En torno a los límites de la imaginación: artefactos simbólicos y figuración temporal en el cine documental y la ciencia ficción

Pilar Gomez Diz (FFYL - UBA)
pilargomezdiz@gmail.com

Introducción:

El presente escrito propone una reflexión en torno al modo en el cual el abordaje de la representación en el ámbito de los lenguajes audiovisuales se encuentra atravesado por una doble clausura epistemológica. Por un lado, se sitúa la ilusión referencial que confina al género documental a la condición de un registro capaz de aprehender la verdad del pasado, y por el otro, la ilusión creacionista que concibe a la ciencia ficción como un género capaz de elaborar una proyección especulativa *ex nihilo* sobre el porvenir histórico. Frente a esta encrucijada, el objetivo del presente trabajo consiste en evidenciar que, lejos de constituir polos antagónicos definidos por la pasividad testimonial o por la invención pura, ambas modalidades descansan sobre la omisión de la mediación formal que posibilita toda articulación del sentido. A lo largo del escrito se buscará tejer un entramado que permita reconocer que tanto el cine documental como el de ciencia ficción operan bajo el mismo principio narrativo, en tanto ambos configuran modelos cognitivos por medio de operaciones retórico-formales. En este marco, la cuestión de la agencia deja de ser entendida como un descubrimiento pasivo de la verdad del pasado o como un ejercicio adivinatorio acerca del futuro y pasa a pensarse como una capacidad operativa que utiliza formalidades discursivas para intervenir activamente en la inteligibilidad de la experiencia histórica, desnaturalizando los marcos de lo dado y abriendo el horizonte de la temporalidad a la disputa simbólica.

Bajo esta perspectiva, el estatuto de la ficción se desprende de la tradicional degradación que lo asimila al engaño o al fingimiento para erigirse en el suelo común sobre el cual se edifican tanto el documental como la ciencia ficción. Al desarticular la pretensión de una captura directa de lo real en el primer caso y de una invención inaugural en el segundo, se evidencia que ambas prácticas participan de un mismo régimen de inteligibilidad, signado por la invención formal y el modelado figurativo de la temporalidad. En lugar de sostener una antinomia ontológica entre un cine comprometido con el referente fáctico y otro relegado a la especulación fantástica, las reflexiones aquí desplegadas habilitan a concebir a ambas exploraciones genéricas como ficciones, esto es, como artefactos simbólicos cuya capacidad de incidir en el mundo no depende de una correspondencia externa previa, sino de la eficacia con la cual estructuran, interpelan y transforman las coordenadas cognitivas a través de las cuales una comunidad dota de sentido a su propia historia.

Con el propósito de trazar este recorrido crítico, la indagación comienza por examinar los fundamentos mediante los cuales la teoría cinematográfica delimita la especificidad del documental. Para ello se revisan las reflexiones de Bill Nichols sobre la distinción entre ficción y no ficción en *La*

representación de la realidad y de Carl R. Plantinga acerca de la representación verídica asertiva en *Retórica y representación en el cine de no ficción*. A través de este abordaje se pone de relieve cómo ambos autores anclan la legitimidad epistémica del género en un compromiso pragmático con el mundo histórico que sitúa en el referente empírico la garantía última de inteligibilidad del relato.

Por otra parte, para cuestionar la pretendida inmediatez referencial del documental, se recuperan los planteos de Hayden White en "El texto histórico como artefacto literario". Este recorrido muestra que los acontecimientos carecen de orientación narrativa intrínseca y sólo devienen inteligibles mediante la prefiguración tropológica y la imposición de una trama (*emplotment*). Al codificar los registros bajo matrices literarias arquetípicas, se evidencia la naturaleza construida del discurso histórico y se disuelve su supuesto privilegio epistémico frente a la ficción.

Asimismo, para apuntalar las reflexiones de White y cuestionar los presupuestos de Nichols y Plantinga, se incorpora la propuesta de Northrop Frye en *La escritura profana*. A partir del análisis de «La palabra y el mundo del hombre», se demuestra que las estructuras narrativas arquetípicas son independientes de la creencia y que el lenguaje constituye una materia plasmática donde la verdad y la falsedad operan como orientaciones sociales extrínsecas antes que como correspondencias fácticas. De este modo, se desmonta la jerarquía tradicional que degrada la ficción secular al rango de simulacro secundario y se confirma que toda intelección histórica depende de esa arquitectura verbal autónoma.

