

Mundos imaginarios y cuasi-emociones: la solución a la paradoja de la ficción en Walton y Currie



Federico Burdman*

Universidad de Buenos Aires / ANPCyT

Resumen

Las soluciones a la paradoja de la ficción propuestas por Kendall Walton y Gregory Currie, a pesar de diferir en puntos de detalle importantes, suponen dos movimientos conceptuales comunes para entender la situación de quien está inmerso en una obra de ficción, a través del recurso a la noción de “cuasi-emociones” y de la idea de construcción de escenarios imaginarios. Aquí propondré que sus propuestas fallan en sus dos puntos centrales, a partir de problemas que son, sin embargo, independientes. Por un lado, sus ideas sobre las emociones que sentimos al estar atrapados por una obra de ficción fallan al suponer una versión inaceptable de la tesis cognitivista acerca de las emociones. Por otro, sus ideas sobre la construcción de mundos imaginarios por parte de los “consumidores de ficción” fallan al suponer una dicotomía entre mundos de ficción y realidad. Finalmente, discutiré brevemente el modo en que ambos tipos de problemas repercuten sobre la viabilidad del planteo de la paradoja misma.

Palabras clave

paradoja;
ficción;
emociones;
cognición

Abstract

Though they differ in important details, the solutions to the paradox of fiction put forward by Kendall Walton and Gregory Currie share two key conceptual moves in their attempt to understand the situation of the consumer of fiction, through the notion of “quasi-emotions” and through their appeal to the idea of construction of imaginary scenarios. I argue that their accounts fail in both of these central respects, though the problems I identify are independent of each other. First I contend that their ideas as to the emotions we feel when we are caught up with a work of fiction fail insofar as they assume an untenable version of the cognitivist thesis regarding the emotions. Then I argue that their ideas regarding the construction of imaginary worlds on the part of the consumers of fiction fail insofar as they presuppose a dichotomy between fictional worlds and reality. In the concluding section I briefly discuss the way in which both of these problems reflect on the prospects for other treatments of the paradox itself.

Key words

paradox;
fiction;
emotions;
cognition

* Agradezco a dos referís anónimos, a Diana Pérez y a los compañeros del grupo de investigación bajo su dirección por sus útiles comentarios a versiones anteriores de este trabajo.

I. La paradoja

En un artículo publicado en 1975, Colin Radford propuso el planteo inicial del problema que sería luego conocido como la ‘paradoja de la ficción’, dando origen a una discusión que se extendió en una serie de artículos y libros durante las décadas siguientes. La formulación exacta del problema no está fuera de discusión y podemos encontrar algunas variaciones en el modo en que éste es planteado por los diferentes participantes en el debate. Una presentación estándar nos indicaría que el problema está dado por la consideración de un conjunto de tres proposiciones¹, cada una de las cuales parece o podría parecer intuitivamente correcta, al tiempo que son conjuntamente inconsistentes. Siguiendo la formulación de Levinson (1997) podemos identificar las tres proposiciones como:

1. Un primer matiz en la formulación de la paradoja está dado por la referencia a que lo que nos interesa aquí es un conjunto de proposiciones y no un conjunto de hechos. Cfr. Currie (1990, sección 5.1).

- (1) Con frecuencia sentimos emociones por situaciones y personajes ficticios.
- (2) Sentir una emoción por un objeto presupone lógicamente la creencia en la existencia y características de ese objeto.
- (3) No creemos en la existencia y características de los objetos que sabemos que son ficticios.

La formulación de Levinson invita a una distinción entre la mera existencia del objeto en cuestión, las características con que nos es presentado en un contexto de ficción y las situaciones que atraviesa dentro de la ficción, distinción motivada por la voluntad de abarcar dentro de la formulación la posibilidad de historias ficticias que tengan como personajes a personas reales (como una novela de las llamadas “históricas”, por ejemplo), donde un personaje que presumiblemente no catalogaríamos (sin más) como un personaje de ficción es presentado con características o en situaciones que son o se presumen ficticias. El otro punto polémico sobre el que la presentación de Levinson supone ya una definición está marcado por el “presupone lógicamente” de la proposición (2). En este sentido conviene recordar que el planteo inicial de Radford, desde la pregunta formulada en el título de su trabajo (¿cómo podemos emocionarnos por la suerte de un personaje de ficción?), suponía al menos dos ambigüedades. Por un lado, no resultaba enteramente claro entonces si el punto reflejado por (2) acerca de la relación entre emociones y creencias debía entenderse como una conexión lógica o como una conexión natural-empírica. Es ilustrativo en este sentido que el tratamiento que da el mismo Gregory Currie a la paradoja oscile entre entender tal conexión como un asunto lógico (en su 1990) o empírico (en su 1997). Por otro lado, el planteo de Radford no es del todo preciso respecto de si el problema se encuentra en cómo explicar la (aparente) irracionalidad de algunas de nuestras conductas, o si se trata en cambio de la resolución de una paradoja en un sentido lógico más usual.

Según cómo se defina esta última cuestión, quedará abierta o cerrada la posibilidad de una respuesta irracionalista como la propuesta originalmente por el mismo Radford, esto es, entender que el lector/espectador de una obra de ficción, al emocionarse, queda “envuelto en inconsistencia e incoherencia” (1975). En cualquier caso, sostener esa posición no solo parece claramente *ad hoc* sino que implica asumir un compromiso demasiado fuerte y poco atractivo como forma de pensar la situación de quien está inmerso en una obra de ficción. Si dejamos entonces de lado la salida irracionalista, cualquier otra solución parece requerir negar (o modificar de un modo adecuado) al menos una de las tres proposiciones.

Si bien la bibliografía sobre la paradoja incluye planteos que implican respectivamente la negación de cada una de las tres proposiciones involucradas (remito aquí nuevamente a Levinson 1997 para un repaso de las principales opciones teóricas disponibles), la

opción mejor considerada en la literatura ha sido, quizás sorprendentemente, negar (1). En lo que sigue me centraré en los dos intentos más acabados de desarrollar esta posibilidad: los trabajos de Kendall Walton y de Gregory Currie. En las secciones siguientes pretendo mostrar que las propuestas de Walton y Currie fallan en sus dos puntos centrales a partir de problemas que son, sin embargo, independientes. Por un lado, sostendré que sus ideas sobre las emociones que sentimos al estar atrapados por una obra de ficción fallan al suponer una versión inaceptable de la tesis cognitivista acerca de las emociones. Por otro, sugeriré que sus ideas sobre la construcción de mundos imaginarios por parte de los “consumidores de ficción” fallan al suponer una dicotomía insostenible entre mundos de ficción y realidad. Finalmente, a modo de conclusión, discutiré brevemente el modo en que ambos tipos de problemas repercuten sobre la viabilidad del planteo de la paradoja misma.

II. Las propuestas de Walton y Currie

Si bien las ideas de Walton y Currie respecto del modo adecuado de responder a la paradoja no son idénticas y, como veremos, presentan algunas diferencias significativas, parece sin embargo natural considerarlas en conjunto en la medida en que comparten dos decisiones conceptuales fundamentales. Por un lado, ambos piensan la situación de quien está inmerso en una obra de ficción en términos del ejercicio de capacidades relacionadas con la *imaginación* y, por otro, ambos sostienen que las reacciones del lector/espectador no incluyen lo que propiamente podríamos llamar “emociones” y recurren, en sustitución, al concepto de *cuasi-emociones*. Ambos movimientos no son idénticos, con todo, en ambos autores, de modo que convendrá aquí hacer algunas precisiones.

