



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Emoción, Representaciones y Ficción

Andrea Roxanne Montoya Mahecha

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Filosofía
Bogotá, Colombia
Año 2023

Emoción, Representaciones y Ficción

Andrea Roxanne Montoya Mahecha

Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al título de:

Magíster en Filosofía

Director: Ph.D. Adrian Cussins

Línea de Investigación: Fenomenología, filosofía de la mente y filosofía del lenguaje

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Filosofía

Bogotá, Colombia

Año, 2023

“Fairy tales do not tell children dragons exist. Children already know the dragons exist. Fairy tales tell children the dragons can be killed.”

G.K. Chesterton

Declaración de obra original

Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional. «Reglamento sobre propiedad intelectual» y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Esta disertación representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras, o materiales de otros autores.

Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido.

He obtenido el permiso del autor o editor para incluir cualquier material con derechos de autor (por ejemplo, tablas, figuras, instrumentos de encuesta o grandes porciones de texto).

Por último, he sometido esta disertación a la herramienta de integridad académica, definida por la universidad.

Nombre: Andrea Roxanne Montoya Mahecha

Fecha 12/09/2023

Agradecimientos

Por su infinita paciencia, apoyo, y una fe en mi trabajo que nunca lograré acabar de comprender, le quiero agradecer a mis padres, que me criaron leyéndome los cuentos y acompañándome a ver las películas que han definido mi camino como filósofa, y a Martín Buenahora, que de no ser por su presencia durante este proceso quién sabe si habría logrado yo terminar esta tesis. Le agradezco, también, a mi director, cuya confianza en mi trabajo me llena de infinita gratitud, a Juan Ramos, siempre dispuesto a echar una mano cuando se necesitaba, a la Universidad de la Sabana y a la Universidad Nacional, que tanto me han aportado en mi educación, y a Café Nicanor, cuyos cafés, postres y acogedor espacio hicieron de la tarea de escribir este documento una labor mucho más llevadera.

También, quisiera mencionar a Carlos Peralta† y a Sergio Roncallo-Dow†, ambos docentes con quien apenas crucé algunas palabras, pero cuya pasión por el cine y las historias me dejó un grandísimo impacto. Y, por supuesto, a mi madrina Rosa María Mahecha†, cuyo amor por la vida y las cosas del mundo me resulta aún tan asombroso e incomprensible, que el solo esfuerzo por descifrarlo hace de la filosofía un ejercicio inagotable.

Por último, un agradecimiento especial a Shere Khan, mi gato, que con sus importantísimas críticas y aportes bien habría podido ser coautor de esta tesis.

Resumen

Título en español: Emoción, Representaciones y Ficción

¿Tienen valor filosófico las obras de ficción, como las novelas y las películas? ¿Y si es así, cómo es que algo aparentemente falso nos puede dar conocimiento verdadero sobre el mundo real? Tiendo a pensar que la buena ficción, como la buena filosofía, tiene cosas relevantes y verdaderas que decir respecto a la realidad. Sin embargo, es común encontrar en las discusiones filosóficas sobre la ficción una correspondencia analítica entre esta y la falsedad, y si este es el punto de partida, negarle valor filosófico a la ficción es, cuanto menos, razonable, y en el peor de los casos, inevitable, ya que, bajo esta premisa, si le damos el beneficio de la duda a la ficción nos arriesgamos a permitirle que nos engañe.

Sin embargo, considero que esta correspondencia entre la ficción y lo falso es cuestionable, por no decir errada. Quisiera defender que la asociación entre la falsedad y la ficción es un problema inherente a nuestro concepto de ficción en sí mismo, un concepto profundamente ligado a la manera en la que parte de la filosofía analítica entiende la cognición y su relación con la realidad, y un concepto insuficiente para entender la naturaleza de las artes narrativas a nivel filosófico. Dado este objetivo, la tesis está dividida en tres capítulos. En el primer capítulo discuto la asociación entre la ficción y lo falso y uso “La paradoja de la ficción” como un ejemplo paradigmático de cómo dicha correspondencia resulta problemática; en el segundo capítulo elaboro sobre los posibles orígenes de tal asociación, conectándola con la metafísica moderna; finalmente, en el tercer capítulo discuto el concepto de ‘dificultad de la realidad’ de Cora Diamond y busco defender un concepto de ficción que entienda la exploración de estas ‘dificultades de la realidad’ como parte fundamental de su naturaleza.

Palabras clave: Ficción, estética, filosofía del arte, cine, literatura.

Abstract

Title in English: Emotion, Representations and Fiction

Have fictional arts, such as movies and novels, philosophical value? And if so, how is it that something apparently false can provide us with knowledge about the real world? I am inclined to believe that good fiction, as good philosophy, has relevant and truthful things to say concerning reality. However, it is usual to find an analytic equivalence between fiction and falsehood in philosophical discussions regarding fiction, and if this equivalence constitutes the starting point of the debate, denying philosophical value to fiction is, at the very least, reasonable and, at worst, inevitable, for if we give fiction the benefit of the doubt, we risk allowing it to deceive us.

However, I consider this correspondence between fiction and falsehood to be questionable, if not mistaken. I would like to argue that the association between falsity and fiction is a problem inherent to our concept of fiction itself, a concept deeply linked to the way analytical philosophy understands cognition and its relation to reality, and a concept insufficient to understand the nature of the narrative arts on a philosophical level. Given this objective, the thesis is divided into three chapters. In the first chapter I discuss the association between fiction and falsehood and use 'The Paradox of Fiction' as a paradigmatic example of how such a correspondence is problematic; in the second chapter I dive into the possibly origins of such correspondence, linking it with modern philosophy; finally, in the third chapter I discuss Diamond's (2008) concept of 'difficulty of reality' and advocate for a concept of fiction that regards the exploration of 'difficulties of reality' as a fundamental part of its nature.

Key words: Fiction, aesthetics, philosophy of art, film, literature.

Índice

| | |
|---|-----------|
| Declaración de obra original..... | 3 |
| Resumen | 5 |
| Abstract | 6 |
| Índice | 7 |
| Introducción | 9 |
| Capítulo 1 | 16 |
| I. Las mentiras de Izumi Shikibu | 16 |
| II. La paradoja de la ficción | 19 |
| a) Radford y Weston y la introducción a la paradoja | 19 |
| b) Kendall Walton, la negación del engaño y la búsqueda por la claridad | 23 |
| c) La baba verde vs. el Zombiesaurio | 28 |
| III. Metafísica en el cine | 31 |
| IV. Conclusiones del capítulo: ¿ahora qué? | 33 |
| Capítulo 2 | 34 |
| I. El paisaje de Karatani..... | 35 |
| II. Desilusiones y epifanías | 40 |
| III. Conclusiones del capítulo: Un marco conceptual obsoleto | 44 |
| Capítulo 3 | 47 |
| I. La dificultad del animal herido | 49 |
| II. Entendiendo la dificultad desde la ficción | 54 |
| a) Los horrores permanentes contradictorios | 55 |

| | |
|--|-----------|
| b) La particularidad en la ficción | 58 |
| III. Respondiendo a Norma..... | 60 |
| IV. Conclusiones del capítulo: El reto para la filosofía | 65 |
| Conclusiones..... | 68 |
| Referencias | 72 |

Introducción

En la introducción a su texto *El conocimiento del amor*, Martha Nussbaum (1995) expresa su inconformidad frente a una tradición filosófica que se opone a aceptar la literatura como una manera válida de hacer filosofía, debido a su estrecha conexión con las emociones. Nussbaum resume la aversión de dicha tradición filosófica hacia la literatura en dos objeciones, las cuales se concentran en la imposibilidad de considerar a las emociones como fuentes confiables de conocimiento:

[...]Es muy importante anotar que la objeción tradicional consiste en realidad en dos objeciones, que se han confundido en algunas versiones contemporáneas del debate. Según una versión de la objeción, las emociones no son confiables y distraen porque no tienen nada que ver con el conocimiento. Según la segunda objeción, tienen mucho que ver con el conocimiento, pero materializan una visión del mundo que es en realidad falsa. (p. 89)

Al igual que Nussbaum, durante mi vida académica me he encontrado con varias posturas filosóficas que muestran un cierto desdén tanto hacia las emociones como hacia la ficción (principalmente desde la analítica), usualmente debido a esa aura de falsedad o fantasía que rodea ambas cosas. Y si bien las objeciones que Nussbaum menciona se refieren a las emociones, es interesante que, de manera paralela a la ficción se le cuestiona su valor para el conocimiento de la realidad usando estrategias similares¹.

¹ Nótese como ejemplo el debate sobre los nombres singulares vacíos en la filosofía del lenguaje, en el que se pueden encontrar posturas paralelas a las objeciones que menciona Nussbaum frente a las emociones, pero esta vez dirigidas a la ficción. Una posición, sobre la que Evans (1982) elabora analizando el trabajo de Frege y Russell, les niega a los nombres vacíos, equiparados a la ficción, un valor de verdad debido a su falta de referencia en el mundo real, negándole a su vez valor para el conocimiento. Otra posición, que es la que se presupone en problemas como la *paradoja de la ficción*, que abordaremos más adelante, sí les otorga un valor de verdad, pero este necesariamente debe ser falso.

Ahora bien, en años recientes la filosofía contemporánea ha visto renacer el interés por las emociones, siendo la misma Nussbaum un muy buen ejemplo de ello. Debido a que las objeciones a las emociones como fuente confiable de conocimiento giran en torno a su supuesta incapacidad de acceder a la verdad, la principal estrategia de varios autores de la corriente analítica reciente ha sido demostrar que existe una relación directa entre las emociones y la cognición². Según varias versiones de esa propuesta, toda emoción se fundamenta en un juicio valorativo sobre el mundo real, frecuentemente en términos creencias. Así pues, la emoción cobra valor en cuanto a que nos dice algo sobre la realidad de las cosas y no nos somete a una ‘visión falsa del mundo’, negando las dos objeciones a las emociones como fuentes de conocimiento verdadero.

No obstante, si quisiéramos desmontar una objeción a la ficción paralela a la segunda objeción que presenta Nussbaum respecto a las emociones, expiar a la ficción de su carácter falso parece una tarea más difícil, pues usualmente se parte de que lo falso y lo ficticio son indistinguibles. Por supuesto que una ficción nos va a someter a una ‘visión falsa del mundo’ si partimos de que la equivalencia entre la ficción y lo falso es una correspondencia analítica. Pero entonces, ¿cómo es posible justificar el valor de la ficción para la filosofía? ¿Cómo podemos justificar esa intuición de Nussbaum de que no son solo las emociones las que nos dicen cosas importantes sobre la realidad y sobre el mundo, sino también las obras literarias?

Una pregunta sintomática de esta preocupación por el valor filosófico de la ficción está en la pregunta sobre la validez, coherencia o genuinidad de las emociones que nos generan las obras de ficción. Lo que se ha intentado a nivel teórico en estos casos es profundizar en el tipo de estado mental que fundamenta la emoción producida por la obra de arte. Kendall Walton

² Véase a propósito en *Emotion: Biological fact or social construction* de Robinson (2004) una síntesis sobre el tipo de explicaciones que brindan las teorías cognitivistas. Un ejemplo sobresaliente es el trabajo de Solomon (2004) que se puede consultar en *Thinking About Feeling: Contemporary Philosophers on Emotions* (2004), en el que explica las emociones en relación con juicios del mundo.

(1978), por ejemplo, habla de cuasi-creencias que le dan forma a cuasi-emociones o emociones pretendidas, de manera que salva el vínculo entre las emociones y el mundo real quitándole legitimidad a las emociones en los casos de ficción. Noël Carroll (1990) reemplaza la noción de creencia por la de pensamiento, de manera que el estado mental propio de los casos de ficción no implique un compromiso con la verdad³. Algo sumamente valioso de estas teorías es el interés por las artes como objetos dignos de ser estudiados a nivel filosófico y epistemológico, y no solo las *bellas artes*, sino también el arte popular, el que vemos en los teatros de cine, el que leemos en historietas o novelas gráficas o el que jugamos en nuestras consolas de videojuegos o computadoras.

Pero no puedo evitar pensar que hay algo confuso y extraño en la manera en la que se plantea la discusión. A pesar de los aportes que han hecho estos autores respecto al tema, tal vez lo que está fallando es un problema mucho más fundamental y que tiene que ver con cómo estamos entendiendo lo que es la ficción. Cuando una ficción nos impacta, como una novela o una película, cuando nos desvelamos pensando en lo que les pasó a los personajes dentro de ella, ¿es realmente importante que lo que se nos haya mostrado fuese falso? Cuando al inicio del *Conjuro* (Wan, 2013) la pantalla me muestra un letrero que dice ‘basado en hechos reales’, y creo que esa afirmación es verdadera ¿realmente eso cambia de manera fundamental el modo en la que me asusta la película? Tiendo a creer que el hecho de que la ficción sea falsa, y que además seamos plenamente conscientes de que es falsa (y en esto estoy de acuerdo con Carroll) es irrelevante para tener una respuesta emocional. Pero esta solución no termina de resolver el problema, pues el que tengamos una reacción emocional por la obra narrativa no nos dice nada de cómo se relaciona cognitivamente con el mundo real. Si detenemos la discusión aquí, alguien podría simplemente aceptar que hay unas emociones que sí pueden ser valiosas para el

³ Véase el segundo capítulo de *La filosofía del horror* (1990), *Metafísica y horror, o relacionándonos con ficciones*.

conocimiento y para la filosofía, pero argumentar que no hay ningún motivo para pensar que las obras de ficción, que están desconectadas del mundo real por definición, tengan nada valioso ni verdadero que decir sobre la realidad epistemológicamente hablando. Es decir, podríamos fácilmente retornar al punto de partida, a la afirmación contraintuitiva de que la literatura, y toda obra narrativa para esa gracia, sólo tiene valor como mero entretenimiento o fantasía, pero no como filosofía, ya que evidentemente nos someten a ‘una visión falsa del mundo’. Pero ¿qué pasaría si hubiese una manera distinta de entender la ficción que no partiese de esa correspondencia analítica entre ficción y falsedad? ¿Es tal alternativa posible? ¿Qué tipo de representación de la realidad implican las obras de ficción, o al menos algunas de ellas, de manera que podamos afirmar con certeza que no nos someten a ‘una visión falsa del mundo’?