Finalmente, para indagar en torno al porvenir y desmontar la presunción de que la ciencia ficción opera como una invención desarraigada del devenir histórico, se abordan los planteos de Darko Suvin en *Metamorfosis de la ciencia ficción*. A partir de la articulación entre extrañamiento cognoscitivo, utopía heurística y *novum*, junto con su proyección hacia producciones audiovisuales contemporáneas, se demuestra que toda figuración del futuro responde a las tensiones materiales del presente antes que a una creación *ex nihilo*. De este modo, al desarticular tanto la transparencia referencial del documental como el determinismo profético, se restituye a la ficción su potencia epistémica para disputar la memoria del pasado y los horizontes de lo posible.

El cine documental como puerta de entrada a la veracidad del pasado:

Es posible advertir como una premisa ampliamente aceptada en el campo de la teoría del cine documental que la distinción entre las obras de ficción y las de no ficción radica en su diferente grado de compromiso con la realidad. Con diferentes matices y desde horizontes teóricos diversos, las reflexiones de Bill Nichols y de Carl R. Plantinga pueden ser consideradas como dos de los intentos más sistemáticos por fundamentar dicho límite fronterizo sin recaer en un reduccionismo ingenuo. Ambos autores coinciden en señalar que las herramientas formales que se ponen en juego en el documental (el encuadre, la iluminación, la sonorización diegética y extradiegética, los procedimientos de montaje, etc,) no difieren sustancialmente de las que se emplean en el cine denominado como ficción Sin embargo, lejos de disolver la frontera genérica y reconocer el carácter

ficcional del documental, tanto Nichols como Plantinga sostienen la necesidad de postular una especificidad irreductible para el documental. Ambos se ocupan de elaborar una teorización que diferencie al documental anclado en la presunción de que el cine documental en su carácter de de no ficción sostiene un vínculo asertivo y pragmático con el mundo histórico que el cine ficcional suspende voluntariamente. De este modo, la legitimidad epistémica del género queda anclada en una demanda de referencia hacia una realidad exterior que opera, en última instancia, como la garantía fundante del sentido del relato.

Para iniciar este recorrido, resulta indispensable detenerse en *La representación de la realidad*, puntualmente en la sección donde Bill Nichols caracteriza el documental por oposición al cine de ficción. Si bien el autor reconoce tempranamente que los recursos técnicos y estilísticos de ambos campos son formalmente idénticos, rechaza de plano la disolución de sus fronteras. Aunque admite que el documental configura aquello que representa, sostiene que "comparte muchas características con el cine de ficción pero sigue presentando importantes diferencias con respecto a la ficción" (Nichols, 1997, p. 151). Esta irreductibilidad se funda, en primera instancia, en una divergencia en el horizonte de expectativa del público. Frente a un film documental, la audiencia presupone que el discurso no emana del arbitrio imaginativo del realizador, sino de una praxis donde la subordinación a la contingencia y al carácter incalculable de lo fáctico restringe el control absoluto sobre los sucesos registrados. Pese a que estas expectativas se modulan según la modalidad representacional a la que pertenezca la obra, la convicción de que el documental es capaz de ofrecer un acceso privilegiado a la realidad persiste como un presupuesto insoslayable que opera en el sentido común de los espectadores.[1]No obstante, lejos de circunscribirse a un mero presupuesto de recepción, Nichols sitúa la clave de esta diferenciación en la naturaleza misma del dispositivo representacional y en el estatuto de los sujetos convocados por la cámara.A diferencia de los personajes de ficción, el documental involucra a actores sociales cuyas trayectorias vitales están ancladas en el devenir extrafílmico y resultan directamente afectadas por la inscripción cinematográfica. En consonancia con este anclaje existencial, el autor identifica un segundo rasgo distintivo en el desplazamiento desde una matriz narrativa hacia una estructura argumentativa. Mientras la ficción subordina su construcción formal a un universo imaginario autónomo, el documental articula un argumento sobre el mundo histórico y demanda del espectador inferencias destinadas a validar o confrontar una tesis acerca de la realidad compartida.

