es un trabajo que me gusta [...] estoy en contacto con los conductores que pasan [...] contigo, Michel, como siempre estás junto a mí, no es lo mismo, me siento invadida".

³³ Encontramos la misma mezcla en *Una sucia historia*, de Jean Eustache, donde la confesión de un "voyeur" que proviene de un Yo-origen real, claramente identificado, es interpretada por un actor.

hacernos compartir una situación vivida desde el interior. Adoptando deliberadamente la posición de Sirius, nos ofrece, casi minuto a minuto, la cronología de los acontecimientos en lugares que no tienen nada de ficticios: la llegada al liceo Jean-XXIII de la alumna Valeria Varlet, el desfile de cada uno de los colegas de Francoise frente a su oficina. Mezclado al testimonio de la verdadera estudiante, este relato imita la retórica del reportaje, pero sin someter de ningún modo, lo visual a su ley, como lo comprueba la ilustración púdica de las palabras de la joven entrevistada. A la precisión de las palabras³⁴ se superponen imágenes bañadas en una luz difusa y estetizante, de un par de piernas inmaculadas.

En contraposición a esa voz de la investigadora que domina *post-factum*, tal como lo hace el periodista, el hilo de los acontecimientos (ese podría ser el sentido de "reconstitución"), la banda visual se amarra en un doble Yo-origen que lo hace balancearse en la ficción.

Subjetividad del realizador supuesto o del filmador que revela su presencia en la mayoría de los planos mediante el uso pronunciado del gran angular, las perspectivas inusuales y su velocidad. Pero sobre todo subjetividad de los Yo-origen ficticios que guían la cámara. De este acontecimiento que "nadie vió" ¡cuántas visiones compartimos! Ocularización interna primaria cuando se descubre a la muerta, ocularizaciones internas secundarias del profesor de historia que le hace señas a la secretaria, del profesor de educación física que la observa cuando ella saca fotocopias. ¡Qué desfase entre la objetividad de la retórica de lo factual subrayada por el comentario y la subjetividad de la imagen!

El tema siguiente de *Testigo No. 1* fortaleció esa impresión componiendo imágenes del proceso sacadas del noticiero de FR3 y de la ocularización interna primaria de las piernas de la víctima. Podemos hablar ahora de la combinación realidad-ficción, donde la reconstitución mezcla a la vez objetos y lugares reales con individuos ficticios —los actores— y un comentario fundado en la retórica de lo factual, pero ilustrado con un procedimiento constitutivo de lo ficcional (tomar el punto de vista de un personaje).

Con esta tipología, el paisaje del *reality show* aparece un poco menos escarpado y más contrastado. No pretendo proponer apresuradamente leyes de evolución de los programas, como *está* de moda. No obstante, una duda me asalta: estos *shows*, en lugar de afirmarse cada día más como espacio de lo auténtico, ¿no serán, por el contrario, uno de los últimos territorios conquistados por una ficción expansionista?

³⁴ "El cuerpo sin vida, ella tenía la falda completamente levantada, tenía sangre en el dedo, y otro dedo me señalaba. Había una mancha de sangre en su pantaleta. Enseguida pensé que era una violación".

ANEXO

Propuestas Terminológicas

Factual. Dícese de un acontecimiento que tuvo lugar o que tiene lugar.

Ficticio. Que no existe.

Ficcional. Procedimiento propio de la ficción, en particular, la ocularización y el anclaje a un Yo-origen ficticio.

Ficción. Construcción de un mundo posible, coherente y consistente que remite a un Yo-origen ficticio.

Feintise. construcción de un mundo probable remitiéndose a un Yo-origen que parece ser "un sujeto de enunciación determinado, individual y por ello "histórico" en el amplio sentido de la palabra" (K. Hamburger, p. 48).

Diversas categorías de *feintises*

Formas simples

Feintise profilmicas:

Feintise iterativa. Puesta en escena de un acontecimiento frecuente (probable como tal).

Feintise diegética. Puesta en escena de acontecimientos probables para hacer sentir un mundo o un personaje.

Feintises narrativas:

Feintise verbal. Enunciado que parece remitir a un Yo-origen "histórico".

Feintise escénica (psicodrama). Recreación de los acontecimientos que ocurrieron, reducidos a su estructura narrativa.

Feintise filmica. Visualización de una serie de acontecimientos relatados por un Yo-origen histórico.

Feintises enunciativas

Consisten en simular una enunciación audiovisual factual. Existen en particular las parodias de mimesis, que desvían una cita audiovisual mediante la

construcción de una enunciación audiovisual previa, y las parodias de dispositivo que se basan en la imitación de una forma genérica real y supuestamente conocida por el telespectador.

Formas mixtas

Feintise ficcionalizada. Visualización de un relato contado por un Yo-origen histórico interpretado por un actor.

Factual ficcionalizado. Relato factual en el que se recurre parcialmente a la *feintise* enunciativa mezclada a la construcción de una mirada y/o a la interpretación de acontecimientos por los actores.

Bibliografía

- Gaudreault, A. (1988), *Système du récit filmique*, París, Méridiens Klincksieck.
- Genette, G. (1982), *Palimpsestes*, París, Seuil.
- (1986), Prefacio a *Logique des genres littéraires*.
- Hamburguer, K. (1957), *Logique des genres littéraires* (trad. fr.), París, Seuil, 1986.
- Jost, F. (1987-1989), *L'oeil-caméra, entre film et román*. Presses universitaires de Lyon.
- (1989), "La parodie audiovisuelle dans quelques-uns de ses états", *Diré la Parodie*, New York, Peter Lang.
- Un monde a notre image*, París, Méridiens Klincksieck.
- (1995), *El relato cinematográfico*, Barcelona/Bs. As., México, Paidós.
- (1996), "Proposirions pour une typologie des documents audiovisuelles", *Semiótica*, n. 112-1/2, Berlin/New York, Mouton de Gruyter.
- (1997), "La semiología de la comunicación audiovisual y sus modelos" (trad. cast. Noëlle Groult), *Revista Mexicana de Ciencias Políticas*, n. 169, año 41, julio-septiembre.
- Odin, R. (1984), "Film documentaire, Lecture documentarisante", *Cinemas et réalités*. Presses de l'Université de Saint-Etienne.
- Pele, J., "On Fictitious Entines and Fictional Textes", Montreal, RS/SI, vol. 6.
- Schaeffer, J-M. (1987), "Fiction, feintc et narration", *Critique*, junio.
- Searle, J. (1979), "Le statut logique du discours de la fiction" (trad. fr. *Sens et expression*), París, Minit.
- Souriau, E. (1957), *L 'Univers filmique*. París,