Pensemos por un momento en la película *The Witch* (Eggers, 2015). La película sigue a Thomasin, la hija mayor de una familia puritana viviendo en el exilio en Nueva Inglaterra, sobre quienes cae una maldición. Sin entrar en mucho detalle sobre la trama, parte de lo interesante de *The Witch* es que la película le exige al espectador que renuncie, no a su buen juicio de que lo que está viendo en pantalla es una ficción, sino a su propia subjetividad como una persona nacida en el mundo contemporáneo. A diferencia de otras películas de terror, donde parte importante de la película es resolver el misterio de si estamos tratando con una amenaza sobrenatural o no, esta película nos exige comprender desde el comienzo que para los personajes que vemos la existencia de la bruja es un hecho, no es algo cuestionable, así como no es cuestionable para ellos la existencia del Diablo o de Dios; nos enfrenta a un mundo en el que las brujas y las posesiones demoníacas son un peligro tan real como lo es para un ciudadano de Bogotá salir a la calle a caminar a las dos de la mañana, solo, hablando por celular. En consecuencia, nos exige como audiencia adoptar una subjetividad ajena a la nuestra, en donde no solamente diferimos en nuestras creencias o pensamientos, sino a los cimientos de nuestro marco conceptual que nos indica cómo funciona el mundo. Otro ejemplo que trataré con mayor

profundidad en el tercer capítulo es la historia de Elizabeth Costello en las charlas escritas por J.M. Coetzee *La vida de los animales*. En estas charlas, a nuestro personaje principal le atormenta el trato cruel que le damos a los animales como sociedad, pero en lugar de ofrecernos razones o argumentos por los cuáles deberíamos apoyarla, Coetzee construye un personaje a quien la crueldad contra los animales le afecta a un nivel tan visceral, se le hace tan absurda e inconcebible, que termina completamente aislada del mundo en el que vive. Así mismo, al resto de los personajes se les hace igualmente inconcebible el modo de pensar y de vivir de Costello. Y al final de la historia, cuando Costello se echa a llorar al regresar al aeropuerto, su hijo le da una pequeña muestra de afecto para reconfortarla, como si la comprendiera un poco mejor, lo que se corresponde de manera paralela a la relación que la audiencia tiene con ella.

Lo que me interesa en los dos ejemplos anteriormente presentados es la capacidad de la ficción de hacernos comprender otros modos de entender la realidad en principio inconcebibles. En el caso de *The Witch*, no basta con aceptar un juicio o creencia de que ‘en el mundo de *The Witch*, las brujas existen’. Para entender el horror de la película, hay que poder concebir vivir en una realidad que para nosotros sería inconcebible, una realidad donde la existencia de la bruja hace parte fundamental de la configuración del mundo de los personajes. Igualmente, en *La vida de los animales*, la lectura de las charlas implica adoptar, aunque sea momentáneamente, una forma de entender lo que es ser un animal que es en principio inconcebible para la audiencia, si partimos de que como audiencia pensamos en nosotros mismos como esencialmente distintos a los animales que comemos. Esta comprensión de lo inconcebible poco tiene que ver con discernimientos entre lo falso y lo verdadero, al menos en términos de una referencia en el mundo, y mucho con una apertura a distintas subjetividades desde las que se experimenta el mundo.

Creo que si vamos a buscar una manera alternativa de definir la ficción, que no sostenga una equivalencia entre la ficción y la falsedad, esta exigencia de la adopción de una subjetividad

distinta, inicialmente inconcebible, que se ve en ejemplos como los anteriormente tratados ofrece un buen punto de partida. En lugar de intentar justificar que las emociones que nos exaltan las ficciones son racionales, entendiendo la razón como una facultad que trabaja con juicios valorativos y/o creencias, tal vez valga la pena sugerir que hay otras facultades de la cognición igualmente valiosas para el conocimiento filosófico, que no entablan el contacto con el mundo real desde ese tipo de estructuras formales, sino desde una entrada empática a la experiencia de una subjetividad distinta a la propia.

Así pues, mi intención con esta tesis es darle el beneficio de la duda a la intuición que nos dice que las ficciones tienen valor, no solo como entretenimiento, sino como fuentes de conocimiento de la realidad. Pero, en lugar de buscar dicho valor explicando cómo la racionalidad de las emociones puede ser descrita desde su conexión con ciertas estructuras formales, quisiera cuestionar si este método tiene sentido para este tipo de indagación en primer lugar; si no nos confunde y desorienta frente al valor filosófico de la ficción más de lo que lo aclara. Mi objetivo no es plantear una nueva teoría de la ficción. Mi objetivo, es más bien, plantear una manera distinta de orientar la discusión sobre nuestra relación cognitiva con la obra de arte, pues en los estudios filosóficos que indagan sobre la relación entre las emociones y la ficción considero que se ve un síntoma de un problema más grande. Con este fin en mente, la tesis está dividida en tres secciones. El primer capítulo está dirigido a discutir la asociación entre la ficción y lo falso y cómo esta ha afectado la discusión filosófica, usando como ejemplo investigaciones sobre 'la paradoja de la ficción'. El segundo capítulo busca entender de dónde viene dicha asociación, o de qué tipo de marco conceptual estamos partiendo para estudiar la ficción. En el último capítulo me valgo del trabajo de Cora Diamond en *La dificultad de la realidad y la dificultad de la filosofía* (1978) para desafiar ese marco conceptual, partiendo de que el nivel cognitivo desde el cual nos relacionamos con la ficción va más allá de este.

Capítulo 1

Recordando aquellos amores desvanecidos por esa fragilidad que tienen los sueños, pasaba los días y las noches entre lamentos que no hacían más que avivar la pena de su corazón. Así, sin darse cuenta, transcurrió el décimo día del cuarto mes, la época cuando se puede observar cómo día a día crece la sombra de las hojas de unos árboles cada vez más frondosos. ¡Cómo la conmovían esas hierbas que, sin llamar la atención de la gente, crecían lozanas sobre la tapia del jardín! De improviso, sin embargo, se oyó el paso de alguien al otro lado del seto de la cerca. ¿Quién sería? Al dejarse ver, resultó que era el paje que servía al difunto príncipe —*El diario de la dama Izumi*

I. *Las mentiras de Izumi Shikibu*

‘Son mentira’. Con esta contundente afirmación comienza Carlos Rubio su prólogo al *Diario de la dama Izumi* en su versión al español, uno de los clásicos literarios de la Era Heian (784 d.C. a 1185 d.C.), refiriéndose al título engañoso de varias obras de la literatura japonesa de la época. Al leer el anterior pasaje, se podría pensar que la autora nos está introduciendo a todos los elementos propios de una ficción literaria. Tenemos a nuestro personaje principal: una dama melancólica y sensible quien llora la muerte del príncipe. Tenemos a su vez un narrador omnisciente que nos relata todo lo que vale la pena saber de la dama en virtud del relato, desde las acciones que lleva a cabo hasta sus estados de ánimo y sentimientos subjetivos. Así mismo, la llegada del paje al final del pasaje funciona como un detonante de la historia, un cambio de rumbo que dará lugar al resto de acontecimientos del relato. No obstante, a pesar de que según nuestras expectativas una obra de tal naturaleza debería entrar en la categoría de

ficción, lo que Izumi Shikibu, la autora en cuestión, nos ofrece aquí, no es una novela, sino un diario. En el caso del *Diario de la dama Izumi*, parte de la mentira que Rubio señala está en que el diario que nos presenta la autora, del que esperamos un relato de las vivencias verdaderamente acontecidas de una persona, es la historia de un romance narrado en tercera persona repleta de elementos de ficción, más cercana en contenido a una novela de Jane Austen que al *Diario de Anna Frank*.

Al momento de leer el prólogo al *Diario de la dama Izumi* de Rubio por primera vez, esa afirmación me generó cierto desconcierto. Por un lado, entiendo por qué Rubio asume en su prólogo que el lector partirá de una idea concreta sobre lo que implica leer un diario, que será posteriormente desafiada por la obra. Tal como lo dice Rubio, la lectura del diario desconcierta y confunde, pues si bien este narra con cierta precisión histórica parte de la vida de la autora, Izumi Shikibu no se contiene a la hora de modificar dichos acontecimientos en pro del deleite estético y del drama. El personaje del príncipe Atsumichi, por ejemplo, si bien se corresponde con una persona real, es una versión de Atsumichi reinventada por la autora en donde ella controla sus pensamientos, diálogos y acciones, en la que la vida de este (que incluye aspectos como su posición social, sus sentimientos y familia) sólo tiene importancia en cuanto a que aporta al conflicto de su relación con ella. Todos los elementos dentro del diario, desde los personajes, la naturaleza y hasta el lenguaje mismo, tienen como último fin enaltecer la belleza de su amor, y si para ese propósito había que cambiar o exagerar ciertos detallitos, ciertamente Izumi Shikibu no tuvo ningún reparo en hacerlo.

Pero, al mismo tiempo, calificar el título de la obra de mentiroso, engañoso o embustero, incluso como recurso estilístico de parte de Rubio (que en últimas está alentando al lector a no dejarse llevar por las apariencias y apreciar el extraordinario valor literario e histórico de la

obra a pesar de sus elementos ficcionales), resulta injusto⁴. ¿Por qué los elementos ficcionales dentro de la obra me habrían de hacer pensar que hay un engaño de por medio? ¿Tenía Izumi Shikibu la intención de engañarme haciéndome creer que su vida amorosa era más extraordinaria de lo que realmente fue? ¿De dónde sale esta equivalencia, que por algún motivo parece obvia, entre la ficción y la falsedad? Y si la ficción es falsa, ¿por qué habría de importarnos lo que tiene que decir?

Esta idea del ‘engaño’ presente en el prólogo de Rubio captó mi interés porque es algo que he visto una y otra vez cuando hablamos de obras narrativas⁵. Hay un miedo, un pánico si se quiere, siempre presente en la discusión sobre las artes que nos causa conflicto a quienes disfrutamos de sus placeres. Pero, si bien a primera vista es claro que la ficción nos engaña, hablándonos de personas y mundos inexistentes, aun así, hay un sentido en el que nada resulta más esclarecedor y sincero que una historia de ficción para hablar de la realidad.

Usando un ejemplo personal, en mis primeros años de universidad recuerdo haber disfrutado mucho de la lectura del *Segundo Sexo* de De Beauvoir, un texto argumentativo coherente, bien escrito, exhaustivo y riguroso, que despertó en mí un interés que no tenía antes respecto a las implicaciones filosóficas de ‘ser mujer’; pero las ideas y reflexiones expuestas en aquel libro no me pesaron realmente, en toda su complejidad, sino hasta leer las tres historias

⁴ Véase que Rubio es uno de los traductores de la obra de Izumi Shikibu (2017) y su uso de las palabras no es azaroso. Rubio indica en su prólogo al diario que parte del problema está en la confusión entre el uso moderno de la palabra diario o *nikki* (日記) y el género diarístico de la era Heian (p.10), que cubre otras mencionadas por Rubio a las que usualmente también se les refiere como diarios (p. 14). Pienso que este ‘sentido moderno’ de entender los diarios se relaciona también con el ‘sentido moderno’ de entender la ficción y la no ficción, que es el tema principal que me propongo abordar en el segundo capítulo.

⁵ Véanse ejemplos de filósofos que notan esta tendencia en *Plato versus the Cognitive Theory of the Emotions* de Carroll (1997) en *Art, Narrative and Emotions* y *El valor ético de las emociones* en la introducción del *Conocimiento del amor* (Nussbaum, 1995).

de *La mujer rota* (también de De Beauvoir), que recuerdo me produjeron una vívida angustia relacionada con el miedo a la sugestión de que el valor de mi propia vida no dependiese de mí. La idea de la mujer como ‘lo Otro’, que es un concepto clave en la argumentación de De Beauvoir, para mí no obtuvo un *peso real* sino hasta que la vi manifestada en sus obras de ficción, y si bien el uso de fuentes y la coherencia lógica de sus argumentos puede garantizar la calidad del *Segundo sexo* como texto filosófico, fueron las historias de *La mujer rota* las que me convencieron de la franqueza de De Beauvoir como filósofa y de la seriedad e importancia del contenido de aquellos argumentos.

Retornando a la cuestión que me preocupa, me opongo a afirmar que Izumi Shikibu nos esté engañando, ni ningún otro autor de obras narrativas para este fin. Quiero pensar que ella fue totalmente sincera, y que si modificó los hechos por el bien de su relato, lo hizo solo para que el aspecto de la realidad que quería mostrarnos quedase retratado de la manera más clara y honesta posible; y que si hubiese escrito el diario según nuestras expectativas, esta realidad hubiese sido inevitablemente oscurecida. Pero, considero que desde la noción de ficción que usamos usualmente en la filosofía, siendo su definición desde la asociación con lo falso el principal aspecto que quiero abordar, es fácil perder el rumbo respecto al tipo de realidad que el arte narrativo nos muestra. En este capítulo, quisiera detenerme a explicar por qué considero esto problemático.

II. *La paradoja de la ficción*

a) *Radford y Weston y la introducción a la paradoja*

Creo que me corresponde aclararle a mi lector exactamente qué tipo de problemas o dificultades filosóficas considero se derivan de esta actitud de sospecha frente a la ficción. Para ello quisiera usar como ejemplo paradigmático *La paradoja de la ficción*. Este es un problema filosófico cuya formulación más usual está ligada al artículo *¿Cómo podemos conmovernos*

*por el destino de Anna Karenina?*⁶⁷ (1975) de Colin Radford y Michael Weston. En este artículo, que está dividido en dos ensayos, siendo el primero un planteamiento inicial de la paradoja de parte de Radford y el segundo una respuesta de parte de Weston, Radford introduce el problema de la siguiente manera:

Suponga que lee un relato acerca de los terribles sufrimientos de un grupo de gente. Si usted no carece totalmente de humanidad, es poco probable que no se conmueva con lo que lee. Es muy posible que el relato despierte o reviva en usted sentimientos de ira, horror, consternación o indignación y, si usted es de carácter compasivo, puede llegar a derramar lágrimas. Puede incluso afligirse.

Pero ahora suponga que descubre que el relato es falso. Si el relato le ha causado dolor, no puede continuar afligido. Si el relato le afectó, si a usted le dijeron y creyó en que el relato era falso esto haría de las lágrimas imposibles, a menos que sean lágrimas de cólera. Si usted se diera cuenta de que el relato es falso, sentiría usted que al derramar lágrimas se han burlado de usted, que ha sido engañado.

Pareciera que solo puedo conmoverme por lo que le acontece a alguien si creo que algo terrible le ha pasado. Si no creo esto o que está sufriendo o lo que sea, no puedo afligirme, ni llegar al punto de llorar.

No es solo el ver el tormento de alguien lo que nos atormenta, sino también, como solemos decir, el pensamiento de su tormento lo que nos atormenta, nos aflige o conmueve. Pero aquí el pensamiento implica creencia. Debemos creer en su tormento para ser atormentados por él. Cuando decimos que pensar en los apuros de alguien nos

⁶ Nota sobre las traducciones: De no haber una nota al pie con el original al inglés, es porque se está usando una versión del texto citado traducido al español. De lo contrario, presentaré el texto traducido por mi cuenta en español en el documento y en la nota al pie el original en inglés.

⁷ *How can we be moved by the fate of Anna Karenina?*

hace llorar o nos aflige, es el pensar o contemplar el sufrimiento que creemos que es un hecho o probable lo que lo logra⁸. (Radford, p. 68)

La clave del planteamiento de Radford está en la oración: *aquí el pensamiento implica creencia* (en el contexto en el que a través de un pensamiento una persona es capaz de conmoverse por los sufrimientos de otra). Con esto nos está diciendo que si una emoción por alguien más es resultado de un proceso mental razonable, conectado con la realidad, es porque hay una creencia de por medio que justifica dicha emoción. Y no obstante, los casos de ficción, como los sufrimientos de Anna Karenina, o los sufrimientos ficcionalizados por Izumi Shikibu, no cuentan con dicha creencia. El problema obtiene el estatus de paradoja en cuanto que parece que si nos emocionamos o conmovemos por una ficción, creemos y no creemos en ella al mismo tiempo. Por este motivo, Radford termina concluyendo que a pesar de ser algo muy natural, nuestra reacción emocional por la ficción implica cierta inconsistencia, pues, pensando en el caso del horror que nos producen los monstruos de una película de terror, “no hay

⁸ Suppose then that you read an account of the terrible sufferings of a group of people. If you are at all humane, you are unlikely to be unmoved by what you read. The account is likely to awaken or reawaken feelings of anger, horror, dismay, or outrage and, if you are tender-hearted, you may well be moved to tears. You may even grieve.