En esta línea, Nichols sostiene que "en el núcleo del documental no hay tanto una historia y su mundo imaginario como un argumento acerca del mundo histórico" (1997, p. 154). Aun cuando comparte las

[1]En el texto de referencia, Nichols propone una categorización estructurada en cuatro modalidades de representación (expositiva, observacional, interactiva y reflexiva) que guardan entre sí una vinculación dialéctica, en la medida en que cada nueva modalidad surge históricamente a partir del señalamiento de los límites de la anterior, asimilando parte de sus convenciones pero reconfigurando las estrategias formales y los vínculos entre realizador, sujetos sociales y espectador.

propiedades de cualquier texto al carecer de dominio material inmediato sobre la energía y la materia, su rasgo constitutivo radica en que "aborda el mundo en el que vivimos en vez de mundos en los que imaginamos vivir" (p. 155). Para ilustrar esta orientación hacia el afuera, el autor recurre a una analogía espacial según la cual presenciar una ficción equivale a observar una habitación iluminada desde la penumbra del espectador, mientras que la mirada documental se emplaza en una habitación en sombras para enfocar el exterior circundante. De este modo, si bien admite que la realidad es configurada mediante una perspectiva singular, insiste en que es el mundo existente aquello que el cineasta representa audiovisualmente.

Ahora bien, para continuar con el examen de las aproximaciones más canónicas a la teoría del cine documental, resulta indispensable adentrarse en las reflexiones de Carl R. Plantinga formuladas en *Retórica y representación en el cine de no ficción*. En dicho texto, el autor define su proyecto como un realismo crítico antagonista del escepticismo posmoderno y posestructuralista que desconfía de toda pretensión de objetividad audiovisual. Frente a estas posturas, sostiene que "en algunos casos, el documental puede ser veraz, preciso y objetivo, y que sus afirmaciones epistémicas pueden ser racionales y estar plenamente justificadas" (2013, p. 14), sin que ello implique negar la densidad de las operaciones retóricas mediante las cuales el realizador selecciona y persuade. Dentro de este marco, el documental se define como el subconjunto de la no ficción en el que se asevera que el estado de cosas representado acontece efectivamente en el mundo real. Como no existen marcas textuales incontrovertibles que lo distingan de la ficción, catalogar una obra como documental instaura un convenio implícito por el cual el cineasta asume un compromiso ético con la honestidad y el público recibe las imágenes como aseveraciones fácticas antes que como invenciones imaginarias.

Para precisar este deslinde, Plantinga sostiene que "la distinción entre ficción y no ficción no se basa solamente en sus propiedades textuales intrínsecas, sino también en el contexto extrínseco de la producción, distribución y recepción" (2013, p. 40). A partir de esta premisa, articula su propuesta en dos niveles complementarios. Por un lado, recupera la teoría de la catalogación de Noël Carroll para explicar cómo los marcos institucionales y distributivos instruyen al espectador a evaluar la obra según normas epistémicas de evidencia fáctica. Por el otro, retoma la teoría de los mundos proyectados de Nicholas Wolterstorff para asimilar la praxis cinematográfica a los actos de habla, fundando la distinción genérica en la intencionalidad del emisor y en la fuerza ilocucionaria del discurso antes que en sus rasgos estilísticos. Así, mientras la ficción invita a contemplar un mundo imaginario, el documental adopta una postura asertiva que afirma los estados de cosas representados como efectivamente acontecidos en el mundo real, razón por la cual el autor concluye que "son los cineastas quienes adoptan la postura, y quienes hacen las afirmaciones por medio del texto" (p. 44).

Prescindiendo de la necesidad de recurrir a enunciaciones lingüísticas explícitas o a la intermediación de una voz extradiegética, la fuerza asertiva se despliega plenamente mediante los procedimientos constitutivos del lenguaje audiovisual. En el marco de esta perspectiva, el ensamblaje de audio-visual resulta suficiente para orientar la mirada de la audiencia hacia una aprehensión de lo representado en

tanto afirmación fáctica imbricada en la trama de la experiencia histórica. Al transponer las categorías de los actos de habla hacia el ámbito del encuadre y la organización del montaje, Plantinga sostiene que las elecciones de registro y estructura formal funcionan como aseveraciones implícitas, consolidando la alianza pragmática que impele al público a juzgar la propuesta bajo exigencias de verdad testimonial y al margen de la libre experimentación fabuladora.