Las ideas de Walton (1978, 1990) sobre el modo de resolver la paradoja se ubican dentro de un proyecto filosófico más amplio respecto de la relación entre el mundo real y los “mundos de ficción” creados por cada obra de ficción. A ojos de Walton, entonces, el interés de la cuestión no se agota en resolver el acertijo propuesto por Radford sino que se trata de un punto central para comprender el estatus de las obras de ficción en general y pensar, a partir de allí, preguntas sobre el papel que ocupa la ficción en nuestras vidas y por qué y cómo es que resulta ser importante o valiosa. La intuición motivadora del planteo de Walton es que, dado que existe una *barrera física* entre el mundo real y los mundos de ficción, esto es, dado que la interacción física entre ambos “mundos” es imposible, del mismo modo debemos encontrar una *barrera psicológica*. En términos de Walton, admitir la idea de que podamos tener actitudes psicológicas hacia entidades ficticias equivale a “tolerar el misterio y la confusión” (1978).

Dentro del marco de análisis de Walton, un mundo de ficción es establecido mediante el establecimiento de un conjunto de *verdades de ficción*, proposiciones que resultan verdaderas en o respecto del mundo de ficción en cuestión. En términos generales estas proposiciones pueden ser establecidas de diferentes maneras, pero los casos importantes para nosotros aquí Walton los piensa tomando como modelo lo que los psicólogos del desarrollo llaman *juegos de ficción*: escenarios donde los individuos involucrados juegan, típicamente con la ayuda de objetos facilitadores, a imaginar que se encuentran en situaciones en que no se encuentran realmente o ante objetos ante los que no están realmente, haciendo de cuenta que o haciendo como que (*make-believe*) están ante tales objetos o en tales situaciones. En estos juegos de ficción, según la descripción de Walton, no es necesario que las verdades ficticias sean explícitamente convenidas en todos los casos, y de hecho lo habitual es que la mayor parte de las reglas o principios efectivamente reconocidos en la práctica del juego respecto del funcionamiento del mundo de ficción permanezcan implícitos.

El punto de origen para la analogía que nos propone Walton parece entonces relativamente claro: en un juego de ficción con mi sobrina, podemos crear un mundo en que un monstruo persigue a una niña aterrorizada, en que yo soy un monstruo peligroso y ella una niña aterrorizada; y si bien ambos sabemos que nada de ello es efectivamente así, hacemos de cuenta que mis acciones son las acciones del monstruo imaginario y las de ella, las de la niña que huye despavorida; y ambos comprendemos implícitamente algunas reglas respecto al funcionamiento de nuestro mundo de ficción que son fáciles de manejar dentro del contexto práctico pero que quizás sea difícil o imposible explicitar de modo completamente satisfactorio. Así entendemos, por ejemplo, que el hecho de que yo use zapatillas azules no significa necesariamente que el monstruo tenga una preferencia por las zapatillas azules, pero que yo la levante gruñendo en el aire sí significa que el personaje que ella representa ha caído en las garras del monstruo temido.

Tomando entonces el sentido convencional de juego de ficción como modelo, la transposición que nos propone Walton consiste en pensar que un escenario similar es el que encontramos cuando un sujeto mira, por ejemplo, una película. La idea a considerar entonces es que el espectador de una película de terror (el ejemplo favorito de Walton) está jugando un juego de ficción utilizando a las imágenes en la pantalla como objetos facilitadores. Y este punto de partida proporciona entonces la clave para la resolución de la paradoja mediante la negación de (1), en cuanto en el análisis de Walton el espectador de una película de terror no está realmente aterrorizado sino que solo lo está imaginariamente, dentro del juego de ficción en que la criatura temida representa un peligro para él. Entendida la situación de este modo, las creencias del individuo respecto de lo que es ficcionalmente verdadero resultan compatibles de modo no problemático con su conocimiento de que la criatura temida en el juego de ficción no existe realmente y no representa ningún peligro real para él.

Walton propone distinguir entre lo que propiamente deberíamos llamar, por ejemplo, “miedo” y la sensación experimentada por el espectador de la película -que propone llamar “cuasi-miedo”- como resultado de la situación imaginaria en que se encuentra dentro del juego de ficción que tiene a las imágenes en la pantalla como objeto facilitador. El análisis resultante entonces es:

Charles [el espectador de la película] cree (sabe) que imaginariamente [*make-believedly*] la criatura verde está por atraparlo y él se encuentra en riesgo de ser atacado por ella. Su cuasi-miedo resulta de esta creencia. Lo que hace que imaginariamente esté asustado, en lugar de furioso, excitado o molesto, es el hecho de que su cuasi-miedo es causado por la creencia de que imaginariamente está en peligro. Y su creencia de que imaginariamente es la criatura verde la que lo amenaza es lo que hace que imaginariamente la criatura verde sea el objeto de su miedo. En pocas palabras, mi sugerencia es: el hecho de que Charles esté cuasi-asustado como resultado de advertir que imaginariamente la criatura verde lo amenaza genera la verdad de que imaginariamente él siente miedo de la criatura. (Walton 1978; las traducciones son mías)

La distinción entre *miedo* y *cuasi-miedo* o, generalizando estas ideas de Walton, entre *emociones* y *cuasi-emociones*, se encuentra motivada dentro de este esquema por dos diferencias. Por un lado, tenemos las ideas sobre la relación entre emociones y creencias que se encuentran a la base del planteo mismo de la paradoja; esto es, lo que podríamos, con propiedad, llamar “emoción” supone que el sujeto que se halle en tal estado tenga ciertas creencias respecto de la situación en que se encuentra. Quien siente miedo, según el ejemplo de Walton, debe creer que se encuentra en peligro (sea esto cierto o no). De modo que el sentimiento que tiene un espectador de cine que *no cree* estar realmente en peligro durante la proyección de la película, no podría

llamarse “miedo” aun cuando el espectador experimentase sentimientos muy fuertes y cualitativamente similares a los que experimentaría en una situación de verdadero miedo. La segunda diferencia que motiva la distinción está dada por la vinculación entre los sentimientos que experimenta el lector/espectador y sus disposiciones a la conducta: quien siente verdadero miedo muestra, cuanto menos, una inclinación a actuar y tomar decisiones como si creyera estar realmente en peligro. En particular, aun si supiera que su creencia es falsa (como las personas que sienten miedo a viajar en avión, aun cuando saben que es un medio de transporte comparativamente seguro), su conducta mostraría al menos una tendencia a evitar esa situación (como la preferencia por viajes por tierra, *ceteris paribus*). Estas tendencias o inclinaciones, por contraste, están totalmente ausentes en el caso del lector/espectador, que no considera realmente en ningún momento la posibilidad de huir del cine o pedir auxilio.

El acercamiento de Gregory Currie a la paradoja (1990, 1997) parte de una distinción equivalente a la de Walton entre emociones y cuasi-emociones, distinción que Currie justifica igualmente en términos de las dos diferencias que señalábamos hace un momento: la distinta relación con las creencias del sujeto y las diferencias en términos de inclinaciones a la acción. Dado que ambas diferencias señalan, a ojos de Currie, hacia elementos centrales del concepto de *emoción* y son relevantes para la explicación de la conducta, debemos pensar lo que sucede al lector/espectador de una obra de ficción por medio de otro concepto, que nos permita distinguir los sentimientos que el lector/espectador puede experimentar de lo que propiamente llamamos “emociones”.