But now suppose you discover that the account is false. If the account had caused you to grieve, you could not continue to grieve. If as the account sank in, you were told and believed that it was false this would make tears impossible, unless they were tears of rage. If you learned later that the account was false, you would feel that in being moved to tears you had been fooled, duped.

It would seem then that I can only be moved by someone's plight if I believe that something terrible has happened to him. If I do not believe that he has not and is not suffering or whatever, I cannot grieve or be moved to tears.

It is not only seeing a man's torment that torments us, it is also, as we say, the thought of his torment which torments, or upsets or moves us. But here thought implies belief. We have to believe in his torment to be tormented by it. When we say that the thought of his plight moves us to tears or grieves us, it is thinking of or contemplating suffering which we believe to be actual or likely that does it.

literalmente nada que temer” (Radford, p. 78). Hay un sentido, en el que a pesar de nuestro conocimiento sobre la no existencia de la ficción, permitimos que esta nos engañe a nivel emocional, pues nos hace actuar como si las cosas que vemos o sobre las que leemos estuviesen realmente allí.

Hay algo contraintuitivo en la conclusión de Radford⁹. Para explicar la incomodidad que implica esta conclusión quisiera traer sobre la mesa la película *El tío Josh en el espectáculo de las imágenes en movimiento*¹⁰ (Edison, 1902). Esta película nos muestra al Tío Josh, un personaje que representa al hombre del área rural de la época, viendo una película en cine por primera vez. La gracia de la película está en que el Tío Josh, ignorante de cómo funcionan las películas, actúa como si las cosas proyectadas en la pantalla estuviesen realmente allí: baila con las mujeres que ve en la pantalla e intenta escapar cuando ve un ferrocarril abalanzándose sobre él. Uno pensaría que así es como se ve alguien realmente confundido o engañado emocionalmente respecto a lo que ve en la pantalla. El Tío Josh corre porque cree, equivocadamente, que el ferrocarril es algo a lo que hay que temer. Pero la actitud del Tío Josh es fundamentalmente distinta a la de la persona que va a ver una película de terror. Que una película de terror nos asuste no es un accidente que se da a pesar de nuestro conocimiento de que lo que vemos no es real, es todo el punto de ir a ver la película. Por ese motivo, para quienes disfrutamos del género, resulta frustrante, incluso indignante, que una película de terror no dé miedo: voy al cine a ser confrontada por *algo*, algo que me haga pensar en ello incluso después de terminada la película, tal vez quitándome el sueño, y resulta sumamente frustrante cuando ese *algo*, por muchos monstruos o por muchos efectos especiales realistas que haya, no esté allí. Y creo que el fundamental problema con Radford es que no indaga en lo que este *algo* es,

⁹ Una muy buena síntesis de la paradoja y sus soluciones está en el segundo capítulo de la *Filosofía del horror y paradojas del corazón* (1990) de Noël Carroll.

¹⁰ Véase en <https://www.youtube.com/watch?v=UHQPUIB6SRM>

el *algo* que le da su cercanía con la realidad a la historia ficcional, porque comienza de lleno por negarle a la ficción cualquier cercanía con la realidad desde su propia definición.

Pienso que se ve una inconformidad similar en la respuesta de Weston a Radford en la segunda parte del artículo cuando dice: “La razón por la no puedo hacer nada para salvar a Mercucio no tiene nada que ver con mis capacidades, o con mi posición física o temporal, sino con el tipo de realidad que tiene Mercucio. Y es el reconocimiento de Mercucio como parte de una obra de arte que encuentro ausente en el planteamiento del Dr. Radford” (Weston, p. 84); y también cuando dice: “nuestra reacción a la muerte de la Duquesa es una reacción al sentido de la obra de la que es parte, y por lo tanto a la concepción de la vida que provee” (Weston, p. 92). Que Radford no considere que el hecho de que estamos tratando con obras de arte es una cuestión importante, que no considere que el ejemplo del relato falso es fundamentalmente distinto al relato dramático de la ficción, debería ser una señal de que en los términos en los que se está planteando la paradoja hay algo de confusión. Sin embargo, esta confusión parece persistir en las posteriores soluciones al problema, que es el punto que quisiera abordar a continuación.

b) Kendall Walton, la negación del engaño y la búsqueda por la claridad

Quisiera detenerme en la solución de Kendall Walton porque creo que es de las soluciones más elaboradas, pero también la que más deja en evidencia los problemas con este tipo de aproximación filosófica a la ficción¹¹. Walton plantea una interpretación del problema

¹¹ Otra respuesta a la paradoja que vale la pena mencionar es la de Noël Carroll, cuya influencia en este trabajo ha sido inmensa. Carroll trata de resolver el problema negando que necesitamos de una creencia para sentir emociones genuinas, y la reemplaza por un pensamiento. Véase lo que Carroll quiere decir por ‘pensamiento’ en la siguiente cita: “(Thought here is a term of art that is meant to contrast belief. To have a belief is to entertain a proposition assertively; to have a thought is to entertain it nonassertively. Both beliefs and thoughts have propositional content. But with thoughts the content is merely entertained without commitment to its being the case; to have a belief is to be committed the

e intenta resolverlo en *Fearing Fictions* (1978), y posteriormente en *Mimesis as Make-believe* (1993), libro en el que incluye una versión editada de *Fearing Fictions* dentro de una explicación más completa y sistemática de cómo concibe la ficción y las artes representacionales.

En ambas versiones, Walton ilustra la paradoja utilizando el caso de Charles, un hombre que va al cine a ver *La baba verde*¹², que al ver la película suda, se tensiona, incluso grita, y posteriormente afirma sentirse aterrorizado. “¿Estaba aterrorizado? Yo creo que no”¹³ (Walton, 1990, p.196) dice Walton de manera escéptica, y procede a explicar que sea lo que sea que Charles experimenta, es algo que parece miedo, pero que no puede ser miedo genuino. Para Walton, este miedo es un ‘cuasi-miedo’, un miedo pretendido, equivalente al tipo de expresión que manifiesta un niño cuando juega a estar siendo perseguido por un dragón (Walton, 1978, p.13). Dentro de su teoría, todavía necesitamos de una creencia para tener una emoción por alguien, pero como en el caso de la ficción la creencia es del tipo ‘en el mundo ficcional de *La Baba verde*, la baba verde es aterradora’, esta creencia está mediada por el juego de pretender ser parte del mundo de la película; de pretender que las reglas de ese mundo, en el que la baba verde efectivamente es aterradora, le aplican a su audiencia. La paradoja se resolvería porque niega que la premisa que pone sobre la mesa Radford frente a la autenticidad de nuestros tormentos por Anna Karenina y demás ficciones sea válida.

truth of the proposition)” (Carroll, 1990, p. 80). Encuentro la propuesta de Carroll interesante, pero incompleta, en cuanto a que solo define el pensamiento en un contraste negativo con la creencia. Creo que hace falta elaborar en la naturaleza del pensamiento, o representación, que está presente en los casos de ficción, y eso es parte de lo que propongo abordar en esta tesis.

¹² No logro encontrar una traducción oficial al español de *The Green Slime*, razón por la que aunque *La baba verde* suene muy poco amenazante es el título que usaré de ahora en adelante.

¹³ Was he terrified of it? I think not.

Algo que encuentro interesante en la postura de Walton respecto al problema que a mí me concierne es su motivación para llegar a esa respuesta. Véase lo que dice en el siguiente párrafo:

La teoría que he presentado está diseñada para captar intuiciones que se encuentran detrás de las ideas tradicionales de que la actitud normal o deseada frente a la ficción implica una “suspensión de la incredulidad” o un “decrecimiento de la distancia”. Estas expresiones son poco afortunadas. Claramente sugieren que la gente no deja de creer (completamente) en lo que lee en las novelas o ve en el teatro o en la pantalla, que, por ejemplo, de alguna manera aceptamos como un hecho que un muchacho llamado “Huckleberry Finn” fue arrastrado por el río Misisipi, al menos mientras estamos absortos en la novela¹⁴ (1978, p. 23).

Nótese que la motivación que orienta a Walton es muy similar a lo que expresa Rubio en el prólogo del *Diario de la dama Izumi* o a lo que expresa Radford con su analogía del relato falso con las obras de ficción. La ficción nos está engañando, nos está diciendo mentiras, y nosotros lo estamos permitiendo. Eso, si no podemos dar una explicación que evite ese resultado, y eso es algo que vale la pena hacer incluso si es a costa de la autenticidad de las emociones que sentimos por la ficción. ¿Es contraintuitivo? ¿Va en contra de nuestras propias percepciones sobre nosotros mismos? Quizás. Pero si podemos evitar el engaño, pareciera que eso es algo a lo que Walton está dispuesto a renunciar por el bien de una explicación clara.

¹⁴ The theory I have presented is designed to capture intuitions lying behind the traditional ideas that the normal or desired attitude toward fiction involves a "suspension of disbelief," or a "decrease of distance." These phrases are unfortunate. They strongly suggest that people do not (completely) disbelieve what they read in novels and see on the stage or screen, that, e.g., we somehow accept it as fact that a boy named "Huckleberry Finn" floated down the Mississippi River at least while we are engrossed in the novel.

A propósito de la claridad de Walton, otra cosa que me interesa mencionar de Walton es el valor que encuentra en la *pulcritud* de su explicación:

Un beneficio más inmediato de mi teoría es la capacidad de resolver acertijos. Concluyo con la resolución de dos más. Primero, alguien que va a una obra y encuentra los finales felices sosos y aburridos, y espera que la obra que está viendo termine de manera trágica. Quiere que la heroína “sufrá un destino cruel”, pues solo si lo hace, piensa él, valdrá la pena la obra. Pero al mismo tiempo está absorto en la historia y “simpatiza con la heroína”; quiere que “ella escape”. Es evidente que estos dos deseos aparentes pueden perfectamente coexistir. ¿Hemos de decir que el espectador está dividido entre intereses opuestos, que quiere que sobreviva pero que al mismo tiempo no lo haga? Esto no parece ser cierto. Ambos de los “deseos contradictorios” pueden ser de todo corazón. Puede esperar sin reservas que la obra termine desastrosamente para la heroína, y puede, con la misma determinación, “querer que ella escape un destino tan inmerecido”. Incluso, puede ser plenamente consciente de ambos “deseos” y aun así no sentir ningún conflicto entre ellos.

Mi teoría ofrece una clara¹⁵ explicación. Es meramente imaginario que el espectador simpatiza con la heroína y quiere que escape. Y (realmente) quiere que sea mentira que

¹⁵ Creo que aquí el adjetivo *neat* es mucho más dicente respecto al punto que quiero hacer, pero no logro trasladar esa sensación de pulcritud a la traducción.

ella sufra un final cruel. El espectador no tiene deseos contradictorios¹⁶(Walton, 1978, p.25).

Cuando Walton habla de una explicación clara a este problema, ello se corresponde con el espíritu de toda su teoría frente a las artes representacionales. Walton plantea que existen ‘mundos ficticios’ distintos al ‘mundo real’, y que nosotros como audiencia, descendemos al nivel del ‘mundo ficticio’ para permitirnos ser emocionados por él (1978, p.23). También, en *Mímesis*, explica de manera meticulosa cómo la obra de arte genera verdades ficticias, cómo la obra de arte actúa como un *prop* o puente entre el mundo real y el ficticio, y cómo su teoría de *make-believe* permite crear un límite claro y distinto entre los trabajos de ficción y de no ficción. En el trabajo de Walton se ve reflejado el pánico al engaño del que hablo al comienzo del capítulo, y también una gran determinación de negar este engaño de la manera más pulcra posible.

¹⁶ A more immediate benefit of my theory is its capacity to handle puzzles. I conclude with the resolution of two more. First, consider a playgoer who finds happy endings asinine or dull, and hopes that the play he is watching will end tragically. He "wants the heroine to suffer a cruel fate," for only if she does, he thinks, will the play be worth watching. But at the same time he is caught up in the story and "sympathizes with the heroine"; he "wants her to escape." It is obvious that these two apparent desires may perfectly well coexist. Are we to say that the spectator is torn between opposite interests, that he wants the heroine to survive and also wants her not to? This does not ring true. Both of the playgoer's "conflicting desires" may be wholehearted. He may hope unreservedly that the work will end with disaster for the heroine, and he may, with equal single mindedness, "want her to escape such an undeserved fate." Moreover, he may be entirely aware of both "desires," and yet feel no particular conflict between them.

My theory provides a neat explanation. It is merely make-believe that the spectator sympathizes with the heroine and wants her to escape. And he (really) wants it to be make-believe that she suffers a cruel end. He does not have conflicting desires.

¹⁷ Cabe notar que a pesar de la claridad que proclama, la manera en la que Walton redacta esa última oración crea cierta ambigüedad lógica. Hay una manera de leer la oración en la que la separación entre el plano real y el plano de *make-believe* que quiere hacer Walton no es clara.

c) *La baba verde vs. el Zombiesaurio*

Parte de lo que me resulta inquietante de la respuesta de Walton es que parece cumplir su propósito de llenar vacíos argumentativos, de ofrecer explicaciones claras, pero al mismo tiempo resulta completamente ajena a la experiencia que tenemos cuando estamos inmersos en una obra de ficción. Casi se siente como si Walton estuviese jugando, muy de acuerdo al espíritu de su propuesta, a resolver acertijos, a solucionar problemas limpiamente, pero deja de lado el peso y el impacto que algunas ficciones pueden tener en su audiencia. Se percibe en su respuesta cierta trivialización de la experiencia de, por ejemplo, ver una película de terror.

Aprovechando el ejemplo de Charles y *La baba verde*, quisiera continuar la discusión desde el horror. Voy a hablar de una de las cosas ficcionales más espeluznantes y aterradoras que he visto en mi vida, que curiosamente no pertenece propiamente al género del horror. Se trata del episodio *Plaga de la locura* de la serie animada *Primal* (Tartakovsky, 2020). La serie se centra en los personajes Spear (un hombre neandertal) y Fang (una tiranosaurio rex) y en las amenazas que se encuentran en su día a día sobreviviendo en un ambiente hostil y salvaje. Hay mucha sangre, muchos gritos y mucha acción excelentemente animada; claramente es una serie para un público adulto, pero los personajes permanecen bastante planos y hablar de una trama sofisticada y compleja sería una exageración. El episodio *Plaga de la locura* empieza no con nuestro dúo, sino con un dinosaurio sauropoda, gigante, pacífico y gentil que es mordido por un dinosaurio más pequeño, que se ve claramente agresivo y alterado. Después de la mordida, el sauropoda empieza a mostrarse enfermo, su piel cambia de color y empieza a pudrirse, y en una escena sumamente cruel y gráfica, enloquece y aniquila a toda su manada. En ese punto, nuestros protagonistas, que casualmente pasaban por allí, se ven obligados a escapar del dinosaurio zombie, y de esto es lo que va el capítulo, de un *dinosaurio zombie*. Siéntanse libres de reír, yo también lo haría.