Ahora bien, fundar la demarcación genérica en la postura asertiva del cineasta traslada la garantía de verdad hacia la intención autoral. Este criterio asume que el realizador puede emitir aserciones fácticas sobre el mundo sin que su mirada esté mediada por las convenciones formales del lenguaje audiovisual ni por su contexto de producción. Al centrar la definición del documental en el compromiso ético del cineasta y en su convenio con el público, el modelo de Plantinga desatiende que resulta imposible acceder a los hechos desvinculados de los modelos narrativos y retóricos que les otorgan sentido. En este punto, el planteo de Plantinga converge con el de Nichols al hacer depender la especificidad del género de un referente exterior que valida el relato. Apelar a dicha referencia supone comprometerse con la idea de que la realidad histórica posee un sentido previo a su articulación discursiva, una premisa que ninguno de los dos aceptaría explícitamente, pues ambos rechazan que la imagen opere como un reflejo pasivo o una copia transparente del mundo. Sin embargo, la pretensión de salvaguardar la singularidad epistémica del documental los conduce a subordinar la representación a un referente ontológicamente previo, omitiendo que todo acceso al acontecer histórico está condicionado por las mediaciones formales que estructuran su inteligibilidad.

La figuración frente a la opacidad de lo acontecido:

Con el propósito de cuestionar la pretensión de subordinar la inteligibilidad discursiva a un referente ontológicamente previo, las reflexiones formuladas por Hayden White en “El texto histórico como artefacto literario” abren una vía para examinar la eficacia constitutiva de las mediaciones formales en la producción de sentido. Al revisar los postulados de R. G. Collingwood sobre la imaginación constructiva, White rescata la idea de asimilar la labor del historiador a una función narrativa frente a vestigios que carecen de una orientación intrínseca. No obstante, el autor objeta que Collingwood no advirtió que ningún conjunto de acontecimientos registrados puede constituir por sí mismo un relato. En términos de White, “ningún acontecimiento histórico es intrínsecamente trágico; puede ser concebido como tal sólo desde un punto de vista particular o dentro del contexto de un conjunto estructurado de acontecimientos, entre los cuales goza de un lugar privilegiado” (2003, p. 113). Comprender que el tipo de trama con el cual se configura un relato histórico no reside en los acontecimientos mismos permite desarmar la idea de que el documental se valida por su anclaje en el referente fáctico. Dado que los registros audiovisuales carecen de una orientación narrativa intrínseca, disponerlos bajo una estructura determinada constituye una operación formal que proviene del realizador y de los modelos culturales de su entorno, antes que del acontecer empírico capturado.

Retomando el argumento de White, las secuencias históricas admiten ser tramadas de diversas maneras, lo que produce interpretaciones divergentes y otorga sentidos disímiles a los acontecimientos. Michelet puede configurar la Revolución francesa bajo la forma de un drama novelesco y Tocqueville bajo la de una tragedia irónica sin que sea posible atribuir a ninguno de ellos un conocimiento más acabado de los datos empíricos. Para modificar el modo en que se compone la trama, basta con que el historiador adopte una perspectiva diferente, determinada por las convenciones de la propia tradición cultural y literaria. Por este motivo, White sostiene que dicha labor "es esencialmente una operación literaria, es decir, productora de ficción. Y llamarla así en ninguna forma invalida el estatus de las narrativas históricas como proveedoras de un tipo de conocimiento" (2003, p. 115). Esta premisa se apoya en la teoría de Frye, de quien White toma la idea de que los relatos devienen comprensibles al codificar los hechos mediante estructuras arquetípicas de trama. De este modo, la inteligibilidad del relato documental o histórico no emana de la mera acumulación de evidencias, sino del acto de familiarizar un material fragmentario al inscribirlo en una matriz narrativa compartida culturalmente.