Currie también otorga un papel central a la idea de construcción de escenarios imaginarios, aunque lo hace en un sentido diferente al señalado por Walton. La idea central de Currie es que un lector de una obra de ficción *hace de cuenta que* (*make-believe*) está leyendo un relato acerca de lo que sucedió realmente a personas reales o, cambiando la terminología, *simula*² los estados que experimentaría una persona que estuviese leyendo tal relato. Si el resultado normal de la lectura de un relato fáctico, no-ficticio, es la *creencia* de que tal y cual es el caso, el resultado de la lectura de una obra de ficción es un *hacer de cuenta que* tal y cual es el caso. De hecho, ambas situaciones son entendidas por Currie como estados cognitivos análogos donde la única diferencia está dada por la actitud del sujeto hacia los contenidos de las proposiciones respectivas. A partir de este planteo es que Currie propone su propia solución a la paradoja: lo que experimentamos al estar involucrados en una trama de ficción no es realmente una emoción, ya que sentir una emoción requiere tener cierto tipo de creencias y no es esa la actitud que adoptamos frente a las proposiciones de una obra de ficción. La propuesta consiste nuevamente (aunque por otro camino) en pensar que lo que sentimos en tales casos son “cuasi-emociones”, que pueden ser cualitativamente indistinguibles de las emociones pero que, a diferencia de las emociones, no son causadas por estados de creencia, sino por estados de *hacer de cuenta o simular*.

Si bien las ideas de Currie guardan una cercanía evidente con las de Walton, los paralelismos pueden parecer mayores a partir del uso común de algunos términos que, a pesar de ser los mismos, no son usados del mismo modo por ambos. Así, mientras que para Walton la referencia al cuasi-miedo señala que el sujeto en cuestión solo está asustado imaginariamente, dentro del juego de ficción, en Currie la referencia a las cuasi-emociones significa que el sujeto está sintiendo realmente algo cualitativamente indistinguible de una emoción verdadera pero que deberíamos, sin embargo, distinguir teóricamente ya que es un tipo de estado que, a diferencia de las emociones paradigmáticas, no es causado por un estado de creencia. De modo complementario, la referencia a lo imaginario (*make-believe*) ocupa un papel diferente en cada caso: para Walton, las cuasi-emociones de un lector/espectador son causadas por su creencia de que *imaginariamente* (operador) tal y cual es el caso; mientras que para Currie, en cambio, son causadas por nuestro *imaginar / simular*

2. La introducción de referencias a la teoría de la simulación es la principal diferencia entre el planteo de Currie, en 1997; y su versión anterior, en 1990. Sin embargo, ninguna diferencia de importancia para los fines de nuestra discusión parece seguirse de esta variante terminológica.

(actitud proposicional) que tal y cual es el caso. En otros términos, el carácter imaginario es entendido por Walton como parte del contenido de las creencias en cuestión, mientras que para Currie está dado por la actitud del sujeto ante los respectivos contenidos.

La posición de Currie consta entonces de dos elementos centrales. En primer lugar, tenemos la distinción entre las actitudes de creer e imaginar (*to believe / to make-believe*), con la distinción correlativa entre los estados resultantes en cada caso (*belief / make-belief*). En segundo lugar, tenemos dos tipos de estados, emociones y cuasi-emociones, causados respectivamente por los estados de creencia y de imaginación. Una vez fijadas esas distinciones, Currie no se muestra interesado en decir mucho más en la dirección de legislar acerca del uso correcto del término “emoción”, y se muestra dispuesto a admitir que lo que él llama “cuasi-emociones” caiga dentro de lo que corrientemente cabría llamar “emociones”, y podríamos llamarlas así si encontrásemos otro modo de no perder de vista las distinciones que él considera importantes. La cuestión se complica un poco más si pensamos, como admite Currie, que es probable que lo que ordinariamente llamamos “emociones” no resulte ser una clase natural a la luz de una hipotética psicología científica del futuro (1990).

III. Emociones, cuasi-emociones y el papel de las creencias

La primer idea común en los planteos de Walton y Currie, idea que es además central en ambos, está dada por la adopción de la proposición (2) en la formulación de la paradoja, adopción justificada mediante el respaldo a alguna variante de la concepción cognitivista de las emociones, opción que es asumida sin más por Walton y defendida argumentativamente en el caso de Currie. De hecho, la estrategia de negar (1) es en ambos casos la contracara exacta de la adopción de (2).

Como vimos en el primer apartado, la inconsistencia entre nuestro trío de proposiciones desaparecería con solo eliminar una de las tres. Y la segunda de las proposiciones implica la asunción explícita de un compromiso con alguna variante de la visión cognitivista de las emociones, posición que podría ser rechazada por motivos independientes y que es de hecho rechazada en muchos estudios teóricos y empíricos respecto del modo en que funcionan las emociones en los seres humanos, de modo que, en una primera mirada al menos, la paradoja misma podría ser vista como un problema condicional, que solo se plantea en caso de que uno haya optado previamente por ubicarse dentro del campo cognitivista en el debate acerca de las emociones o, dicho de otro modo, como un problema en donde la decisión respecto de qué proposición ha de ser negada no representa ningún quebradero de cabeza para quien haya ya rechazado una posición cognitivista por motivos independientes. De modo similar, cambiando apenas los términos de la formulación, podríamos argüir que dado que (2) es, a diferencia de (1) y (3), una tesis controvertida dentro de una disputa teórica de larga data, el planteo mismo de la paradoja puede empezar a tomar la apariencia de una reducción al absurdo de (2). Así, si hay motivos independientes para al menos poner en duda la corrección de (2), el hecho mismo de que aceptarla parezca llevarnos a la conclusión de que un fenómeno corriente y en apariencia no problemático debería ser, de algún modo, imposible, ello mismo ya parece poder contar como un motivo atendible (aunque no decisivo en sí mismo) para dar el paso desde la duda al rechazo de la tesis en cuestión. No es menor entonces, desde este punto de vista, que en su formulación estándar el problema nos sea presentado a partir de la consideración de una tríada de proposiciones conjuntamente inconsistentes e *igualmente plausibles o intuitivas*, dado que el hecho mismo de que (2) sea una tesis controvertida dentro del debate teórico/empírico acerca de las emociones parece ir a todas luces en desmedro de su plausibilidad inicial y de su carácter intuitivo.