Lo que encuentro fascinante en este episodio es que la premisa suena absolutamente ridícula. Un dinosaurio zombie. Y sin embargo, la manera en la que vemos a este dinosaurio pasar de una criatura tranquila a un monstruo gigante, que claramente está agonizando con cada segundo que aparece en pantalla, que le cuesta respirar, cuya piel se corroe hasta mostrar los huesos y aun así sigue corriendo tras nuestros protagonistas, no es nada menos que perturbadora. *La baba verde* y el *dinosaurio zombie* suenan como personajes igual de ridículos, y ciertamente, si yo estuviese jugando el juego de *make-believe* del *dinosaurio zombie* no creería que aterrorizarme de la manera en la que lo hice fuese parte del juego. Esa cosa me tuvo sin dormir bien por días, y según las reseñas y comentarios sobre el episodio, no fui la única¹⁸. ¿Por qué? ¡Es decir, es un dibujo!

Cuando Walton dice que Charles está pretendiendo, incluso si de manera inconsciente, asustarse por la baba verde, dice que la creencia de que ‘la baba verde, en el mundo ficticio de *La baba verde* es peligrosa’ es la que genera el cuasi-miedo. Pero cuando veo al dinosaurio zombie de *Primal* lo que me tiene consternada no es la creencia, o cuasi-creencia, de que sea peligroso. He visto muchas cosas que reconozco como peligrosas en la pantalla, cosas más realistas, que no han dejado de lejos el mismo impacto. El tipo de pensamientos que invaden mi mente cuando veo la pantalla, en cambio, son del tipo ‘¡por favor, ya, muérete!’ o ‘¿cómo es que esa cosa sigue viva?’. El miedo no se deriva de un pensamiento claro, pulcro y distinguible, como la creencia o cuasi-creencia de que el dinosaurio sea una amenaza para mí o para mis protagonistas, que se disuelve en el momento en que se acaba el episodio. Se deriva de un pensamiento confuso y caótico que se resiste a ser pensado, de que estoy viendo una cosa correr, sangrar y gritar, es decir, hacer cosas que hace una criatura viva, cuando *debería estar*

¹⁸ Si el lector tiene curiosidad respecto al tipo de comentarios a los que me refiero, puede consultar la sección de comentarios en Youtube en los clips del episodio:

https://www.youtube.com/watch?v=KXRsgFSaT9Y&list=PLkb0w65GiKdIIXVJf0gtFh_30SqOFupJ3&index=3

*muerta. Un muerto viviente, un zombie por definición*¹⁹. Y el horror no proviene de una preocupación por mi bienestar, ni siquiera por el de Spear y Fang, sino de imaginar lo que sería habitar el cuerpo de este pobre dinosaurio, enloquecido por el dolor, con quien lo único que tenemos en común es que tenemos un cuerpo de carne y hueso, atrapado en un limbo antinatural entre la vida y la muerte²⁰.

Lo importante en la amenaza de este ejemplo no es que comprometa la supervivencia de nuestros protagonistas, es que compromete el orden natural de las cosas, o la manera en la que tanto nosotros como audiencia, como Spear y Fang, entendemos las reglas del mundo. Tanto en el mundo de *Primal* como en el nuestro, la vida y la muerte deberían ser dos estados definitivamente separados, que nuestra razón puede distinguir con facilidad. No obstante, la figura del zombie, y los monstruos en general, tienden a desafiar este orden natural, tanto para los personajes humanos del mundo ficticio como para nosotros. En este caso, el episodio nos obliga a entrar en un ámbito en el que la vida y la muerte se mezclan en un solo ser, y esa imposibilidad de pensarlo, pero al mismo tiempo verlo representado ante nuestros ojos, aunque sea en un dibujo, genera horror. No hay proposición que pueda encerrarse entre comillas que pueda sintetizar un pensamiento tan absurdo: la única manera de entenderlo es ir a ver el

¹⁹ Una influencia importante para mi aproximación a la figura del zombie fue una charla que ofreció Sergio Roncallo-Dow† en la Universidad de la Sabana de título *Zombies, cine B y postureo*, a la que tuve la oportunidad de asistir. Lamentablemente no encuentro en internet ninguna grabación o registro.

²⁰ Hay una escena en el episodio que refuerza esta idea. Cuando Spear y Fang encuentran refugio en una caverna y tratan de dormir, Spear sueña que se ha infectado y ve su piel pudrirse y desgarrarse igual que la del dinosaurio. Spear, quien ha demostrado ser un hábil guerrero durante la serie no solo está asustado por la amenaza a su vida que supone el dinosaurio, sino porque reconoce la tragedia y la interrupción del orden natural que implica la existencia del monstruo. Esta escena nos da pistas sobre el tipo de miedo que tiene Spear, y siguiendo la idea de Carroll de que una característica importante del género del horror es un efecto espejo entre las emociones de los protagonistas y las de la audiencia (Carroll, 1990, p.18), es razonable pensar que la misma serie nos da pistas sobre el tipo de miedo que debería generar en nosotros también.

episodio. El dinosaurio nos está obligando a pensar algo que, bajo nuestro entendimiento del mundo, no debería poder ser pensado; y si nuestra mente no pasa por este proceso, tanto el horror que nos provoca el dinosaurio, como la compasión que nos genera al verlo sucumbir a ese estado, ambas cosas claves para entender y disfrutar estéticamente el episodio, se vuelven inaccesibles.

En ese sentido, la inexistencia, o posible inexistencia del dinosaurio zombie en el mundo físico es irrelevante al lado del poder que tiene de materializar lo inconcebible, de darle forma a una subversión de los fundamentos de lo que es estar vivo o estar muerto. Pero lo importante es que el hecho de que exista una diferencia entre algo vivo y algo muerto no es algo sobre lo que tengamos creencias o juicios fuertes, es algo que presuponemos para poder crear esas proposiciones. La proposición de Walton 'En el mundo ficticio de *La baba verde*, la baba verde es peligrosa' solo tiene sentido si me reconozco a mí y a mis protagonistas como seres vivos, y a la amenaza como algo que potencialmente podría arrebatar la vida. Pero cuando ese presupuesto de la distinción entre lo vivo y lo muerto me es arrebatado, ¿qué tipo de juicio puedo hacer? Mi mente puede dar muchas vueltas, pasar noches en vela tratando de descifrarlo, pero al final lo único que queda es el miedo. Y este miedo no se reduce al dinosaurio de *Primal* en particular ni a los veinte minutos de duración del episodio, sino a lo que el dinosaurio representa: una grieta en los cimientos bajo los que percibo la realidad, no la del mundo de *Primal*, sino la mía.

III. Metafísica en el cine

El quiebre del marco conceptual del orden natural de las cosas, sobre todo desde su cercanía con lo contaminado o lo repulsivo, puede pensarse como una característica propia del horror, como lo describe Carroll en el primer capítulo de *La filosofía del horror, La definición*

*del horror*²¹ (1990). Pero no necesariamente es el único tipo de quiebre que se puede encontrar en la ficción.

Otro ejemplo de un quiebre interesante se da ya no entre lo vivo y lo muerto, sino entre lo verdadero y lo falso. Este tipo de quiebre, particularmente atractivo para los filósofos, se presenta en películas como *Matrix* (Wachowsky et al., 1999) o el *Show de Truman* (Weir, 1999), en novelas como *Niebla* (Unamuno, 2011), o más recientemente en videojuegos como *Undertale* (Fox, 2015), donde parte del conflicto principal de las historias está en la pérdida de la distinción entre lo verdadero y lo falso en el mundo de los personajes. Pero mi ejemplo favorito es quizás la película animada *Millennium actress* (Kon, 2002).

En la película seguimos a un par de periodistas que entrevistan a una famosa actriz, ya anciana, sobre su vida y su carrera durante el contexto de la Segunda Guerra Mundial en Japón. La biografía de Chiyoko, la actriz en cuestión se nos muestra como un gran flashback, pero su pasado constantemente se entretiene con la ficción de las películas que filmó en sus años de juventud. En varias ocasiones el espectador queda desconcertado y se pregunta si lo que está viendo realmente aconteció o solo era parte de la trama de sus películas; y ambas cuestiones se mezclan y se entrelazan en una sola historia sobre una incansable búsqueda de un amor perdido. Es algo muy parecido, ahora que caigo en cuenta, a lo que pasa con *El diario de la dama Izumi*.

La belleza en la historia de Chiyoko es que la película pareciera querer decirnos que una correcta representación de lo que fue la vida de esta mujer requiere de este quiebre entre lo verdadero y lo falso. Si tratamos de entender la película en los términos de Walton, tipo ‘en el mundo ficticio de *Millennium actress*, Chiyoko es una actriz que interpreta a una princesa dentro del mundo ficticio de la película que filmó cuando era joven’ no solo podríamos terminar con dolor de cabeza tratando de entender los distintos niveles de realidad en los que se cuenta la historia, sino que perderíamos todo el punto. Para Chiyoko, sus películas y los papeles que

²¹ *The Philosophy of Horror, The Definition of Horror.*

interpretó son tan importantes (y verdaderos) para el relato de lo que fue su vida como todo lo demás, y si insistimos en intentar clasificar lo biográfico y lo ficticio por separado, terminamos por desviarnos de lo que Chiyoko nos quiere contar. Por eso los periodistas, que representan a la audiencia, tienen que adentrarse en sus películas para comprender, en realidad, quién era Chiyoko.

IV. Conclusiones del capítulo: ¿ahora qué?

Tanto en el caso de *Millennium Actress* como en el caso de *Primal*, nuestra mente suele resistirse a este quiebre, porque, así como el dinosaurio parecía estar vivo y muerto al mismo tiempo, la vida de Chiyoko parece ser falsa y verdadera al mismo tiempo. Pero, justamente debido a la existencia de este tipo de ejemplos, que trascienden las distinciones que damos por sentadas, es que no podemos confiar en una explicación filosófica sobre la ficción que parta de asociar la ficción con lo falso.

Volviendo al planteamiento de la paradoja, cuando Weston, en su respuesta a Radford, le dice “La razón por la no puedo hacer nada para salvar a Mercucio no tiene nada que ver con mis capacidades, o con mi posición física o temporal, sino con el tipo de realidad que tiene Mercucio. Y es el reconocimiento de Mercucio como parte de una obra de arte que encuentro ausente en el planteamiento del Dr. Radford” (Weston, p. 84), creo que da en el clavo en reconocer que la obra de arte funciona en un plano distinto del tipo de realidad física que describe Radford, un plano en el que la noción de verdad no está restringida al marco conceptual del que él parte.

Pero entonces, si definir la ficción desde su carácter falso nos trae tantos problemas, ¿qué hacer?

Capítulo 2

En el capítulo anterior discutimos sobre algunos problemas que implica abordar la discusión filosófica sobre la ficción partiendo desde su correspondencia con la falsedad. Sin embargo, esta correspondencia que me inquieta pareciese ser de naturaleza analítica. Si esto es así, la ficción, por definición, debe ser falsa. Por lo tanto, si quiero proponer que existe alguna manera de redireccionar la discusión sobre ella, y darle espacio a la intuición que nos dice que la ficción nos muestra cosas verdaderas sobre el mundo, creo que mi siguiente labor debe consistir en demostrar que esa correspondencia no es analítica, y que por lo tanto es quebrantable.

En el artículo en el que Radford y Weston (1975) plantean la paradoja de la ficción, que llevará luego a varios autores a intentar refutar sus argumentos, estos usan como ejemplos a personajes como Mercucio de Shakespeare o Anna Karenina de Tolstói, que carga el peso del título de su artículo. Carroll, como el ferviente amante de lo macabro que es, utiliza principalmente clásicos del horror para tratar los campos del arte que le interesan, tanto literarios, como el *Frankenstein* de Shelley o *El horror de Durnwich* de Lovecraft, como cinematográficos, como *El exorcista* o *Jaws*. Así mismo, el ejemplo emblemático de Walton (1993) de *La baba verde* es un clásico del terror de los años sesenta. Nussbaum, como Radford y Weston, tiene afinidad con la literatura. “Dickens, Jane Austen, Aristófanes, Ben Jonson, Eurípides, Shakespeare, Dostoyevsky—eran mis amigos, mis esferas de reflexión” (1995, p.52) dice ella en medio de la introducción a su defensa de la relevancia que tienen las historias de estos autores para la filosofía moral. Si ese es el consenso general frente a los ejemplos que entran en la categoría de ficción, es interesante la prevalencia de la novela moderna como género literario y del cine como medio. Incluso la mención de ejemplos del teatro clásico, como las obras de Aristófanes o de Eurípides, corresponden en este contexto particular a una lectura

del teatro moderna, no asistiendo a ver la obra ni viendo a los actores, sino leyendo el libreto en soledad²².

La prevalencia de este tipo de ejemplos pareciera señalar que la noción de ficción que me interesa desafiar tiene una influencia importante del contexto de la modernidad occidental, por lo que no es descabellado pensar que en dicha influencia podría ser posible encontrar pistas sobre cómo quebrantar la asociación entre ficción y falsedad. Por este motivo, comenzaré este capítulo acudiendo al trabajo de Kojin Karatani.

I. El paisaje de Karatani

Hace ya un tiempo tuve la suerte de toparme con Karatani y el primer capítulo de su libro *Orígenes de la literatura japonesa* (1993), de título *El descubrimiento del paisaje*, a quien le estoy sumamente agradecida, entre otras cosas, por haberme introducido a la literatura de Natsume Souseki, figura central en su filosofía. A veces con humor, a veces con melancolía, las novelas de Souseki dejan ver una profunda angustia por un Japón que busca progresar y estar a la par con Occidente, pero que al mismo tiempo teme perder su identidad en el proceso²³. Este corresponde a un importante e interesantísimo conflicto social del Japón de la era Meiji (1868-1912), que se caracteriza, entre otras cosas, por ser un periodo de acelerada industrialización y progreso, de la mano con un contacto con Occidente sin precedentes para el país (Kasulis, 2019). La hipótesis de Karatani es que esta particularidad del contexto de Souseki, que nace en 1867 y vive esta transformación de primera mano, le permitió presenciar

²² El contexto del testimonio de Nussbaum en la cita antes mencionada parece reforzar esta idea, pues no se refiere a los personajes de Aristófanes y de Eurípides que se ve sobre la tarima, sino a los que puede imaginar desde la soledad de su niñez.