Ahora bien, respecto a la configuración de la trama, White da un paso más y reconoce que la misma no es una operación aislada, sino que se asienta sobre una prefiguración poética del campo histórico. Dado que la disciplina carece de una terminología técnica unívoca, depende del lenguaje figurativo para transformar los acontecimientos del pasado en un orden significativo y comprensible. En este nivel, los modos del discurso tropológico (metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía) gobiernan la manera en que el analista concibe las relaciones entre las partes del registro y la totalidad del proceso histórico. En palabras del propio White, "la forma de las relaciones que parecerán ser inherentes a los objetos presentes en el campo habrá sido en realidad impuesta al campo por el investigador en el acto mismo de identificar y describir los objetos que allí encuentra" (2003, p. 132). Trasladada al campo audiovisual, esta premisa desarticula la creencia de que el material de archivo o los testimonios capturados portan una articulación natural o preexistente. Las relaciones de continuidad, causalidad o contraste que un film documental instituye entre sus fragmentos son producto de una mediación retórica que prefigura los materiales registrados, de modo tal que la coherencia del discurso reside en las decisiones formales del realizador y no en las propiedades del referente histórico empírico.

Frente a la concepción del documental, compartida por Nichols y Plantinga, como un género audiovisual que se opone a la ficción por su anclaje asertivo en un referente ontológicamente preexistente, las reflexiones de White permiten comprender el modo en el cual el pasado deviene cognoscible únicamente a través de su mediación formal. La oposición tajante entre la representación fáctica y la invención ficcional pierde su sustento cuando se advierte que los acontecimientos históricos sólo adquieren inteligibilidad al ser configurados mediante las mismas matrices narrativas que estructuran los textos literarios. Lejos de quedar subordinado a una supuesta evidencia latente en el archivo, el realizador recupera su agencia constructiva como el artífice que decide bajo qué clave retórica y política se articulará el sentido de los materiales. La obra cinematográfica no se presenta

entonces como la reproducción transparente de una verdad pretérita a la espera de ser desvelada, sino como una intervención situada al interior de una disputa entre figuraciones poéticas rivales acerca del significado de lo acontecido. Tal como lo reconoce White "La antigua distinción entre ficción e historia, en la que la ficción se concibe como la representación de lo imaginable y la historia como la representación de lo real, debe dejar lugar al reconocimiento de que sólo podemos conocer lo real contrastándolo o asemejándolo a lo imaginable" (p.137). En consecuencia, el film documental no goza de un estatuto epistémico privilegiado frente a la ficción, pues toda aproximación al pasado depende de las mismas operaciones poéticas que producen el sentido histórico.

La materia plasmática del relato en el horizonte de la jerarquía mimética:

Para profundizar en el estatuto formal de toda mediación histórica, resulta pertinente introducir la propuesta de Northrop Frye en *La escritura profana*, puntualmente en su primer capítulo, "La palabra y el mundo del hombre". En dicho texto, Frye comienza estableciendo que su examen procura esclarecer los principios elementales de narración de los relatos, articulando el análisis de la ficción en torno a lo que denomina romance ingenuo y romance sentimental, nociones reformuladas a partir de las distinciones estéticas de Friedrich Schiller. Mientras que la vertiente ingenua remite a las formas arquetípicas del cuento popular tradicional (*Märchen*) y a una imaginación narrativa inmediata, la modalidad sentimental da cuenta de un tratamiento formal más deliberado y estilizado. Pero en ambos registros, la inteligibilidad del relato depende del despliegue de convenciones literarias compartidas y no de una correspondencia verificable con sucesos exteriores, estableciendo una matriz compositiva que precede y condiciona cualquier intento de ordenar discursivamente el acontecer. Esta recurrencia de patrones arquetípicos pone de manifiesto que las estructuras del relato poseen una estabilidad histórica autónoma que prescinde de la contingencia de los hechos para fundar el sentido de la narración.

En la misma línea que la propuesta de White en torno a la imposibilidad de encontrar sentido en un hecho desvinculado de la trama que lo narra, Frye plantea una continuidad formal entre lo mítico y lo fabuloso. Su análisis distingue entre mitos, relatos centrales que articulan los fundamentos religiosos, legales e institucionales de una sociedad, y narraciones folklóricas, concebidas como formas periféricas orientadas a la recreación comunitaria. Sin embargo, esta jerarquía no obedece a diferencias estructurales, dado que ambos órdenes comparten idénticas matrices arquetípicas y convenciones compositivas. La disparidad radica en una función social y coercitiva, vinculada al grado de consentimiento que la comunidad impone y a su potestad para sancionar la duda frente al dogma instituido. De este modo, el estatuto de un relato no reside en su morfología intrínseca, sino en las investiduras de autoridad que el cuerpo social le confiere de manera contingente.