La suerte de (2) parece estar atada entonces a la suerte de la concepción cognitivista de las emociones (y diré algo más sobre este punto más adelante en relación con los trabajos de Currie) pero quizás convenga considerar antes su apariencia de plausibilidad ya que, desde el planteo mismo del problema en el artículo original de Radford, la plausibilidad de (2) es defendida a partir de una selección estratégica de los ejemplos a discutir. Radford nos propone considerar, por ejemplo, qué sentiríamos ante la lectura de una noticia acerca de una tragedia terrible sufrida por un grupo de personas, seguida del descubrimiento de que el contenido de la supuesta noticia era falso. La intuición explotada por Radford es que ante el descubrimiento del engaño nuestro sentimiento de angustia se desvanecería (para ser reemplazado, acaso, por la indignación), y probablemente sea esa una reacción enteramente natural ante esas circunstancias, pero parece claro que la adopción de (2) requiere algo más que la consideración de este tipo de escenarios. El principal escollo de éste y los demás ejemplos en favor de la plausibilidad de (2) en la bibliografía es que deben tener la fuerza intuitiva suficiente para contrarrestar la fuerza de lo que parece ser el contraejemplo más obvio para (2), *que no es otro que la lectura de obras de ficción* para evitar que, como antes señalábamos, la presentación del problema tome el aspecto de una reducción al absurdo. Pensando en el uso que da Radford a estos ejemplos, y antes de referirnos a la teoría cognitivista de las emociones como marco teórico general, sería interesante preguntarnos hasta qué punto la lectura cotidiana de noticias de ese tipo en la prensa tiene efectivamente la capacidad de alterar nuestros estados emocionales y de qué factores depende la intensidad del efecto que producen en nosotros. El estado actual de la investigación científica acerca de las emociones no nos permite responder con algún grado de seguridad a esta pregunta, aunque un repaso rápido por algunas teorías recientes nos llevaría a incluir en la lista de posibles factores determinantes de la respuesta emocional a la relevancia y la congruencia con los objetivos del sujeto, la agencia (yo / otro / circunstancias impersonales), la capacidad o incapacidad de controlar el resultado del evento por parte del sujeto, la novedad del evento, las expectativas previas, la legitimidad percibida o la compatibilidad con normas y valores (Roseman 1991; Moors et al. 2013; Brosch y Sander, 2013). Aunque se trata de un asunto en buena medida empírico, al pensar la situación imaginada por Radford desde mi propia experiencia creo que podría decir que la lectura de reportes sobre diferentes eventos en las noticias tiene en muchos casos un efecto emocional nulo o casi nulo, que parecería co-variar junto a algunas variables como la disponibilidad de imágenes (y cabría preguntarse a su vez qué características tienen las imágenes que más impacto nos producen) y la cercanía percibida de las víctimas de la tragedia, factores que quizás puedan predecir el efecto emocional sobre los lectores con mayor exactitud que la condición o el grado de veracidad de los hechos relatados. Ciertamente no nos produce el mismo efecto leer sobre un terremoto en Tailandia o uno en San Juan, aun si estuviésemos completamente seguros de no tener ningún ser querido, familiar o amigo en San Juan. Del mismo modo que no produce el mismo efecto sobre nosotros que la víctima de una tragedia sea una persona anónima o alguien cuya historia conocíamos, aun sin tener ningún vínculo directo. Una de las novelas que componen *2666*, de Roberto Bolaño, puede considerarse un interesante experimento en este sentido. A lo largo de las otras obras que componen el quinteto de novelas son frecuentes las menciones a los crímenes de mujeres en el norte de México. Se nos informa que la cantidad de víctimas asciende a muchos miles y, sin embargo, como suele suceder en estos casos, la sola transmisión de esa información no logra un efecto muy significativo. En la novela dedicada a los crímenes, Bolaño toma cada una de las historias y realiza una reconstrucción mínima, breve y casi en el lenguaje de un informe policial, de los datos que se conocen de cada víctima: nombre, vestimenta al momento del asesinato, lugar donde fue encontrado el cuerpo, lugar donde trabajaba la víctima y composición del grupo familiar. Cada relato individual no ocupa mucho más de dos carillas, pero el efecto acumulado es extraordinario: el repaso metódico y paciente de las víctimas una por una, identificando su nombre y

dando los datos mínimos que nos permiten o, quizás, nos obligan a *realmente* pensar en cada una de las víctimas como una persona, va transformando el dato inicial, frío, del número de víctimas en una suerte de mantra repetitivo y extenso pero con un efecto emocional sobre el lector muy potente. El punto que este tipo de historias puede llevarnos a pensar es que la diferencia entre lo que nos produce el relato de un hecho que nos emociona y otro que no lo hace depende de muchas variables sutilmente relacionadas, y en muchos casos parece tener poco que ver con las ideas que tengamos respecto de la veracidad o exactitud del relato: enterarnos de que las víctimas de Boloño fueron inventadas por el autor no disminuye el efecto de su texto, y enterarnos de que realmente sucedió un terremoto en Tailandia muchas veces no es suficiente por sí mismo para producir en nosotros un efecto emocional significativo. Desde esta perspectiva, el paso apresurado desde el tipo de ejemplos propuestos por Radford a la aceptación de (2) empieza a parecer una simplificación excesiva de un escenario complejo con muchas variables en juego.

Ahora bien, aun si aceptáramos los ejemplos de Radford y el análisis que él propone de ellos, un segundo problema radica en que en muchos otros casos nuestras reacciones emocionales cotidianas son disparadas no por la ocurrencia efectiva y presente de algún hecho sino por la consideración de diferentes tipos de recuerdos o de escenarios condicionales, respecto de posibilidades a futuro e incluso muchas veces a través de condicionales contrafácticos. Así, en el contexto adecuado, podría sentirme realmente consternado al pensar en la suerte que podría haber cabido a muchas personas que quiero en caso de que Alemania hubiese ganado la Segunda Guerra Mundial, o una persona que sufrió un accidente automovilístico puede estremecerse recordando el momento del impacto aun cuando sepa perfectamente que en el momento presente no se encuentra en peligro (ni es, por tanto, necesaria ninguna respuesta conductual específica ante el estímulo presente, como las requeridas por Walton y Currie para la identificación de un estado del lector/espectador como una “emoción”). Richard Moran (1994), en su discusión de la plausibilidad de (2), remarca este tipo de reacciones emocionales para proponer una conclusión más matizada de la que sugería mi argumento en el párrafo anterior pero igualmente problemática para los defensores de la plausibilidad de (2): aun si admitiéramos, como parece razonable admitir, que *en algunos casos* el carácter real o ficticio de una historia *puede* significar una diferencia en el modo en que dicha historia impacta emocionalmente en nosotros, parece difícil afirmar que esto represente una regla que podamos aplicar confiadamente para el análisis de los diferentes tipos de situaciones en que exhibimos respuestas emocionales. Más aún, parece enteramente arbitrario dejar de lado los casos en que la ocurrencia de un hecho presente no resulta una variable central, y excluir tales casos de nuestro análisis por no tratarse de “casos paradigmáticos”, o por no tratarse ya de lo que propiamente podríamos llamar “emociones” -por ser, quizás, “cuasi-emociones”. Sin embargo, la aparente plausibilidad de (2) depende de excluir este tipo de casos de la consideración de nuestras respuestas emocionales estándar, ya que son precisamente este tipo de casos los que dificultan el contraste que se pretende establecer con la situación del lector/espectador inmerso en una obra de ficción. Deberíamos decir entonces, como mínimo, que si hemos de establecer un contraste entre nuestras reacciones emocionales en términos de la facticidad de los escenarios que las producen, la dificultad del caso parecería tener poco que ver, en particular, con que se trate de historias de *ficción*.

Si dijimos que en el planteo inicial de Radford la plausibilidad de (2) es defendida indirectamente a través del modo en que son seleccionados los ejemplos, Currie adopta en cambio la vía más directa de introducirse en el debate en torno a la naturaleza de las emociones y defender una versión de la tesis cognitivista. Así, en su (1990, 5.3) propone una teoría acerca de las emociones de acuerdo con la cual un estado

emocional consta de tres componentes: un pensamiento, un sentimiento o rango de sentimientos (*feelings*) y un nexo causal entre ambos, de modo que estar en un estado emocional supone experimentar ciertos sentimientos *como resultado de* tener ciertos pensamientos, y los casos en que no se establezca este nexo causal quedarán por tanto relegados como cuasi-emociones o casos no-genuinos de respuesta emocional.³ Si bien la estrategia de Currie tiene la ventaja de ser más clara y explícita, es evidente que acarrea también el riesgo de habilitar el rechazo a su solución a la paradoja a partir del rechazo de la teoría de las emociones que es ahora adoptada explícitamente como su base. Ésta es, por ejemplo, la línea adoptada por Gomila (2013) en su tratamiento de la paradoja de la ficción, donde parte de una visión no-cognitivista acerca de las emociones en que la respuesta emocional ante la obra es desencadenada, al menos en muchos casos, a partir de un involucramiento emocional espontáneo que es independiente de nuestras creencias acerca de la realidad de lo representado.