²³ Este conflicto se ve en varias de sus novelas como *Daisuke* o *Soy un gato*, en las que explora el ambiente académico del Japón de comienzos del siglo XX y la admiración presente en estos círculos por la cultura europea.

un cambio de percepción en el imaginario colectivo japonés de la época respecto a la idea de lo que es la literatura. Para ilustrar su punto, Karatani trae a colación este pasaje de Souseki a modo de introducción:

Cuando era niño disfrutaba de estudiar los clásicos chinos. Aunque no fue mucho el tiempo que gasté en este tipo de estudios, fue de los clásicos chinos que aprendí, así fuese algo vago y oscuro, lo que era la literatura. En mi corazón, esperaba que pasara lo mismo cuando leyera literatura inglesa, y que no resentiría, de ser necesario, dedicar toda mi vida a su estudio. Me quedaban varios años de vida. No puedo decir que me faltó tiempo para estudiar literatura inglesa. Pero lo que resiento es que a pesar de mi estudio nunca pude dominarla. Cuando me gradué estaba infestado del miedo de que, de alguna manera, la literatura inglesa me había hecho trampa (Souseki como es citado por Karatani, 1993, pp.17-18)²⁴.

Lo que despierta el interés de Karatani en este pasaje es la pregunta de a qué se refería exactamente Souseki con la ‘trampa’ de la literatura inglesa, especialmente para alguien que había sido educado desde la perspectiva de la literatura china. La respuesta a la que llega Karatani es que Souseki, como un novelista que se educa en un momento de la historia de Japón en el que se absorbe parte del pensamiento occidental dentro de la cultura, se percata de que su percepción respecto a lo que entiende como literatura ha sido alterada, sin él haberse dado

²⁴ As a child I enjoyed studying the Chinese classics. Although the time I spent in this kind of study was not long, it was from the Chinese classics that I learned, however vaguely and obscurely, what literature was. In my heart, I hoped that it would be the same way when I read English literature, and that I would not necessarily begrudge giving my whole life, if that were necessary, to its study. I had years ahead of me. I cannot say that I lacked the time to study English literature. But what I resent is that despite my study I never mastered it. When I graduated I was plagued by the fear that somehow I had been cheated by English literature.

cuenta cómo o en qué momento sucedió. Así, Karatani introduce al lector el fenómeno que corresponde al ‘descubrimiento del paisaje’.

El paisaje de Karatani es su manera de referirse a un modo de percibir el arte desde un marco conceptual occidental y moderno, que a diferencia del marco conceptual propio de las artes chinas (que concentran su esfuerzo en representar lo trascendental) se enfoca principalmente en la relación entre un individuo y cosas particulares que se encuentran fuera de sí mismo. Por ejemplo, al apreciar una pintura tradicional china (o *sansuiga*, como se conocen actualmente en Japón), según la explicación de Karatani, nosotros como espectadores contemporáneos veremos cosas particulares que se encuentran en la naturaleza, como las cascadas, las rocas, los árboles e incluso personas. Sin embargo, dicha percepción sólo puede darse desde una postura metafísica que la permita, la cual no corresponde a la postura propia del origen de estas obras. Afines al contexto budista de su época y cultura, lo que buscaban los pintores de este tipo de pinturas era recrear una suerte de modelo trascendental que pudiese asemejarse a su idea de lo divino, no un espacio físico con objetos que son vistos desde una posición externa. A través de este ejemplo Karatani le presenta al lector un contraste entre dos posturas metafísicas bajo la cuáles se ve el arte de una manera fundamentalmente distinta:

En las pinturas *sansuiga* el pintor no está mirando un objeto, sino envisionando lo trascendental. De manera similar, poetas como Basho y Sanetomo no estaban viendo “paisajes”. Como lo dijo Yanagita Kunio, no hay una sola línea de descripción en el *Oku no hosomichi* (Camino estrecho al profundo norte ,1964) de Basho: Incluso lo que parece una descripción no lo es. Si podemos seguir la sutil, y aun así crucial, distinción que Yanagita ha trazado aquí, podemos ver tanto el proceso del descubrimiento japonés

del ‘paisaje’ como el de la ‘historia’ literaria, que fueron paralelos a la transformación de la percepción²⁵ (Karatani, p. 21).

Lo que Karatani parece querer dar a entender es que para ver las *sansuiga* como ‘paisajes’, o para entender la literatura como ‘descripciones’ (una noción de literatura que Souseki absorbió solo al entrar en contacto con la literatura occidental — no sólo de forma inconsciente, sino casi que en contra de su voluntad—), es necesario adoptar una posición metafísica muy propia de la modernidad occidental que no tiene por qué darse por sentada, que implica, entre otras cosas, una noción de la subjetividad que concibe al sujeto como aislado del mundo exterior y que percibe a este mundo externo desde sus impresiones empíricas de lo particular²⁶. Así pues, pareciese que para Karatani los principios filosóficos modernos se conectan con el desarrollo y concepción de las artes modernas; un muy ilustrativo ejemplo que provee es cómo el uso de la perspectiva a nivel filosófico y a nivel artístico se desarrollan simultáneamente:

Se ha dicho que la pintura durante el periodo Edo no implicaba el concepto del paisaje, pues carecía de las técnicas requeridas para crear profundidad y perspectiva. Mas esto también es cierto en el caso de la pintura europea medieval (a pesar del hecho de que, como ya lo he sugerido antes, las diferencias entre estos dos tipos de pintura son más

²⁵ In *sansuiga* the painter is not looking at an object but envisioning the transcendental. Similarly, poets like Basho and Sanetomo were not looking at "landscapes." As Yanagita Kunio has said, there is not a single line of description in Basho's *Oku no hosomichi* (Narrow Road to the deep north, 1694): Even what looks like description is not. If we can follow the subtle yet crucial distinction Yanagita has drawn here, we will be able to see both the process of the Japanese discovery of "landscape" and the literary "history" that paralleled that transformation of perception.

²⁶ Es interesante que esta crítica a la subjetividad occidental moderna también se encuentra en otros ámbitos de la filosofía japonesa. Véase, por ejemplo, la crítica a la subjetividad cartesiana de Nishitani (2007) a propósito de la filosofía de la religión.

destacadas). En ambos casos el desarrollo en la pintura se dio de manera paralela al desarrollo en filosofía. La filosofía cartesiana, por ejemplo, puede ser vista como un producto de los principios de la perspectiva. Pues el sujeto del “cogito ergo sum” de Descartes está confinado, inevitablemente, dentro del esquema establecido por las convenciones de la perspectiva. Fue precisamente en ese mismo periodo en el que el ‘objeto’ del pensamiento vino a ser concebido como una entidad homogénea, científicamente medible —esto es, una extensión de los principios de la perspectiva. Todos estos desarrollos se dieron de manera simultánea a la emergencia del “fondo” como un “paisaje” deshumanizado en la Mona Lisa²⁷ (Karatani, p. 34-35).

Lo que Karatani hace aquí es romper dos correspondencias que, bajo la mirada moderna, suelen darse por sentadas: la correspondencia entre la pintura y el paisaje, y la correspondencia entre la literatura y la descripción, y lo hace proveyéndonos claridad sobre los fundamentos de la concepción de la obra narrativa desde la filosofía occidental moderna. Mi interés en el análisis de Karatani para mi proyecto es que considero que hay buenos motivos para pensar que nuestra noción de ficción puede tener un origen similar al del paisaje, que puede estar permeada con el mismo tipo de presupuestos. En la siguiente sección quisiera explorar esta idea.

²⁷ It has been said that Edo painting had no concept of landscape, since it lacked techniques for creating depth and perspective. Yet this is also true of medieval European painting (despite the fact that, as I have already suggested, the differences between these two types of painting are more salient.) In both cases developments in painting were paralleled by developments in philosophy. Cartesian philosophy, for example, can be seen as a product of principles of perspective. For the subject of Descartes's "cogito ergo sum" is confined, ineluctably, within the schema established by the conventions of perspective. It was in precisely the same period that the "object" of thought came to be conceived of as a homogeneous, scientifically measurable entity that is, as an extension of the principles of perspective. All of these developments paralleled the emergence of "background" as a dehumanized "landscape" in the Mona Lisa.

II. *Desilusiones y epifanías*

El pasaje de Souseki con el que Karatani abre su texto deja ver una profunda desilusión. A través de ese pasaje uno puede entender el contraste entre un Souseki joven y lleno de sueños y esperanzas, feliz por finalmente entender qué es la literatura después de arduos años de estudio de los clásicos chinos, con otro Souseki completamente abatido y consternado porque lo que creía que entendía de repente ya no se ajusta a lo que tiene frente a sus ojos.

Cuando reseñé el trabajo de Karatani por primera vez, me pareció fascinante, pero lo que terminé concluyendo fue que la noción de literatura japonesa sencillamente había cambiado debido a la influencia occidental, y que ninguna de las dos definiciones de literatura contrastadas por Souseki (la que se asocia a la lectura de los clásicos chinos, por un lado, y la que se asocia a la literatura inglesa, por el otro), fuese superior a la otra, por ponerlo en términos simples y bruscos. Simplemente partían de posturas metafísicas distintas²⁸. No obstante, ya habiendo leído parte del trabajo de Souseki, y conociendo más de su contexto y carácter como literato e intelectual, me ha empezado a llamar la atención el tono de desilusión que expresa en su pasaje. De haber Souseki notado el cambio en su percepción de la definición de literatura únicamente como un resultado de un momento de lucidez y perspicacia, con asombro y curiosidad en lugar de melancolía, tal vez no tendría yo por qué cuestionar mi lectura inicial de Karatani. Pero en el pasaje de Souseki hay algo más. Hay una tristeza y desconcierto, que pareciese tener que ver con que había algo valioso en la concepción inicial que Souseki tenía de lo que era la literatura que se perdió en medio de su cambio de percepción, algo que lo hacía

²⁸ El mismo Karatani parece sugerir que se podría hablar de un proceso similar al descubrimiento del paisaje anterior, con la llegada de la influencia de la cultura china a Japón (Karatani, p. 19-20).

apasionarse por la literatura china, pero que al mismo tiempo lo hacía sentirse traicionado por la literatura inglesa.

Ahora bien, como sugiere Karatani, el desconcierto de Souseki frente a la literatura inglesa no solo tiene que ver exclusivamente con una cierta nostalgia por los clásicos chinos y una aversión a otra cultura desconocida²⁹ sino con la postura metafísica occidental moderna que implica. Al preguntarle a un buen amigo literato sobre teorías de la novela que me permitieran comprender la relación entre este género literario y nuestro concepto de ficción, este me recomendó la historia de la novela de Thomas Pavel. Al adentrarme en ella, me llamó la atención que Pavel empiece su texto manifestando una serie de preocupaciones y frustraciones frente a la literatura que se parecen bastante a las de Souseki, a pesar de que a diferencia de Souseki, Pavel no parte de un contraste entre Occidente y Oriente, sino que se dedica de lleno a literatura occidental. El siguiente es un fragmento tomado de la primera parte del prefacio de *Representar la existencia*:

La obra que entrego a la benevolencia del público tiene su origen en la discrepancia entre mis gustos literarios y las ideas admitidas sobre la historia de la novela. Como lector, reconozco que la lectura de obras antiguas como las Etiópicas, Amadís de Gaula o L'Astrée me produce un infinito placer. Y no soy el único que las aprecia, puesto que algunos de los grandes escritores del pasado, como Cervantes, Madame de Sévigné o Racine, también las amaban con fervor. En cambio, numerosos historiadores de la novela consideran que esas obras son aburridas, que están mal elaboradas y que exaltan, por el contrario, los progresos alcanzados por el realismo, que a lo largo de los siglos se ha ido haciendo progresivamente más exacto y profundo y, al mismo

²⁹ Que, para ser justos, la descripción de Souseki de sus dos años en Inglaterra como los “más infelices de su vida” (2009, p.138) da a entender que sí hay algo de este sentimiento en su teoría literaria.

tiempo, se ha alejado del esquematismo pueril de las novelas premodernas. El sol de la verdad, nos aseguran, baña con sus rayos la novela moderna y ahuyenta para siempre la mentira propagada por las novelas antiguas. Tras haber creído durante cierto tiempo en esta epifanía, ahora dudo de ella. Porque la verdad tiene siempre un objeto, y en este caso mi gusto me aseguraba que el objeto –el ser humano y sus aventuras terrestres– está representado en las novelas premodernas con una fuerza extraordinaria. Es cierto que esas obras prestan menos atención a los detalles empíricos de la condición humana que a los ideales que ésta persigue, pero ¿en virtud de qué axioma oculto estaba yo obligado a identificar el ideal con la mentira y la precisión empírica con la verdad? (Pavel, 2005, p. 9)

Así como en la desilusión de Souseki que guía el análisis de Karatani, la epifanía que Pavel rechaza también muestra cierta sospecha frente a los dogmas de la modernidad occidental en relación con la literatura. En la introducción a su historia de la novela, Pavel hace énfasis en la importancia de las ideas modernas en la evolución de la novela, muy presentes en el realismo psicológico y social, que en oposición a los antiguos ideales caballerísticos, que exaltan las pasiones y el heroísmo, le atribuyen un gran valor a la verosimilitud y a la perspectiva individual del entorno (Pavel, p.18); ideas que si bien son muy bien recibidas en un momento, posteriormente también son desafiadas por la corriente romántica en su afán de recuperar la primacía de la subjetividad (Pavel, p.21). Esta dialéctica en la discusión sobre la novela, en donde el valor de esta se mueve del mundo externo al interno, deja ver un contexto metafísico en el que ambos se conciben como distintamente separados, y donde el deleite estético viene de la exploración del uno o del otro, donde el punto de partida es el individuo en relación con un mundo externo fenoménico.

Podría pensarse incluso en cómo la actividad misma de leer una novela refuerza las ideas del dogma moderno que señalan Karatani y Pavel. Así como Karatani ve una asociación entre la filosofía moderna y el uso de la perspectiva en el arte, se podría ver una asociación entre la concepción de la subjetividad moderna y la lectura de la novela. La novela se lee y se disfruta en soledad (en contraste con la asistencia a la obra de teatro), reforzando la premisa de que la subjetividad propia está separada de todo lo demás, de que el individuo se plantea como un punto de partida de la mirada al exterior. Y no es solo el lector quien está solo, también lo está el protagonista de la novela moderna, como Madame Bovary, atrapada en su infeliz matrimonio, o Alexéi Ivánovich, atrapado en su adicción al juego y al amor no correspondido: “Cada cual se cree solo en el infierno, y el infierno es exactamente eso” (Girard, 1961, p. 38).

Dicho esto, parece que la influencia de la filosofía en la novela se puede ver en la importancia que asume el punto de vista individual, que hace que el sujeto se perciba como separado de lo externo. Pero hay otro elemento cuya relación con el problema de la ficción es más evidente, y es la preocupación por el acceso a la verdad, que permea la discusión sobre la importancia del realismo en la novela que Pavel expone en su introducción. ¿Tengo alguna garantía de que ese mundo externo al que accedo a través de mis sentidos sea verdadero? Y si no, ¿cómo puede la razón iluminarme para evitar ser engañada? Este era el tipo de dudas que seguramente atormentaban a Descartes y a Kant, y cuyo aire se respira aún en el pánico al engaño que genera la ficción.