Tomando como base esta equivalencia estructural, Frye reconoce que las estructuras narrativas de los relatos son independientes de la creencia de verdad que pueda imponerse sobre ellos. Tal como lo sostiene el propio autor, "el principio general consiste en que las estructuras imaginativas en cuanto

tales son independientes de la creencia, y que no supone diferencia con respecto a la estructura el hecho de que sean o no reales las creencias implicadas" (1976, p.24). De este modo, su propuesta permite desarticular la premisa fundamental según la cual el documental se distingue de la ficción por su estatuto asertivo y su dependencia de un referente empírico exterior. Si la veracidad o la falsedad constituyen orientaciones extrínsecas fijadas por el reconocimiento social y no rasgos inmanentes a los textos, la pretensión de trazar una frontera anclada en una supuesta exterioridad ontológica se vuelve difícil de sostener, dado que el relato documental opera bajo las mismas convenciones imaginativas que la ficción profana.

Asimismo, en su texto, Frye cuestiona la primacía epistemológica del modelo de correspondencia, advirtiendo que la noción de verdad se desplazó históricamente desde un patrón personal y comunitario hacia la exigencia racionalista de que toda estructura verbal funcione como reflejo fiel de un objeto exterior. Frente a esta subordinación descriptiva que degrada lo fabulado al rango de engaño, el autor concibe el conjunto de la literatura secular como un orden verbal autónomo, una gran epopeya de la criatura que busca dar sentido a su experiencia mediante el despliegue de sus propios arquetipos narrativos y no a través de la sujeción pasiva al dato empírico. Por lo tanto "La verdad y la falsedad no son categorías literarias, y solamente son aproximadamente verbales. Para el crítico literario, en todo caso, todo lo que se diga con palabras es plasmático, y la verdad y la falsedad representan las direcciones o tendencias que siguen o que se piensa que van a seguir las estructuras verbales" (Frye, 1976, p.28). Al concebir el lenguaje como una materia esencialmente plástica, Frye desmantela la noción del discurso como un calco pasivo de lo fáctico. La asignación de veracidad histórica o falsedad fabulosa no emana de la huella material ni del registro de cámara, sino de una orientación impuesta socialmente sobre los materiales discursivos.

A partir de esta concepción del lenguaje, Frye rastrea cómo la subordinación del relato a un criterio de correspondencia descriptiva deriva de la jerarquía verbal instituida por la tradición platónica y continuada por la teología cristiana. En dicho esquema de cuatro estratos, la verdad revelada y la prosa discursiva o doctrinaria ocupan los niveles superiores, mientras que el *romance* popular queda relegado al estrato más bajo y degradado como mera ilusión o peligro moral al carecer de un aparato ideológico externo que justifique su valor. Esta descalificación histórica de la narrativa profana como mero entretenimiento o mercancía de consumo veló que las formas populares constituyen el reservorio primordial de los principios del relato, operando como una fuerza arquetípica que se reactiva periódicamente ante el agotamiento de las convenciones letradas. Para Frye, este vasto orden imaginativo profano no constituye un desvío ilusorio respecto del mundo exterior, sino la contraparte secular de la tradición sagrada, materializando lo que Jorge Luis Borges define en torno a las dos grandes historias que la humanidad reitera incesantemente. Frente a la epopeya bíblica del Creador que desciende providencialmente de arriba hacia abajo, el romance secular articula la epopeya de la criatura, una travesía errante que asciende desde abajo hacia arriba como respuesta a la compulsión humana por construir sentido ante el caos. Lejos de atestiguar una verdad preexistente en los vestigios

del pasado, la práctica documental inscribe el registro empírico dentro de esta arquitectura verbal autónoma, confirmando que la intelección de la historia depende exclusivamente de las matrices formales de la ficción secular.