3. No es enteramente claro en la exposición de Currie de qué modo se produce la equivalencia entre creer en la existencia de un personaje o la situación en que está inmerso y la idea mucho más general y abarcativa de “tener un pensamiento”.

La suerte del debate general entre las posiciones cognitivistas y no-cognitivistas en torno a las emociones parece depender en alguna medida de una decisión estipulativa respecto de la extensión de términos como “cognitivo” o “pensamiento”, en la medida en que nadie podría negar razonablemente que algún grado de procesamiento en nuestra mente/cerebro es necesario para que se desencadene una respuesta emocional, quedando entonces habilitada la discusión respecto de si hemos de considerar que tal procesamiento es genuinamente “cognitivo” o si es lo que podríamos llamar “pensamiento” sin forzar inaceptablemente nuestro vocabulario. Hecha esta aclaración en general, el consenso resultante del debate teórico y los estudios empíricos de que disponemos actualmente apunta, como señala Gomila, a que una versión dura de la tesis cognitivista como la defendida por Currie no puede ser correcta o, cuanto menos, no puede ser tomada como una descripción adecuada para una amplia gama de casos. En particular, la credibilidad de una tesis cognitivista dura *à la Currie* se ve seriamente afectada si aceptamos que una amplia gama de nuestras reacciones emocionales no dependen a nivel neurofisiológico de la participación de regiones del neocórtex sino de estructuras evolutivamente mucho más antiguas (Ledoux, 1996). Adicionalmente, hay estudios empíricos que sugieren que, al menos en algunos casos, una respuesta emocional por parte del sujeto puede producirse en ausencia de la percepción consciente del estímulo que desencadena la reacción (por ejemplo, Pegna et al. (2004), Winkielman et al. (2005), Whalen, P. et al. (1998)). En cualquier caso, como antes sugerimos, siempre es posible interpretar estos u otros estudios empíricos de formas más o menos *ad hoc* de modo que resulten compatibles con una posición cognitivista -en la medida, por ejemplo, en que uno esté dispuesto a ajustar qué ha de considerarse como un caso legítimo de sentir una emoción o de estar en un estado cognitivo,⁴ de modo que sería seguramente excesivo afirmar que este tipo de resultados dan la razón al bando anti-cognitivista dentro del debate. En cualquier caso, si el estado actual del debate no nos habilita a suscribir sin más una posición anti-cognitivista, sí podemos afirmar que la credibilidad de una posición cognitivista dura como la de Currie está, en el contexto actual, seriamente afectada.

4. Ambos puntos de discusión pueden volverse aún más complicados por la perspectiva de que “emoción” y “estado cognitivo” no sean clases naturales.

IV. Dos (tipos de) problemas sobre ficción y realidad

Si el argumento de la sección anterior es correcto, la solución ofrecida a la paradoja por parte de Walton y Currie enfrenta una dificultad seria en la medida en que toma como punto de partida una concepción acerca del modo en que funcionan de hecho nuestras respuestas emocionales que es, cuanto menos, problemática. En la presente sección pretendo mostrar que las posiciones de ambos exhiben también un problema serio, pero independiente del anterior, en cuanto suponen una dicotomía demasiado fuerte entre contextos de ficción y de no-ficción que resulta difícil de sostener.

Nuestra consideración se vuelca entonces sobre la premisa (3) de nuestra paradoja, que presenta problemas diferentes a los ya considerados respecto de (2). En efecto, si nuestro esfuerzo entonces consistía en ofrecer razones para rechazar la premisa (2), no podremos hacer lo mismo directamente con (3), ya que es sin duda correcto decir que *en cierto sentido* no creemos en la existencia y características de objetos que sabemos ficticios, ya que esto se sigue (casi) definicionalmente a partir de la introducción de la categoría de lo ficticio y del hecho de que *sepamos*, como algo ya previamente determinado, que la obra en cuestión es ficción. Sin embargo, el modo en que la proposición es planteada parece dar por supuesto que hay un modo claro o no-controvertido de distinguir entre el ámbito de la ficción y el de la no-ficción. En particular, supone que es posible alcanzar una delimitación precisa y no-ambigua del ámbito de la ficción y del de la no-ficción, de modo que resulte correcto todavía afirmar sin más que creemos en la verdad de (algunas) proposiciones en la no-ficción, al tiempo que simplemente *no creemos* en la verdad de las proposiciones involucradas en una obra de ficción, sino que meramente hacemos de cuenta que creemos en ellas (como propone Currie) o creemos que solo *imaginariamente* tal y cual es el caso, de forma que esto resulta claramente distinguible con lo que creemos que *realmente* es el caso (como propone Walton). En otras palabras, el planteo de Walton y Currie parece suponer en este punto que la distinción entre ficción y no-ficción tiene la fuerza de una dicotomía.⁵ El asunto parece, sin embargo, más complejo de lo que sugiere el esquema de análisis bipartito de ambos autores.

5. Para evitar ambigüedades quizás convenga aclarar aquí que lo que tengo en mente es una diferencia entre "distinción" y "dicotomía" en la línea de la utilizada por Putnam (2002). Esto es, una distinción conceptual no implica necesariamente que la extensión de ambos conceptos no pueda tener solapamientos, mientras que esto queda excluido en el caso de una dicotomía.

Un primer grupo de problemas (que podríamos llamar *conceptuales* o *clasificatorios*) apunta a la amplia gama de casos grises que parecen difíciles de manejar para una dicotomía estricta entre lo que pertenece a la ficción y lo que no pertenece a ella. Aquí, nuevamente, la plausibilidad de un contraste fuerte, dicotómico, depende de la selección de los ejemplos a discutir. Un primer grupo de casos, acaso el más obvio, está dado por las obras de ficción que están, según el giro usual, "basadas en hechos reales", sea esto anunciado explícitamente a los lectores/espectadores o no. En muchas obras, en particular, el efecto presumiblemente deseado y, en muchos casos al menos, el efecto real sobre los espectadores depende precisamente del reconocimiento de las relaciones sumamente intrincadas que pueden darse entre ficción y realidad. En un episodio de la comedia *Seinfeld*, por ejemplo, los protagonistas, el comediante Jerry Seinfeld y su mejor amigo Geroge Costanza, calvo y con anteojos, deciden crear una *sitcom* llamada "Jerry", que esperan llegar a emitir por NBC y en donde ellos mismos serán personajes, Seinfeld representará a su personaje y un actor representará el de su amigo. Lo interesante del caso y lo que da lugar al sentido de comicidad de toda la situación depende en buena medida del reconocimiento de que la serie que estamos viendo *es* la serie creada por Jerry Seinfeld y su verdadero amigo calvo y con anteojos (Larry David), que en algún momento en el pasado atravesaron efectivamente un derrotero similar hasta llegar a la aparición de la serie real que estaba siendo transmitida entonces por la pantalla de NBC. Los juegos entre realidad y ficción pueden ser bastante más sofisticados aun. Por tomar otro ejemplo de *Seinfeld*: en uno de los episodios, otro de los protagonistas, Kramer, el vecino de Jerry, decide vender anécdotas de su vida real para su inclusión en una biografía (no enteramente verídica) de otro personaje, J. Peterman ("basado", a su vez, en un personaje real, famoso entonces en Estados Unidos). En el episodio, luego de la publicación de la biografía en cuestión, Kramer se arrepiente de su declinación de derechos sobre sus anécdotas y emprende una campaña para ser reconocido como "el verdadero Peterman", que incluye un "tour de la realidad" en el que los asistentes pueden conocer diferentes lugares de la vida del "verdadero Peterman" (el personaje de Kramer en la ficción). El juego propuesto por los autores contaba, sin duda, con que la audiencia de *Seinfeld* sabía que el personaje de Kramer en la ficción está basado en un personaje real, que había sido realmente vecino de Larry David (no de Jerry Seinfeld, como en la ficción) y que había iniciado entonces un "tour de la realidad" por Nueva York en el que los