Ahora, si nos vamos al cine, las anotaciones de Benjamin sobre este en *La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica* iluminan cómo el cine, la forma de arte por excelencia del siglo XX, hace aún más presión sobre las preocupaciones modernas mencionadas anteriormente:

El rodaje de una película, en especial de una película sonora, ofrece un tipo de visión como nunca antes se había podido concebir. Representa un proceso al que no puede subordinarse ni *una* sola perspectiva sin que todo un mecanismo de filmación – maquinaria de iluminación, asistentes de dirección, etcétera–, que de por sí no pertenecen a la escena filmada, interfiera en el campo visual del espectador. (Es decir, la orientación de su pupila no puede no coincidir con la de la cámara) [...] El teatro conoce, por principio, la posición desde la que no puede descubrirse que lo que sucede es ilusorio. En el rodaje de una escena cinematográfica no existe ese emplazamiento. La naturaleza de la ilusión es de segundo grado, es un resultado de su montaje. Lo cual significa: *en el estudio de cine, el mecanismo ha penetrado tan profundamente en la realidad que el aspecto más puro de esta, libre de todo cuerpo extraño –es decir, técnico–, no es más que el resultado de un procedimiento especial, a saber, el de la toma por medio de un aparato fotográfico dispuesto a este propósito y su ulterior montaje con otras tomas de igual índole.* Despojada de todo aparato, la realidad es, en este caso, artificial y, en el país de la técnica, la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible. (Benjamin, 1936, XI, p.211)

Resulta interesante cómo en Benjamin ambos elementos mencionados anteriormente, la subjetividad que pone al individuo como punto de partida y el problema de la ilusión y la falsedad se conectan. La cámara separa de manera clarísima la realidad del espectador y la realidad de la película, el sujeto que observa del objeto observado, y en este proceso la segunda, la realidad de la película, adquiere su carácter artificial. El espectador, como observador, tiene la facultad de mirar dentro de esta realidad artificial, de evaluarla y criticarla. En cierto sentido, está por encima de ella.

III. Conclusiones del capítulo: Un marco conceptual obsoleto

Así pues, volviendo al objetivo original de este capítulo, que era quebrantar la correspondencia analítica entre la ficción y lo falso, creo que la relación entre los dogmas de la modernidad respecto al desarrollo de las artes nos dice mucho sobre los orígenes de tal asociación. El marco conceptual que se forma a partir de estos dogmas, donde las realidades del espectador y de la ficción son perfectamente distinguibles, donde una tiene un carácter ilusorio y falso y la otra no, y donde hay una jerarquía claramente marcada en la que la realidad del espectador está por encima de la de la ficción, es de donde parten posturas como las de Radford y Walton.

¿Pero corresponde tal marco conceptual realmente a la manera en la que nos relacionamos con las artes narrativas ajenas a él, como *El diario de Izumi Shikibu*, o incluso con obras modernas? Tiendo a creer que la relación entre la realidad del espectador y la realidad de la ficción es mucho menos unilateral de lo que implica este marco conceptual. El espectador, o al menos el tipo de espectador que se conmueve, no es un mero observador: *su subjetividad cambia al entrar en contacto con la ficción*. Por un momento, si me dejo absorber por la ficción, puedo dejar de ver las cosas desde mis propios ojos: puedo ver las cosas desde los ojos prejuiciosos de Elizabeth Bennet en *Orgullo y Prejuicio* (Austen, 2020), o desde la mirada trágica de Joel Barish en *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* (Gondry, 2004). Y después de eso, si dichas ficciones tienen suficiente impacto, mi concepción del amor, tema principal de las historias de ambos personajes, cambia. En ese sentido, si decimos (como Walton) que el sujeto desciende al mundo de la ficción, entonces la ficción también tiene el poder de ascender a la nuestra, de afectar el mundo real. Entonces ¿cómo podemos seguir hablando de una realidad de la ficción aislada y falsa si ese efecto en su audiencia y en el mundo es tan real? ¿No habrá necesidad de superar este marco conceptual?

Si bien creo que es necesario responder la segunda pregunta, para los propósitos de esta tesis quisiera enfocarme en la primera. Quisiera entender en qué nivel de la realidad nos afecta la ficción, cómo logra trascender esa barrera que separa su mundo del nuestro, en qué sentido podríamos entenderla como verdadera. En el siguiente capítulo proseguiré a discutir una posible explicación de ello.

Capítulo 3

En su texto *La dificultad de la realidad y la dificultad de la filosofía*, Cora Diamond habla de un fenómeno que llama ‘la dificultad de la realidad’, que define como “[...]experiencias en las que tomamos algo en la realidad que se resiste a que lo pensemos, o que posiblemente es doloroso en su inexplicabilidad, difícil en ese aspecto, o quizás increíble y sorprendente en su inexplicabilidad³⁰” (Diamond, 2008, p.46). Este, en sí mismo, es un concepto complicado, motivo por el que Diamond utiliza varios ejemplos para dar a entender a qué se refiere.

El primer ejemplo que Diamond usa es un poema de Ted Hughes llamado *Seis hombres jóvenes*, cuyos versos giran en torno a la contemplación de una fotografía de seis muchachos en 1914, rebozando vitalidad y juventud, quienes habrían muerto tan solo seis meses después. La idea que le da forma al poema es lo abrumador e inconcebible de pensar cómo estos jóvenes, tan incuestionablemente vivos en la fotografía, puedan estar muertos, y es a través de esta idea que Diamond nos muestra un primer planteamiento concreto de una dificultad de la realidad:

Lo que me interesa a mí allí es la experiencia en la que la mente no es capaz de abarcar algo con lo que se encuentra. Es capaz de hacerla a una enloquecer intentando hacer coincidir en el pensamiento lo que no se puede pensar: la imposibilidad de que alguien esté más vivo que estos muchachos sonrientes, y nada estando más muerto³¹ (Diamond, 2008, p. 44).

³⁰ [...]experiences in which we take something in reality to be resistant to our thinking it, or possibly to be painful in its inexplicability, difficult in that way, or perhaps awesome and astonishing in its inexplicability.

³¹ What interests me there is the experience of the mind’s not being able to encompass something which it encounters. It is capable of making one go mad to try, to bring together in thought what cannot be

Diamond señala la salida fácil del problema: en el momento de la toma de la fotografía los jóvenes estaban vivos y seis meses después no. Bajo esos términos, usando el lenguaje para establecer la diferencia entre antes (vivos) y después (muertos) la situación no se resiste al pensamiento y la contradicción desaparece. Pero, el momento en el que la mente del poeta es abrumada y horrorizada por la contradicción, al punto que no haya otro medio de expresión distinto para captar lo terrible de esta realidad si no es a través del poema, es un momento ajeno al juego del lenguaje que implica esta solución (Diamond, p. 45).

Mi motivación al escribir este capítulo es sugerir una manera alterna de entender la representación de la realidad en la ficción, una que pueda explicarnos por qué o cómo la ficción parece decirnos algo real sobre el mundo sin engaños ni ilusiones. La lectura del artículo de Diamond, y sobre todo las implicaciones de la selección de los ejemplos que usa para definir la ‘dificultad de la realidad’, me hacen pensar que en su exploración de este concepto Diamond encontró una razón fundamental por la cual las historias nos importan y nos dicen algo verdadero del mundo; porque estas nos presentan con un medio de expresión de una naturaleza distinta a la del lenguaje argumentativo, que nos permite confrontarnos con unas partes de la realidad difíciles que al último se le escapan.

Así pues, con ese propósito en mente, a continuación quisiera ahondar en la ‘dificultad de la realidad’ de Diamond en relación con las obras de ficción. Para ese fin, quisiera detenerme en particular en el segundo de sus ejemplos.

I. La dificultad del animal herido

El ejemplo que quiero abordar es el del ‘animal herido’, que hace referencia a un conjunto de charlas del escritor J. M. Coetzee que se conoce como *La vida de los animales*.

thought: the impossibility of anyone’s being more alive than these smiling men, nothing’s being more dead (Diamond, 2008, p. 44).

Estas charlas tienen la forma de una historia ficticia en la que priman tres personajes: Elizabeth Costello, una escritora de avanzada edad, cuya preocupación y angustia por lo que le hacemos como humanidad a los animales define su personaje; Norma, una filósofa analítica que deja ver una clara tensión con Elizabeth Costello; y el narrador, hijo de Costello y marido de Norma, cuya perspectiva es la que nos orienta como audiencia. Durante la historia, Elizabeth Costello es invitada a dar una charla en un ambiente universitario, en la que habla de los horrores por los que hacemos pasar a los animales, pero lo hace de una manera tan extraña que su audiencia, la cual consiste en académicos, no logra entenderla. Norma, que representa la mentalidad de la comunidad académica, se muestra escéptica del discurso animalista de Costello y, a través de sus diálogos y gestos, deja claro que no puede tomarse semejante discurso en serio. Y es que, incluso para el lector entender a Costello es sumamente complicado, pues la charla que ofrece es desordenada, carente de una estructura lógica: habla de los animales, sí, pero también habla de Dios, del estatus de la razón, de los nazis y el Holocausto, de ser ‘un animal herido’ y de gente con ‘el corazón cerrado’.

Costello no parece estar interesada en ofrecer buenos argumentos y razones. Es más, cuando otro personaje la felicita por su ‘estilo de vida’ y convicciones, y le dice que la respeta por eso, ella le responde: “Traigo un bolso de cuero. Yo no tendría mucho respeto si fuera usted”³² (Coetzee, 1999, p.43), dando a entender que no es solo su discurso el que carece de coherencia, sino sus propias acciones. Pero, pareciese que el motivo por el que no le interesa la coherencia no es porque crea que un lenguaje sentimentalista sea superior o más eficiente, sino porque se ve siendo parte de una realidad tan desquiciada, tan irrazonablemente cruel, que la coherencia o las razones parecen completamente inútiles y fuera de lugar.

Es que no sé más siquiera dónde estoy. Pareciera que soy capaz de desenvolverme fácilmente entre la gente, de tener relaciones perfectamente normales con ellos. ¿Es

³² “I’m carrying a leather purse. I wouldn’t have overmuch respect if I were you.”

posible, me pregunto, que todos sean participantes en un crimen de proporciones descomunales? ¿Me lo estaré imaginando todo? ¡Debo estar loca! Y sin embargo todos los días veo evidencia. Las mismas personas de las que sospecho producen la evidencia, la exhiben, me la ofrecen. Cadáveres. Pedazos de cadáveres que han comprado con dinero.

Es como si fuese a visitar unos amigos, hiciese un comentario cordial sobre la lámpara en su sala, y ellos respondieran ‘Sí, linda, ¿no? Está hecha de piel judíos polacos, y lo mejor, piel de jóvenes judíos polacos vírgenes’. Y luego fuese al baño y la envoltura del papel dijese ‘Treblinka— 100% estearato humano’. Me digo, ¿estoy alucinando? ¿Qué clase de casa es esta?³³ (Coetzee, p.69).

Diamond manifiesta cierta frustración sobre un tipo de lectura de la historia que puede entenderse en términos de una apelación a los derechos de los animales, de la cual se pueden extraer argumentos de lado y lado para darle la razón ya sea a Costello o a su audiencia sobre por qué debemos dejar, o no, de comer animales, que es el tipo de interpretación que percibe en los escritos de los comentaristas al texto (Gutmann y Singer principalmente). Sin embargo, pareciese que esta lectura deja de lado todo el padecimiento de Elizabeth Costello frente a la imposibilidad de hacer parte del mundo en el que vive, de su condición de animal herido. Si es posible extraer las ideas principales del texto y convertirlas en argumentos, ¿por qué hacer una

³³ “It’s that I no longer know where I am. I seem to move around perfectly easily among people, to have perfectly normal relations with them. Is it possible, I ask myself, that all of them are participants in a crime of stupefying proportions? Am I fantasizing it all? I must be mad! Yet every day I see the evidences. The very people I suspect produce the evidence, exhibit it, offer it to me. Corpses. Fragments of corpses that they have bought for money.

“It is as if I were to visit friends, and to make some polite remark about the lamp in their living room, and they were to say, ‘Yes, it’s nice, isn’t it? Polish-Jewish skin it’s made of, we find that’s best, the skins of young Polish-Jewish virgins.’ And then I go to the bathroom and the soap-wrapper says, ‘Treblinka— 100% human stearate.’ Am I dreaming, I say to myself? What kind of house is this?

historia de ficción en primer lugar? ¿Por qué hacer de Costello un personaje tan atormentado, tan dolido con el mundo y con ella misma? Si se ve la historia desde una lectura más cercana a lo que Diamond propone, Elizabeth Costello no existe solo como un mecanismo para comunicarnos argumentos en contra de comer animales, o para ofrecernos una idea de lo moralmente correcto. Elizabeth Costello existe para mostrarnos el peso de vivir en una realidad a la que ella no puede pertenecer; un mundo en el que lo que la separa de los demás no es un mero desacuerdo moral o ideológico, sino la manera misma en la que este mundo funciona, su configuración, sus reglas y su uso del lenguaje. Tanto en el discurso de Elizabeth Costello como en su relación con su hijo y su nuera, se expone una dificultad en la que Costello se ve obligada a navegar por un mundo incomprensible para ella en su crueldad y en su negación de su propio horror, de la misma manera que el animal herido navega en el mundo humano sin comprender los motivos o razones por los que le hacen daño.

Una parte de la dificultad de Elizabeth Costello tiene que ver con su incapacidad de darle sentido a los horrores que ve en relación con el trato a los animales: ver personas amables, que aprecia y quiere, y de las que está convencida de su bondad, cometer actos que ve como atroces e inhumanos sin ningún remordimiento. Esta contradicción, irresoluble por la vía de la razón, es uno de los elementos que hace que esta parte de la realidad sea difícil. Pero la manera en la que Costello describe su situación no se entiende como una contradicción lógica (como el que las personas que aprecia se le presente como bondadosas y crueles al mismo tiempo). El conflicto de Costello está en que ni siquiera es capaz de pensarse a sí misma como perteneciente al mundo en el que habita, el mundo humano, cuyo mismo modo de ser la hiere y lastima, porque, a diferencia de sus pares, su sentido de pertenencia está en el mundo de los animales.

Costello muestra esta resistencia a vivir en el mundo humano en su negación constante a usar el lenguaje de la razón y de la filosofía, que es la manera en la que se refiere al lenguaje argumentativo, usando en su lugar ejemplos de carácter literario como Red Peter o la gallina

de Camus, en los que los animales heridos, en quienes ella haya cierto tipo de refugio vital, encuentran una forma de expresión. Pero, así como a Thomas Nagel se le hace imposible la idea de habitar el mundo como un murciélago, que es un ejemplo que Costello cita en una de sus charlas (Coetzee, p.31), también los asistentes a la charla de Costello³⁴, donde entramos nosotros los lectores, nos resistimos a pensar en nuestra vida como la piensa Elizabeth Costello, o cualquier otro animal herido para ese fin. Y una de las estrategias que Costello nos reprocha para desviar al pensamiento de esa crueldad que ella nos quiere mostrar es la búsqueda del argumento o de claridad respecto al punto, como el hombre barbado que le pide claridad a Costello al final de su charla³⁵. Este tipo de reacción a las charlas que se pregunta por el argumento es el tipo de lectura de *La vida de los animales* que Diamond rechaza.