El futuro como extrañamiento cognoscitivo:

Hasta el momento, los aportes de White y Frye han permitido explorar las limitaciones que supone el compromiso con la idea de que el documental porta un privilegio epistémico para la representación de la veracidad del pasado. Resta entonces abordar el otro extremo de los límites de la imaginación histórica, ligado a los modos en los cuales es posible pensar el porvenir. Para esto, corresponde adentrarse en las reflexiones que propone Darko Suvin en *Metamorfosis de la ciencia ficción*, con el fin de desarticular la concepción del género como una especulación capaz de inventar mundos desde la nada o de anticipar proféticamente un futuro desvinculado del devenir social. Al impugnar esa supuesta creación absoluta, su enfoque pone en evidencia que toda figuración del porvenir responde a las tensiones materiales del presente, restituyendo así la capacidad de interpelar el orden existente en lugar de asumirlo como un destino clausurado.

Como primer punto, cabe reponer la caracterización de Suvin sobre la ciencia ficción como un género literario autónomo atravesado por la interacción dialéctica entre el extrañamiento y la cognición. El componente ficcional del término que compone al género refiere al extrañamiento como la composición de un mundo que no coincide con la realidad empírica del autor, mientras que el componente científico alude a la cognición entendida como una explicación racional del elemento extraño. Así, la ciencia ficción entendida como la literatura del extrañamiento cognoscitivo se define frente a otros géneros tales como el realismo, el mito o el cuento de hadas por ser un género "cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia y la interacción del extrañamiento y la cognición, y cuyo recurso formal más importante es un marco imaginativo distinto del ambiente empírico del autor". (Suvin, 1984, p.30)

Ahora, este otro mundo, cuya extrañeza puede ser explicada por medio de la razón, funciona para Suvin como un espejo para la comunidad en tanto que le señala su propia condición desde un punto de vista crítico. Al construirse como una sociedad alternativa justificada por el rigor lógico del modelo científico, el lector puede advertir cómo las desigualdades del presente no pertenecen a un orden natural inmutable sino que son el producto de relaciones históricas y sociales contingentes, susceptibles de ser impugnadas y transformadas. Llevando esta reflexión a las producciones audiovisuales de los últimos años, es posible señalar el caso de *Severance* (2021) como un ejercicio ejemplar de extrañamiento cognoscitivo orientado a desnaturalizar la alienación laboral contemporánea. Mediante la premisa neurotecnológica de la escisión quirúrgica entre la memoria personal y la memoria del trabajo, la serie configura un entorno corporativo distópico pero plausible que vuelve visible la violencia estructural de la división moderna del trabajo y la mercantilización del tiempo vital. Por otra parte, el caso de *Proyecto Hail Mary* (2026) ilustra cómo la extrapolación de

una catástrofe astrofísica opera como un espejo crítico frente a la crisis ecológica contemporánea. Mediante la premisa de una misión interestelar que busca evitar la extinción terrestre aplicando rigurosamente el método científico y la cooperación con una alteridad extraterrestre, el film cuestiona el fatalismo ambiental del presente y evidencia que la supervivencia colectiva depende de intervenciones racionales y políticas.

Como complementación de esta idea, es posible distinguir un segundo elemento referido al nexo estructural entre la ciencia ficción y la utopía considerada como un género literario. En su abordaje de esta problemática, Suvin rechaza tanto las lecturas que reducen la utopía a un mero programa de filosofía política como aquellas que la confinan al terreno de la ensoñación abstracta o la fantasía irrealizable. Por el contrario, el autor la define como un género literario en el cual existe una "comunidad imaginaria donde las relaciones humanas se encuentran organizadas de un modo más perfecto que en la comunidad del autor" (p.74). Lejos de operar como un diseño idealista desvinculado de lo real, esta comunidad alternativa emerge de una hipótesis histórica contrafáctica fundada en el extrañamiento cognoscitivo. Al proyectar una organización colectiva divergente pero internamente coherente, la utopía funciona como un modelo crítico que ilumina por contraste las contradicciones del presente, desarticulando la apariencia de necesidad natural de las instituciones existentes y restituyendo el carácter contingente y mutable de cualquier orden social.