asistentes podían conocer los lugares “verdaderos” referidos en la ficción televisiva. Tenemos, entonces, que un sujeto llamado Kramer, que vive en Nueva York, inicia un “tour de la realidad” en autobús para que el público conozca la historia del “verdadero” personaje detrás del producto de difusión masiva en la cultura popular. ¿Deberíamos decir que esa historia es ficción? La respuesta no es sencilla y supone un debate filosófico complejo en torno al concepto de ficción que supera con mucho lo que podemos abordar aquí, pero podemos notar que una opción razonablemente atractiva consistiría en responder que en cierto sentido la historia *es* ficción aunque, en otro sentido, no lo es.⁶ Y esa es probablemente -podríamos continuar- la forma en que comprendemos ordinariamente qué quiere decir que una historia de ficción esté “basada en hechos reales”. Tal posibilidad no parece especialmente problemática ni difícil de entender pero algo que sí parece implicar es que la distinción entre ficción y realidad no puede ser una distinción tajante entre compartimentos estancos.⁷ Currie (1990) dedica un capítulo a la cuestión de la definición del concepto de ficción, uno de cuyos objetivos centrales es, precisamente, establecer la distinción de modo tal que ésta resulte ser una dicotomía. El planteo de Currie allí parte de que una obra de ficción consta de *proposiciones falsas*. Esto no implica que conste de *mentiras* ya que, en el contexto de una obra de ficción, el acto de habla realizado por el autor no tiene la fuerza de una afirmación sino que se trata, según Currie, de una “emisión fictiva” (*fictive utterance*), que caracteriza como una emisión cuya intención es “fictiva”, para definir finalmente esta última noción en términos de la intención de que su audiencia (potencial) adopte la actitud de *hacer de cuenta que* (*make-believe*) hacia las proposiciones que forman la obra o describen su contenido. Este análisis de Currie puede ser objeto de críticas, en la medida, por ejemplo, en que está centrado en un recurso potencialmente problemático a las intenciones del autor⁸ pero el punto que me interesa aquí es que difícilmente tenga sentido decir, por ejemplo, de la proposición “Hitler ordenó la invasión de Polonia en 1939”, como podemos encontrarla en una novela histórica, que se trata de una proposición falsa. Currie reconoce el problema en una sección posterior del capítulo (1.10), recurriendo entonces a la idea de que las proposiciones que componen una obra de ficción no pueden ser más que *accidentalmente* verdaderas, contando como no-ficción en caso de que su vínculo con hechos reales sea más estrecho. Sin embargo, no intenta ofrecer un análisis preciso de cómo debemos entender aquí “accidentalmente”. El problema es más general de lo que parece ya que respecto de este punto, en rigor, la referencia a obras “basadas en hechos reales” es innecesaria, en la medida en que toda obra de ficción incluirá numerosas proposiciones verdaderas y no-accidentalmente verdaderas. Así, por ejemplo, podemos decir sin dudas que Sherlock Holmes es un personaje de ficción pero resulta mucho más complicado establecer en qué medida la ciudad de Londres que encontramos en las novelas de Conan Doyle es una ciudad ficticia o una ciudad real. Ciertamente muchas de las cosas que se dicen acerca de la ciudad en aquellos libros son no-accidentalmente verdaderas. Mi punto aquí no es sugerir que no hay modo de trazar una distinción entre ficción y realidad ni que sea ésta una distinción incoherente, sino que el análisis de Currie parece insuficiente para mostrar que la distinción puede ser entendida como una dicotomía, y creo que hay razones para desconfiar de que pueda ser encontrado un análisis que lo permita.⁹

Otra variante del problema clasificatorio está dada por la existencia de obras a las que la distinción entre ficción y no-ficción parece ya difícilmente aplicable. Un ejemplo interesante es el de la película *I'm still here* (2010), dirigida por Casey Affleck y protagonizada por Joaquín Phoenix. La película, narrada con las marcas estilísticas típicas de un documental, muestra a Joaquín Phoenix “haciendo de sí mismo”, como se dice en estos casos, en los años en que decidió abandonar la actuación y adoptar una nueva carrera como cantante de rap, en un contexto de serios abusos en el consumo de drogas y varios escándalos públicos. Según las declaraciones posteriores del director, del protagonista y de los productores, la obra es un “*mockumentary*”, un falso

6. También podemos encontrar otros casos problemáticos en donde la dirección del trasvasamiento entre realidad y ficción parece ser la contraria. El film *Triumph des Willens* (1934, dirigido por Leni Riefenstahl, considerado habitualmente un trabajo documental, de no-ficción, retrata las actividades del congreso del partido Nazi en Nuremberg, en 1934. Sin embargo, muchas de las secuencias más impresionantes del film no fueron simplemente capturadas por las cámaras de Riefenstahl, sino que fueron expresamente orquestadas y planificadas para ser filmadas, con la participación directa de la directora y las autoridades del partido a cargo de la organización del congreso. Véase Devereaux (2006).

7. Dijimos que en este tipo de casos, en los que ordinariamente es suficiente decir que se trata de una historia “basada en hechos reales”, es frecuente que resulte central para la comprensión de estas obras la percatación de que los hechos que estamos viendo o sobre los que estamos leyendo guardan cierta relación compleja con cosas que le sucedieron realmente a personas reales. Otra pregunta difícil, sin embargo, es cuánto debe coincidir una historia ficticia con ciertos hechos reales para que digamos que se trata, efectivamente, de un reflejo de lo que en algún sentido todavía es la misma historia (o, alternativamente, cuánto debe diferir para que digamos que se trata de una “versión ficcionada” en lugar de, por ejemplo, un registro directo de los mismos hechos). El problema parece similar al que planteara Dennett para el caso imaginario de “Feenoman” en *La conciencia explicada* (1991): si una comunidad cree en un dios habita en el bosque y ayuda a quienes lo cruzan, y se encuentra luego a un hombre que vivía en el bosque y realizaba buenas obras, aunque más modestas que las atribuidas al dios, ¿cuántos rasgos en común sería necesario establecer entre el individuo real y los establecidos en el mito para asegurar que el mito estaba basado en o, de otro modo, reflejaba las andanzas del individuo real? Dennett concluye que toda respuesta tajante será necesariamente estipulativa. En nuestro caso, la dificultad está dada por que el tratamiento de la distinción entre ficción y no-ficción en el planteo de la paradoja parece suponer algo más fuerte que una distinción meramente estipulativa.