³⁴El único personaje que habla de manera frontal con Costello es el poeta Stern, quien le envía una carta rechazando su analogía entre los judíos y el ganado. Su respuesta es contundente: no se permite ser condescendiente con ella y preguntarle por el punto de sus palabras, pues asume que sus palabras son literales y dicen exactamente lo que ella pretende decir. Gutmann (p. 7) ve en el contraste entre Costello y Stern una incompatibilidad de sensibilidades, en la que su percepción frente a ambos horrores representa una ofensa una a la otra y hacen imposible el diálogo. Diamond (p. 50-51) ve una relación entre iguales en términos de su postura transparente frente al horror. Yo, por mi parte, pensaría que la figura de Stern está ahí para recordarnos por qué rechazamos un discurso como el de Costello a nivel visceral y no solo argumentativo, por qué nos resulta no sólo incómodo, sino incluso blasfemo. La respuesta de Stern me recordó a una conversación que tuve alguna vez con una colega animalista, quién insistía en una analogía entre el tratamiento que les damos a las vacas y a sus crías y la manera en la que concebimos los derechos reproductivos de las mujeres. En el momento en que hizo esa analogía, sentí un insulto que rayaba en lo personal y caí en cuenta de que ya no teníamos nada más de qué hablar. Vi algo de eso en la respuesta de Stern a Costello. El Holocausto siempre es un ejemplo efectivo y terrible, pero también lejano para las nuevas generaciones, especialmente para quienes no somos ni judíos ni europeos. Quizás Stern está ahí para recordarle al lector, desde un nivel de pensamiento que va más allá de la falta de coherencia del discurso de Costello, por qué sentimos rechazo hacia ella, por qué nos cuesta tanto compartir su visión del mundo.

³⁵ “What wasn’t clear to me,” the man is saying, “is what you are actually targeting. Are you saying we should close down the factory farms? Are you saying we should stop eating meat? Are you saying we should treat animals more humanely, kill them more humanely? Are you saying we should stop

¿Deberíamos comerlos, deberíamos darles derechos [a los animales]? Y así siguen. La filosofía sabe hacer esto. Es difícil, cierto, pero para eso están los departamentos de filosofía universitarios, para permitirnos aprender cómo discutir problemas difíciles, qué constituye un buen argumento, qué se distorsiona por la emoción, cuándo estamos afirmando cosas sin ningún respaldo. Pero lo que trato de sugerir usando el término de Cavell ‘desviación’ es que lo duro allí, en la argumentación filosófica, no corresponde a lo duro de la dificultad de la realidad (Diamond, p. 58)³⁶.

Así pues, lo que Diamond señala es que *La vida de los animales* no pretende presentarnos un debate ético o moral, sino una dificultad que va más allá de eso, que en este caso consiste en que Costello no puede existir bajo una modalidad del pensamiento fundamentalmente distinta a la del resto del mundo. No tiene que ver con una ideología, ni su opinión (como en ocasiones lo pone su nuera Norma), sino en su resistencia a pensarse como parte de un mundo cuya existencia la lastima. La dificultad de la realidad de Costello, o del ‘animal herido’ en los términos de Diamond, es solo uno de los varios ejemplos que emplea ella en su intento de explicar a qué se refiere cuando habla sobre las dificultades de la realidad. No obstante, Diamond también aprovecha este ejemplo, de manera simultánea, para señalar cómo la filosofía (o al menos un tipo de filosofía, la que usa el lenguaje que Costello rechaza) es incapaz de abordarla.

experiments on animals? Are you saying we should stop experiments with animals, even benign psychological experiments like Köhler’s? Can you clarify? Thank you.” (Coetzee, p,36)

³⁶ Should we eat them, should we grant them rights? And so on. Philosophy knows how to do this. It is hard, all right, but that is what university philosophy departments are for, to enable us to learn how to discuss hard problems, what constitutes a good argument, what is distorted by emotion, when we are making assertions without backing them up. What I have meant to suggest by picking up Cavell’s use of the term ‘deflection’ is that the hardness there, in philosophical argumentation, is not the hardness of appreciating or trying to appreciate a difficulty of reality.

II. *Entendiendo la dificultad desde la ficción*

Parte importante del análisis de Diamond y su selección del ejemplo es la implicación de que el relato de ficción tiene el poder de iluminar estas partes difíciles de la realidad, que se le escapan al lenguaje argumentativo. Elizabeth Costello no es un mero medio para exponer argumentos, sino algo más; su sufrimiento, su aislamiento de la sociedad, su trastocada relación con su familia, su ‘herida’, todos son elementos cruciales del relato sin los cuáles la dificultad no puede ser expuesta. Si Coetzee hubiese escrito sus charlas de otra forma, dándonos ideas claras y argumentos concisos frente a su posición respecto a los animales, pero privándonos de la caracterización de Costello y de todas las cualidades que nos dicen algo sobre la persona (y el animal) que ella es, terminaríamos discutiendo en un nivel del lenguaje que no nos permitiría entender la complejidad de la situación que nos relata, un nivel del lenguaje que implica una distancia de la experiencia del dolor de Costello que no nos permite comprender el problema que nos presenta³⁷.

³⁷ Ahora, no creo que aceptar que haya una parte de la realidad que se le escape al lenguaje argumentativo implique que este deba ser aniquilado y reemplazado por otro tipo de lenguaje (como el lenguaje literario), lo cual creo que es un riesgo presente de no tomarse la lectura de Diamond con cierta cautela. Es gracias al lenguaje argumentativo que Diamond, o yo, podemos exponer nuestras ideas de esta manera. Es más, incluso en el texto de Coetzee se ve cómo Costello, al rehusarse a usar un lenguaje argumentativo, queda completamente aislada, pues no usarlo implica privarse de toda posibilidad de diálogo, de consenso con un interlocutor. Hago esta salvedad porque pienso que hay un peligro en entender cuestiones distintas a las dificultades que plantea Diamond como no debatibles o ajenas al lenguaje argumentativo, el cual es un lenguaje útil y eficiente en otros ámbitos (al César lo que es del César). Pero en el caso de Costello, lo que ella quiere decir es algo que va más allá del plano del consenso y por consecuencia del debate. Costello no está tratando de convencernos ni de persuadirnos

Diamond expone otros ejemplos de la ‘dificultad de la realidad’, de los cuales varios tienen que ver con ‘los horrores permanentes contradictorios’, término que saca de su primer ejemplo, el poema de Ted Hughes, en los que se expone al lector a angustias derivadas de la complejidad de la condición mortal (las cuales yo relaciono hasta cierto punto con parte de la experiencia del horror que vimos en el primer capítulo). Pero no todos los ejemplos tienen que ver con este tipo de horror. Otros ejemplos están del lado del asombro, como el asombro de Ruth Klüger al recordar la inexplicable e incomprensible amabilidad de una mujer que le salvó la vida durante su tiempo en Auschwitz, o el asombro de Czesław Miłosz a propósito de la belleza, de su imposibilidad y existencia simultáneas (Diamond, p.60-62). No me pienso detener demasiado en la variedad de estos ejemplos, pues ya Diamond usa una considerable parte de su texto para explicarlos en detalle. Pero, entonces, ¿cómo podemos aclarar la relación que tiene la dificultad con la discusión sobre la ficción? Quisiera parar por un momento y detenerme en el primer tipo de ejemplo que sugiere Diamond, el de los ‘los horrores permanentes contradictorios’.

a) *Los horrores permanentes contradictorios*

Es un sábado lluvioso en Bogotá. Mi tía lleva enferma unos años y hace poco fue internada en el hospital. Como lleva tanto tiempo enferma, visitarla en el hospital se ha vuelto costumbre, y ese sábado, como muchos otros días, voy con la intención de saludarla, pasar un tiempo con ella, de pronto acompañarla a comer algo y regresar a mi casa. No es mucho lo que puedo hacer, pero sé que mi visita la pone contenta, así

de nada. Nos está pidiendo, casi implorando, que escuchemos y que veamos algo que para ella es inevitable ver y escuchar.

que, a pesar de haberme empapado hasta las medias, camino hasta el hospital. Subo las escaleras pensando en la gracia que le hará verme toda mojada. Cuando abro la puerta de la habitación del hospital, alcanzo a hacer un gesto de saludo con la mano, pero luego me doy cuenta de que mi tía está con los ojos blancos, balbuceando cosas sin sentido, y al lado está mi mamá, que solo me mira con lágrimas en los ojos sin decirme nada. Se está muriendo. De hecho, se lleva muriendo dos años. Pero parece irreal. Había hablado con ella por teléfono el día antes, se había quejado de su dolor, me había contado chistes. Pero la persona en frente mío, aunque aún respira, ya no se siente como mi tía, sino como un cuerpo, con la cara de mi tía, con la voz de mi tía, pero que no puede ser mi tía. Mi mamá me pide que haga unas llamadas, que no recuerdo haber hecho, pero debí hacerlas, porque toda mi familia llega al hospital, y nos quedamos junto a ella, en una noche imposible de olvidar, pero de la que al mismo tiempo solo recuerdo fragmentos borrosos. Rezamos los Santos Óleos, y mi primo y mi tío, quienes para tristeza de mi tía nunca habían logrado tener una buena relación, se abrazan llorando, y mi tía, en un breve momento de lucidez, despertando de entre la agonía y el efecto de la morfina para apaciguar su dolor, sonrío. Y a mí me entra un gran alivio, no porque siga viva, porque soy consciente de que no le queda mucho tiempo, sino porque en ese momento, por primera vez en toda la tarde, puedo asegurar sin lugar a dudas que esa sigue siendo mi tía.

Lo anterior es un pequeño relato de mi autoría, en un intento por capturar una preocupación filosófica propia que exploré brevemente en el primer capítulo con la figura del zombie sobre la naturaleza de lo vivo y lo muerto. A continuación, quisiera citar un segundo texto, extraído de la novela *Kokoro* de Natsume Souseki:

Entonces mi padre cayó en una especie de coma. Mi madre, tan ingenua como siempre, pensó que se había quedado dormido, y respiró aliviada.

–Qué bien que al final se haya podido quedar dormido.

De vez en cuando mi padre abría los ojos y murmuraba el nombre de alguno de nosotros. En su conciencia parecía haber ciertas zonas de luz y oscuridad. El lado de la luz era como un hilo blanco cuyas puntadas discontinuas avanzaran por la zona de la sombra. Hasta cierto punto era normal que mi madre confundiera el coma con un sueño profundo.

Se le trababa la lengua. Empezaba frases que terminaban convertidas en un rumor incomprensible, a pesar de que arrancaba con una voz poderosa bastante impropia de un enfermo en su lecho de muerte. Sin embargo, cuando éramos nosotros quienes le hablábamos, teníamos que levantar mucho la voz, pegarnos a él para que nos escuchara (Souseki, 2021, p.157).

Cuando leí *Kokoro*, hubo algo de la segunda parte de la novela, que lidia con la enfermedad del padre del joven protagonista, que resonó en mí de una manera especial. No solo se trataba del padre muriendo, sino del comportamiento de la familia, la angustia y el alivio constantes frente a su frecuente cambio de estado, de los pensamientos prácticos pero crueles que atraviesan la mente en el estado de cansancio, como el reconocer que ya todos han perdido la esperanza y solo están esperando a que el padre muera, o la preocupación por la herencia y el porvenir de la madre una vez que el padre no esté. No se trataba de la exposición de pensamientos frente a la vida y la muerte abstractos, ajenos a un contexto y situación concretos, pero tampoco de una narración sobre una anécdota particular, restringida exclusivamente al protagonista de *Kokoro* y su contexto: se trata de una representación de una realidad vivida,

común a la experiencia humana, que bien podría entrar en la categoría de ‘horrores permanentes contradictorios’.

Lo que quisiera resaltar de ‘los horrores permanentes contradictorios’ es que son un ejemplo muy claro, no solo del tipo de dificultad al que se refiere Diamond, sino del tipo de pensamiento inconcebible frecuentemente representado en la ficción. Es fascinante la variedad de medios a través los cuales se puede representar lo horrible de la ambigüedad entre lo vivo y lo muerto, desde la figura del zombie ejemplificada en el dinosaurio de *Primal*, hasta el relato sentido y dramático de *Kokoro*, el crudo poema de Ted Hughes, e incluso mi propio intento de relato, que viene de alguien que tiene poca experiencia con el lenguaje literario. Es una preocupación de carácter filosófico, que es capaz de permear varios medios, varios contextos y épocas debido a su universalidad, y, aun así, nunca abandona su carácter inconcebible que hace que el pensamiento se resista a ella. Y aun cuando esta resistencia al pensamiento persiste, la ficción parece contar con un lugar privilegiado para su expresión. De ahí concluyo, que, si bien no es explícito en Diamond, hay una correlación importante entre el fenómeno que describe y la discusión sobre la ficción.

b) La particularidad en la ficción

Ahora bien, la ficción no solamente cuenta con ese carácter universal que dejan ver ‘los horrores permanentes contradictorios’, sino también con un carácter particular. Lo interesante de la escritura narrativa es que le obliga a uno a pensar en detalles particulares. ¿Cuál es el espacio del relato? ¿Cuántos personajes hay? ¿Cómo son, y por qué son así? Sin embargo, el corazón del relato no está en esos particulares, que son, en realidad, medios para un fin. El fin pareciese ser la representación de una parte de la experiencia humana difícil de concebir y de expresar, que como se ha mencionado antes es hasta cierto punto universal, pero que necesita de esas particularidades para materializarse. Las particularidades le dan forma a lo

inconcebible, lo proveen de un cuerpo, de manera que la mente pueda conseguir acceso a la dificultad que se esconde detrás.

Por eso cuando leemos *La vida de los animales* cada detalle que sabemos sobre la vida ordinaria de Elizabeth Costello cuenta para poder entenderla: su relación con su hijo, con su nuera, con sus gatos, su edad, su profesión. Y aun cuando el valor de *La vida de los animales* no está restringido a estos particulares, los necesitamos para desarrollar la sensibilidad que nos permite acceder a lo que Elizabeth Costello representa. Después de haber leído *La vida de los animales*, el resultado de comprender la dificultad de Costello no es entender su discurso o sus palabras; no se trata de encontrar un argumento para estar a favor de ella y dejar de comer carne, como podría plantearse la discusión desde el marco conceptual de la filosofía moral. Más bien, pensaría que se trata de poder imaginarse lo que es vivir enfrentada a una dificultad como la que la atormenta, una vida que parece, tanto para los otros personajes como para nosotros, inconcebible a primera vista, pero que podemos entender desde las particularidades del personaje que es Costello. El que Elizabeth Costello sea una ficción es crucial para entender la dificultad que retrata Coetzee.

Ahora bien, no todos los ejemplos de ‘dificultad de la realidad’ que nos muestra Diamond son ficción. Tenemos relatos autobiográficos, como el de Ruth Klüger, o reflexiones filosóficas como el de Czesław Miłosz o, en la última parte, una reflexión de Simone Weil (Diamond, p.75). Pero entonces, si la dificultad de la realidad no está atada a un medio en especial ni a una forma de narrar, ¿por qué no podría Elizabeth Costello complacer a Norma, y explicar aquello que quería decir con un lenguaje distinto, más claro y conciso, sin recurrir a figuras literarias como la del Red Peter de Kafka, la gallina de Camus o la analogía del holocausto? Y, ¿no le podríamos pedir a Coetzee lo mismo? ¿No le podríamos pedir que nos contara todo lo que nos contó sin construir personajes ficticios como Elizabeth Costello?