Así, Suvin señala como componente central de la utopía su carácter heurístico, en la medida en que la construcción de una comunidad alternativa no persigue la prescripción de un programa político cerrado, sino el despliegue de una hipótesis formal capaz de interpelar las instituciones vigentes. Si bien estas categorías provienen de la teoría literaria, este trabajo propone extender dichos parámetros genéricos al discurso audiovisual contemporáneo, asumiendo que el cine y las series operan bajo matrices análogas para modelar mundos posibles. Retomando los casos ya mencionados, la arquitectura corporativa de *Severance* (2021) exhibe una comunidad regida por rituales institucionales que invierten críticamente la lógica laboral presente, mientras que la alianza cooperativa entre especies en *Proyecto Hail Mary* (2026) ensaya una organización solidaria frente a la fragmentación sociopolítica actual. En relación con lo comentado en las secciones anteriores respecto de la mediación formal del pasado, se vuelve posible afirmar que el imaginario del futuro proyectado por estas figuraciones tampoco constituye una evasión arbitraria ni un destino clausurado, sino un territorio de disputa simbólica.

Finalmente, como tercer elemento del análisis de Suvin, cabe reponer el componente del *novum* como principio definitorio de la ciencia ficción en tanto género histórico. Tomando la noción de Ernst Bloch, Suvin designa con este término aquella innovación cognitiva que irrumpe en el relato y se desvía de la norma de realidad compartida por el autor y su público. Tal como lo reconoce el autor "el *novum* es una categoría mediadora, cuya capacidad de explicación brota de su peculiar don para tender un puente entre lo literario y lo extraliterario, entre lo ficticio y lo empírico, entre lo formal y lo ideológico: en pocas palabras de su historicidad inalienable" (p.95). . En este sentido, el *novum*

entendido como una articulación dinámica entre la invención formal y la realidad sociohistórica imposibilita una concepción estática del devenir temporal, ya que su emergencia siempre se encuentra determinada por situaciones y procesos no anticipables.

Para que esta novedad resulte genuina y no se reduzca a un *pseudo-novum* meramente comercial, Suvin advierte que debe poseer un alcance hegemónico capaz de reconfigurar la totalidad de las relaciones sociales y materiales del universo narrado, en lugar de operar como un adorno superficial. A su vez, el carácter histórico del *novum* implica que toda innovación ficcional está condicionada por las posibilidades cognitivas de su coyuntura y se renueva con cada transformación de la praxis humana, rechazando tanto las esencias inmutables del mito como la clausura teleológica. Siguiendo al propio Suvin "Lo nuevo es siempre una categoría histórica, pues se encuentra determinada siempre por fuerzas históricas que lo producen en la práctica social (incluyendo el arte) y permiten nuevos sentidos semánticos, que hacen cristalizar al *novum* en la conciencia humana" (p.114). De este modo, al inscribir la invención formal en la dinámica abierta del devenir colectivo, la propuesta de Suvin termina de desarticular el determinismo histórico y consolida a las figuraciones ficcionales como herramientas críticas para disputar el sentido del presente y proyectar horizontes alternativos de transformación.

Reflexiones finales:

El recorrido trazado permite situar el problema de la representación audiovisual más allá de la antinomia entre el registro testimonial del pasado y la invención especulativa del futuro. Al advertir que tanto el documental como la ciencia ficción dependen de mediaciones retóricas, narrativas y arquetípicas para producir inteligibilidad, se disuelve cualquier jerarquía epistémica fundada en la correspondencia con un referente externo o en la creación absoluta. A partir de este desplazamiento, se abren interrogantes fecundos para el análisis de las producciones contemporáneas donde las fronteras entre archivo, ensayo y fabulación se vuelven porosas. Indagar cómo estas hibridaciones formales intervienen en las crisis del presente constituye una vía necesaria para repensar el estatuto cognitivo de las imágenes y su capacidad para disputar el sentido de la experiencia histórica.

Referencias bibliográficas:

- Frye, N. (1976). *La escritura profana: Un estudio sobre la estructura del «romance»* (E. Simons, Trad.). Monte Ávila Editores.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental.* Paidós.
- Plantinga, C. R. (2013). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Suvin, D. (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción: Sobre la poética y la historia de un género literario* (F. Patán López, Trad.). Fondo de Cultura Económica.

- White, H. (2003). El texto histórico como artefacto literario. En *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos* (V. Tozzi & N. Lavagnino, Trads.; pp. 107-139). Paidós.