8. No tengo espacio aquí para analizar y criticar esta sugerencia de Currie pero es fácil advertir que hay al menos dos tipos de casos potencialmente problemáticos: las obras que podríamos decir, en un sentido razonable, que carecen de autor (como los poemas homéricos u otras obras tradicionales compuestas y transmitidas durante siglos a través de una tradición oral) y las obras en donde, como sucede en las películas, puede no resultar claro cómo entender el acto de autoría ni cómo, por tanto, establecer las intenciones del autor. Este último problema es planteado, en relación con las ideas de Currie, por Vega Encabo y Gomila (1998).

9. Conviene recordar aquí que Currie rechaza explícitamente un análisis causal-referencialista de los nombres de personajes y entidades ficticias como el que podría seguirse desde una semántica kripkeana. Cfr. (1990, 4.1). La consideración de los problemas relacionados con los nombres de los personajes de ficción plantean otras ramificaciones que quedan ya fuera del alcance de este trabajo.

documental, y lo que vemos a lo largo de la película es a Joaquín Phoenix actuando un personaje de ficción. Sin embargo, durante el período de dos años cubierto por la película, Phoenix realizó numerosas apariciones públicas “reales” en las que, aparentemente alterado por el consumo de drogas, afirmaba haber dejado la actuación y haber emprendido una nueva carrera como rapero, incluyendo una famosa entrevista en el programa de David Letterman, en horario televisivo central y con una audiencia de millones de espectadores. El “giro” en la vida de Phoenix fue durante muchos meses objeto de todo tipo de especulaciones por parte de la prensa de espectáculos e incluso ofreció algunos recitales de su nuevo show como cantante de rap, que contaron con la asistencia de público que realmente había ido a presenciar el inicio de su carrera (¿ficticia?) como rapero. Adicionalmente, es poco claro si Phoenix meramente estaba simulando durante esos años tener serios problemas con el consumo de drogas o si efectivamente, según las apariencias, estaba bajo efectos de drogas duras en sus numerosas apariciones durante ese período. El caso es especial porque la película misma puede ser vista, a partir de esta temática, como una aproximación filosófica a la distinción entre ficción y realidad, con dificultades exacerbadas propias del tratamiento público que reciben las figuras del “mundo del espectáculo”. Lo interesante del caso para nosotros es que, aun después de las declaraciones posteriores de los autores en que afirmaban que todo lo ocurrido durante esos años no había sido más que una puesta en escena para la realización de la película, buena parte de los espectadores de la obra siguen sin estar convencidos de si se trata o no de una obra de ficción.¹⁰

10. Una muestra instructiva en este sentido puede obtenerse en las acaloradas discusiones en los foros correspondientes en el sitio web de IMDB, url: http://www.imdb.com/title/tt1356864/board/?ref_=tt_bd_sm [consulta: febrero 2014].

Lo que hemos considerado hasta aquí es un problema conceptual respecto de la distinción entre ficción y no-ficción, a partir de considerar algunos casos en que, a primera vista al menos, no parece haber una respuesta definitiva o no-matizada respecto de si el contenido de la obra en cuestión es o no ficción. Como mencionamos antes, sin embargo, no haber encontrado un análisis que permita resolver estos casos y, en particular, que el análisis de Currie resulte incompleto o insatisfactorio para resolverlos, no puede autorizarnos a concluir que tal análisis es irrealizable. Nuestra sospecha, sin embargo, puede verse acrecentada si consideramos otro problema diferente, aunque relacionado, para establecer una distinción dicotómica entre ficción y no-ficción.

Dejando de lado por el momento este primer grupo de problemas, un segundo tipo de desafío para pensar una dicotomía fuerte entre ficción y no-ficción refiere al modo en que nos relacionamos con las obras de ficción, o a algunas de nuestras *actitudes* hacia los contenidos de las obras de ficción. Tomando como ejemplo nuevamente a Currie, podemos recordar que la idea clave de su análisis era que la actitud de un lector/espectador ante una obra de ficción podía ser descripta como la de un *hacer de cuenta que* está leyendo/viendo una historia verídica, y que la intención “fictiva” del autor consistía en componer una obra con la intención de que su audiencia potencial adoptara tal actitud de *hacer de cuenta que* frente al contenido de su obra. Pero en este punto, nuevamente, la distinción entre ficción y no-ficción, al igual que las diferentes actitudes de lectores/espectadores ante ficción y no-ficción, parece estar siéndonos presentada como más fuerte de lo que en los hechos es.

En particular, hay dos tipos de situaciones que parecen ir en contra del esquema propuesto por Currie. Por un lado, parece innegable que una obra de ficción puede contener muchas proposiciones fácticas (y no-accidentalmente) verdaderas, y que un lector/espectador de una obra de ficción puede genuinamente *aprender* muchas cosas acerca del mundo “real” a partir de su conocimiento de una obra de ficción. La gama de casos abarcada por este aprender puede ser muy amplia, incluyendo diferentes tipos de aprendizajes. Puede incluir, en primer lugar, hechos puntuales, sencillos. Quien no supiera que la ciudad de Alejandría queda en Egipto cerca de la desembocadura del Nilo, puede aprenderlo leyendo *El cuarteto de Alejandría*. Quien haya leído *Rayuela*, sabe que uno de los puentes que cruzan el Sena es el Pont des

Arts, aunque no haya consultado nunca ninguna otra fuente de información acerca de París. Pero luego, extendiendo un poco el sentido de “aprender”, parecería natural decir que un lector contemporáneo puede aprender muchas cosas acerca de la cultura medieval leyendo *El nombre de la rosa*, o incluso decir que alguien aprendió que el juego es una adicción nociva y peligrosa leyendo *El jugador*. Después de todo, la idea de que las obras de ficción son parte importante de nuestra educación moral o sentimental es una idea cuya tradición se remonta a la antigüedad. El punto que me interesa aquí es que, sea como fuese que entendamos este aprender, éste sin duda implica aprender cosas acerca del mundo real y no acerca de mundos imaginarios. Y el asunto no es menor ya que parece difícil subestimar el impacto que la familiaridad con obras de ficción tiene o puede tener sobre nuestras creencias en numerosos ámbitos. ¿Cuántas de nuestras ideas, por ejemplo, acerca del modo en que se desarrolla una guerra fueron incorporadas a través de la familiaridad con obras de ficción? ¿Cuántas de las ideas que tenemos acerca de cómo funciona el crimen organizado fueron adquiridas de este modo? Es difícil o imposible decirlo pero sería un error subestimar la importancia que tiene ese canal epistémico en nuestra economía de creencias.

Otro fenómeno relacionado con nuestras actitudes hacia las obras de ficción, que apunta a la misma conclusión aunque por un camino diferente, está dado por lo que Moran (1994), retomando algunas ideas de Hume, denomina “resistencia imaginativa”. El fenómeno (si es tal) consiste en la dificultad que podemos encontrar para aceptar un conjunto de “verdades de ficción” que implique vulnerar nuestros principios morales más innegociables, al tiempo que no nos resulta especialmente difícil imaginar un escenario de ficción en que, por ejemplo, algunas leyes físicas básicas sean vulneradas. La dificultad que señala Moran no consiste en imaginar personajes con *creencias* morales diferentes de las nuestras sino en entrar en un mundo donde la *realidad* moral sea diferente a la que nosotros creemos que es. En estos casos, según la descripción de Moran, nuestra respuesta usual consiste en resistirnos a alejarnos de nuestras creencias incluso hipotéticamente, y alejar tales actitudes del ámbito de la ficción para atribuirles, probablemente, a las creencias morales (que no compartimos) del autor de la obra. La estructura de este problema puede verse, creo, en las discusiones generadas en torno al film de Katherine Bigelow *Zero dark thirty* (2012), sobre el operativo comando que llevó al asesinato de Osama Bin Laden. De algunos dibujitos animados, por ejemplo, podemos decir que describen un mundo en que animales y plantas hablan. De *Zero dark thirty*, en cambio, no decimos que describe un mundo imaginario en que la tortura y la desaparición de personas son un camino aceptable, sino que decimos más bien que es un alegato político a favor del giro agresivo en la política militar y de seguridad estadounidense post-9/11. La conclusión que nos sugiere Moran, en línea con lo que hemos venido sugiriendo aquí, es que “el ámbito de nuestras respuestas emocionales nos ofrece uno de los casos más claros en que imaginar no es tanto un mirar hacia otro mundo sino un modo de relacionarnos con el nuestro” (1994, p. 106).

Ya indicamos que buena parte de la fuerza intuitiva de las propuestas de Currie y Walton descansa sobre una selección cuidadosa de los ejemplos que presentan para nuestra consideración. Si pensamos, en cambio, en los tipos de casos que hemos discutido en esta sección, creo que resulta notablemente más difícil sostener un contraste sin matices entre ficción y no-ficción que haga posible, a su vez, sostener que sencillamente *no creemos* en lo que se nos dice en el contexto de una obra de ficción. Los argumentos que he presentado aquí para apoyar esta sugerencia no son, desde ya, argumentos demoleedores y cada uno de los casos que presenté podría ser objeto de consideraciones ulteriores o podría quizás ser respondido mediante diferentes recursos *ad hoc* que permitan acomodarlos dentro de un marco afín a las ideas de Currie y Walton. Creo, sin embargo, que considerando estos diferentes problemas en

conjunto, la perspectiva de restablecer una dicotomía fuerte entre ficción y no-ficción que sirva a fines del proyecto de pensar a la ficción en términos de lo imaginario, tal como lo entienden Walton y Currie, dista de ser prometedora.

V. Conclusión

A lo largo de las dos últimas secciones hemos planteado algunas dificultades que presentan las soluciones de Walton y Currie a la paradoja de la ficción, dificultades que refieren a las ideas centrales de ambos. Por un lado, según vimos, su propuesta de distinguir entre las emociones propiamente dichas y las cuasi-emociones que experimentamos al estar inmersos en una obra de ficción parte de la aceptación previa de una versión de la tesis cognitivista acerca de las emociones (como supuesto en el caso de Walton, asumida como teoría en el caso de Currie) que podemos encontrar motivos para rechazar o que, al menos, podemos considerar problemática a falta de un análisis más profundo. Luego vimos que las ideas de ambos autores sobre las actitudes de un lector/espectador frente a una obra de ficción parecen suponer que la distinción entre ficción y no-ficción es una distinción dicotómica, con límites claramente trazados, y encontramos varios motivos para pensar, al menos provisionalmente, que éste no puede ser el caso.

Una pregunta final que podríamos plantearnos es en qué medida nuestra crítica a las soluciones ofrecidas por Walton y Currie resulta finalmente en una crítica al planteo mismo de que existe una paradoja respecto de nuestras respuestas emocionales ante las obras de ficción. Un tratamiento cuidadoso de este punto requeriría un análisis más completo del que hemos ofrecido aquí, ya que implicaría revisar la suerte de otros caminos teóricos posibles diferentes de los de Walton y Currie, pero creo que podemos hacer algunas sugerencias. En particular, si el argumento de la sección 3 es correcto, pareceríamos quedar ante una solución de la paradoja que consista en la negación de la proposición (2). Y esta salida, como sugerimos entonces, en cierto sentido no es muy diferente de una *disolución* de la paradoja, en la medida en que implica plantear que la percepción de que nos encontramos realmente ante un problema a resolver descansa sobre la adopción de un supuesto insostenible. Finalmente, el argumento de la sección 4 apunta a un aspecto más interno del tratamiento de la paradoja en Walton y Currie. Sin embargo, creo que queda abierta la puerta para preguntarnos en qué medida el planteo mismo de la paradoja supone un compromiso con una distinción fuerte entre ficción y no-ficción; esto es, en particular, en qué medida la adopción de tal dicotomía es necesaria para la percepción de que nos encontramos ante un problema específico referido a las obras de ficción.

Recibido en febrero de 2014; aceptado en abril de 2014.

Bibliografía

- » Brosch, T., Sander, D. (2013). The appraising brain: towards a neuro-cognitive model of appraisal processes in emotion. En *Emotion review*, 5(2), pp. 163-168.
- » Currie, G. (1990). *The Nature of Fiction*. Cambridge University Press, 2008.
- » ——— (1997) “The Paradox of Caring: Fiction and the Philosophy of Mind” en M. Hjort & S. Laver (eds.) *Emotion and the Arts*, Oxford University Press, 1997.
- » Dennett, D. (1991). *Consciousness Explained*. Little Brown and Co.
- » Devereaux, M. (2006). Beauty and evil: the case of Leni Riefenstahl’s *Triumph of the Will*. En Carroll, N., Choi, J. (eds.). *Philosophy of Film and Motion Pictures*. Blackwell.
- » Gomila, A. (2013). Emociones en el teatro: ¿por qué nos involucramos emocionalmente con una representación? En Soria Tomás, G. (ed.). *La representación de las emociones*. Madrid: Carlos III.
- » Ledoux, J. (1996). *The Emotional Brain*. Simon & Schuster.
- » Levinson, J. (1997). Emotion in response to art: a survey of the terrain. En M. Hjort, M., Laver, S. (eds.). *Emotion and the Arts*. Oxford University Press.
- » Moors, A. et al. (2013). Appraisal theories of emotion: State of the art and future development. *Emotion review*, 5(2), pp. 119-124.
- » Moran, R. (1994). The expression of feeling in imagination. *The Philosophical Review*, 103(1), pp. 75-106.
- » Pegna, A. et al. (2005). Discriminating emotional faces without primary visual cortices involves the right amígdala. *Nature Neuroscience*, 8, pp. 24-25.
- » Putnam, H. (2002). *El desplome de la dicotomía hecho-valor y otros ensayos*. Paidós.
- » Radford, C. (1975). How can we be moved by the fate of Anna Karenina? *Proceedings of the Aristotelian Society*, suppl. vól. 69, pp. 67-80.
- » Roseman, I. (1991). Appraisal determinants of discrete emotions. *Cognition & Emotion*, 5(3), pp. 161-200.
- » Vega Encabo, J., Gomila Benejam, A. (1998). En los albores de la filosofía del cine. Notas sobre Gregory Currie. *La balsa de Medusa*, 45-46, pp. 200-211.
- » Walton, K. (1978). Fearing Fictions. *Journal of Philosophy*, 75:1, pp. 5-27.
- » ——— (1990) *Mimesis as Make-Believe*, Harvard University Press, 1993.
- » Whalen, P. et al. (1998). Masked presentations of emotional facial expressions modulate amygdala activity without explicit knowledge. *Journal of Neuroscience*, 18(1), pp. 411-418.
- » Winkielman, P. et al. (2005). Unconscious affective reactions to masked happy versus angry faces influence consumption behavior and judgments of value. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 31(1), pp. 121-135.