III. Respondiendo a Norma

Detrás de estas preguntas que podrían surgir basándose en los diálogos de Norma en reacción a Costello, hay una suposición: que aquello que entra dentro del lenguaje argumentativo, que en las charlas de Coetze se equipara con el lenguaje de la razón, es lo que nos brinda conocimiento real del mundo, y por lo tanto tiene más valor a nivel filosófico que la filosofía de Costello³⁸. Esta suposición o compromiso de parte de Norma, que se hace especialmente evidente en la conversación entre Norma y John al comienzo de *Los poetas y los animales*, es la que motiva estas preguntas.

Por lo tanto, para Norma, si hay algo que valga la pena entender en el discurso de Costello, debería poder ser expresado en dicho lenguaje. Encuentro, entonces, dos asuntos que discutir. El primero tiene que ver con esa suposición, pues la propuesta de Diamond señala que hay partes de la realidad inaccesibles para el lenguaje argumentativo, que, por consecuencia, no pueden depender de este para ser expresadas³⁹. El segundo tiene que ver con el lugar que ocupa la preocupación por la razón y del pensamiento humano en todo esto. Por ahora me detendré en la primera parte.

Si Norma tuviese razón, presuponiendo que lo valioso para el conocimiento de la realidad está exclusivamente ligado al lenguaje de los argumentos y la lógica, si hubiese algo digno de ser pensado y entendido dentro del discurso de Costello, esto debería poder ser

³⁸ En el primer diálogo entre Norma y John en la segunda parte de las charlas de Coetzee, Norma resalta la utilidad y la efectividad de la razón humana, concluyendo que por ello no es filosóficamente acertado pensar fuera de ella. Véase como ejemplo esta parte del diálogo: “John, I am tired and you are being irritating. Human beings invent mathematics, they build telescopes, they do calculations, they construct machines, they press a button, and, bang, Sojourner lands on Mars, exactly as predicted. That is why rationality is not just, as your mother claims, a game. Reason provides us with real knowledge of the real world. It has been tested, and it works. You are a physicist. You ought to know.” (Coetzee, p. 48)

³⁹ Véase a propósito de esto la defensa de la relación entre forma y contenido que hace Nussbaum en su introducción al *Conocimiento del amor* (1995).

expresado en esos términos; es decir, debería ser posible traducir el discurso de Costello, o cuanto menos filtrar sus elementos más confusos. Esto sería equivalente a negar que la forma en la que Costello expresa su dificultad fuese fundamental para su comprensión.

Yéndome un poco por las ramas, esto me hace recordar mis épocas de estudiante de cine, cuando una preocupación práctica que teníamos muy presentes los estudiantes era que, al escribir un guion, se nos cuestionara por qué escogíamos el medio que habíamos elegido para contar nuestra historia. Por ejemplo, ¿por qué gastar un montón de recursos y dinero en un largometraje, si lo que se tiene por decir se puede contar en una novela gráfica? Pero, parte de la pedagogía detrás de esa presión por el medio, además de la justificación por el uso de los recursos, era preguntarse si el medio que habíamos escogido tenía alguna ventaja para expresar lo que necesitábamos, si todas las complejidades y todos los detalles que le daban forma a la historia podían resumirse, transformarse o incluso ser eliminados sin alterar la comprensión de la audiencia respecto al conflicto que pretendíamos representar. No era un cuestionamiento a la historia, propiamente hablando, sino más bien a la pertinencia de la forma de expresión.

Esta pregunta, la pregunta por la pertinencia del medio, comparte el reconocimiento de la dificultad de la expresión que se halla también presente en las preguntas que se le hacen a Costello. En lugar del medio, lo que se le cuestiona a Costello en el contexto de su charla es su uso del lenguaje: ¿es pertinente —entendiendo la pertinencia como la elección consciente y acertada de la forma de expresión para que su audiencia entienda lo que quiere decir— su uso de metáforas, su sentimentalismo, o incluso el uso del holocausto? ¿Es pertinente para Coetzee?

Gutmann, por ejemplo, nos muestra cómo podría interpretarse el discurso de Costello desde el lenguaje de la argumentación:

A diferencia de algunos animales, los humanos no necesitamos comer carne. Podríamos —si tan solo lo intentáramos, tratar a los animales con simpatía debido a su “sensación de ser”. En la primera de sus charlas (la parte principal de la primera charla de Coetzee),

Costello concluye que no hay excusa para justificar la falta de simpatía que los humanos mostramos a los demás animales, ya que “no hay límite a la posibilidad de pensarnos a nosotros mismos en el ser del otro. No hay barreras para la imaginación de la simpatía.⁴⁰ (Gutmann, 1999, p.4)

La estructura que nos presenta Gutmann es bastante clara: No necesitamos comer carne, somos capaces de ejercer simpatía a los animales, y aun así no lo hacemos; por lo tanto, nuestra conducta es injustificable. No obstante, ¿es esto realmente lo que dice Costello?

Diamond señala que para los comentaristas de *La vida de los animales*, como Gutmann, al extraer los argumentos del texto, la herida de Costello y su mente abrumada quedan opacadas en su interpretación de la historia (pp. 48-49). Y tiene razón. Estos elementos son importantes, no solo porque le den fuerza emotiva al relato de Coetzee, sino porque la dificultad de Costello no está en un nivel lógico-formal, sino en uno que va más allá del marco conceptual que la argumentación deductiva de Norma presupone, que requiere que nos imaginemos por lo que pasa Costello en términos de adoptar su subjetividad, así como Costello adopta la subjetividad de los animales heridos. Si nos restringimos a las formas de expresión de Norma, como podría verse en la interpretación de las charlas de Gutmann, todas las cuestiones importantes y filosóficamente interesantes de la dificultad de Costello desaparecen: lo abrumador de sentirse sumida en un mundo cruel, en el que acciones tan cotidianas como ir a comer a casa de su hijo o usar un bolso son fuentes de angustia existencial, son reemplazadas por la exposición de un argumento moral.

⁴⁰ Unlike some animals, human beings do not need to eat meat. We could—if only we tried—treat animals with due sympathy for their “sensation of being.” In the first of her lectures (the main part of Coetzee’s first lecture), Costello concludes that there is no excuse for the lack of sympathy that human beings display toward other animals because “there is no limit to the extent to which we can think ourselves into the being of another. There are no bounds to the sympathetic imagination.”

En ese orden de ideas, cuando Coetzee escoge no un argumento, sino a una ficción como Elizabeth Costello para hablar sobre los animales, debe ser porque, bajo su buen juicio, aquella dificultad que quiere representar no puede ser comunicada de otra manera. Si hubiese hecho otra cosa, como escribir un ensayo, o incluso hacer un documental mostrando imágenes de los mataderos, a lo mejor hubiese logrado comunicar algo, pero ciertamente no sería lo mismo que logró con *La vida de los animales*. Así mismo, pienso que Izumi Shikibu no habría logrado expresar plenamente las contradicciones de su corazón sin todos los elementos que incluye en su diario, ni Satoshi Kon hubiese podido expresar lo extraordinario de la vida de Chiyoko sin entrelazar su biografía con sus películas⁴¹.

Quisiera ahora discutir el asunto de la razón. Anteriormente afirmé que Coetzee, al menos desde su personaje de Norma, en sus charlas equipara el lenguaje de la razón con el lenguaje argumentativo. El uso de la palabra ‘razón’ es importante para el relato de Coetzee, pues es justamente la posesión de la razón el argumento que se usa como justificación para el trato que los humanos le damos a los animales. En palabras de Costello, ella está rechazando una razón que se ve “sospechosamente como el ser del pensamiento humano; peor aún, como el ser de una tendencia del pensamiento humano”⁴² (Coetzee, p. 5). Sin embargo, como la segunda parte del diálogo de Costello parece sugerir, no es que concebir dificultades como la de Costello u otras similares que nos puedan transmitir obras de ficción sea algo irracional, o al menos no pienso que esa sea la interpretación correcta. Cuando Norma habla de la ‘razón’ y de la ‘irracionalidad’, lo hace en los siguientes términos:

La razón nos provee con conocimiento real del mundo real. Ha sido probada, y funciona

[...] ¡No hay tal posición! Sé que suena anticuado, pero tengo que decirlo. No hay tal

⁴¹ Véanse estos ejemplos en el primer capítulo.

⁴² “On the contrary, reason looks to me suspiciously like the being of human thought; worse than that, like the being of one tendency in human thought”.

posición fuera de la razón desde la que uno pueda pararse y disertar sobre la razón y emitir juicios sobre la razón [...] Esto es solo irracionalismo francés, el tipo de cosa que una persona dice cuando nunca a puesto un solo pie en una institución mental y ha visto cómo se ven las personas que *realmente* han renunciado a la razón⁴³. (Coetzee, pp. 48-49)

Sin embargo, el calificativo ‘irracional’ no explica realmente la actitud de Costello. Costello declara una guerra a la razón, no porque no esté haciendo uso de ella como una facultad, en términos de que no sea consciente de sus palabras ni que piense con cuidado y profundamente respecto a lo que le preocupa, sino porque aquello que quiere expresar va más allá de lo que Norma, y toda su audiencia, están entendiendo por razón. E, irónicamente, ‘racional’ tampoco es un calificativo que explique realmente la actitud de Norma. Por la forma en la que está caracterizada, sabemos que por muy buenos que hubiesen sido los argumentos de Costello, de haber escogido esta ruta para su discurso, ninguno hubiese sido suficientemente bueno para convencer a Norma de dejar de comer carne. Se da a entender que Norma también sabe que sus motivos para comer carne poco tienen que ver con los beneficios reales, demostrables y tangibles de comer carne, sino por su manera de concebir su vida en un mundo en el que se siente cómoda, y es por este motivo que toma ofensa en que su suegra cuestione y condene su manera de vivir. Así pues, no considero que el objetivo de Coetzee sea condenar a quienes comemos carne a través del personaje de Norma. Lo que se cuestiona es, más bien,

⁴³ Reason provides us with real knowledge of the real world. It has been tested, and it works. You are a physicist. You ought to know. [...] But there isn't any such position! I know it sounds old-fashioned, but I have to say it. There is no position outside of reason where you can stand and lecture about reason and pass judgment on reason. [...] That's just French irrationalism, the sort of thing a person would say who has never set foot inside a mental institution and seen what people look like who have *really* withdrawn from reason.

usar la razón (o una idea de lo que es la razón) como una excusa para hacer oídos sordos a una parte de la realidad sumamente compleja y dolorosa.

Por consiguiente, pensaría que Costello está luchando contra una versión limitada y reducida de la razón y del entendimiento humano que puede ser muy útil para unas cosas, pero que no explica ni determina nuestras acciones y experiencia al nivel que le interesa. Entonces, ¿cómo se ve una versión más completa de la razón? Tanto Coetzee desde Costello, como Diamond, parecieran sugerir que hay un nivel del pensamiento que es capaz de acercarse a estas partes difíciles de la realidad que se les escapan a las estructuras formales bajo las que usualmente se piensa la filosofía. Diamond, al final de su texto, incluso sugiere que llegar a este nivel de pensamiento, que no es ajeno ni se desvía a las dificultades de la realidad, es un reto para la filosofía. Para concluir este capítulo, quisiera elaborar respecto a ese reto.

IV. Conclusiones del capítulo: El reto para la filosofía

Para plantear este reto quisiera regresar por un momento a la pregunta por el valor de la ficción frente a su relación con la realidad. Pienso que el análisis de las dificultades de Diamond, en particular la dificultad de Elizabeth Costello, nos dicen un par de cosas importantes. En primer lugar, la ficción, pareciera, tiene el poder de representar una parte de la realidad distinta a la realidad de la anécdota, permitiéndonos acceder a un nivel de la mente que trasciende la distinción entre verdadero y falso desde las estructuras lógico-formales; pues de abordar las dificultades de la realidad desde dicha distinción, todo se nos haría falso o pura charlatanería, que es la manera en la que Norma reacciona a Costello. El concepto de la dificultad de la realidad puede ayudarnos a entender cómo una obra de ficción puede ser sincera, incluso verdadera, en términos de que puede mostrarnos una realidad transparente, con sus contradicciones y complejidades, afín a la experiencia humana. Por este motivo, preocuparse por la veracidad o realismo de una obra de ficción respecto a las cuestiones fácticas

es un sinsentido. La sinceridad de la obra de ficción, o su correcta representación de la realidad, es a un nivel diferente, más profundo o más fino de lo que las estructuras formales pueden abarcar.

En segundo lugar, pareciese que el nivel del pensamiento con el que trabaja la obra de ficción también se le escapa a la distinción entre lo concreto y lo abstracto: los particulares importan, como vemos en los ejemplos de *Kokoro* y *La vida de los animales*, pero aquellas partes difíciles de la realidad que estas historias representan deben ser lo suficientemente universales como para tocar la sensibilidad de su audiencia. No es necesario, por ejemplo, que yo comparta la misma angustia existencial frente al consumo de carne que atormenta a Costello, y de hecho, no lo hago. Pero hay algo que se me hace familiar en su relato, algo que puedo entender, no por sentirme igual que ella, sino por sentirme capaz de entenderla. Así mismo, hay muchas cuestiones en la muerte del padre del joven estudiante en *Kokoro* que me resultan totalmente ajenas por mi contexto, como el impacto de la muerte del emperador Meiji en su enfermedad; pero de nuevo, hay algo allí, lo suficientemente familiar que me acerca a estos personajes a pesar de la distancia cultural.

Entonces, la pregunta que permanece es: ¿cómo entender este nivel de pensamiento, ajeno a distinciones que consideramos tan fundamentales en la filosofía como lo falso y lo verdadero, o lo abstracto y lo concreto? Y, como se pregunta Diamond al final de su texto, ¿puede o debe la filosofía abarcar este estadio caótico y extraño de la mente y la sensibilidad? Como lo dije al comienzo del capítulo, el concepto de ‘dificultad de la realidad’ de Diamond es bastante complicado, y no estoy segura de haberlo aclarado lo suficiente. Pero creo que algo valioso de la manera en la que Diamond presenta el problema es que nos obliga a imaginarnos las dificultades de la realidad que asombran o atormentan a cada uno de los sujetos de sus ejemplos: Ted Hughes, Elizabeth Costello (o quizás el mismo Coetzee), Ruth Klüger, Czesław Miłosz o Simone Weil. Quizás la clave para entender ese estadio de la mente está en esta

cercanía con la experiencia ajena que nos impone el reconocimiento de la dificultad, y con ello, la obra de ficción.

Conclusiones

La pregunta inicial que motivaba esta tesis era si nuestra manera actual de hablar de la ficción, que suele venir acompañada de una fuerte asociación con lo falso y con el engaño, era la manera adecuada para hacer filosofía sobre ella. Me movía la preocupación de que los términos en los que se planteaba la discusión, o el marco conceptual bajo el que se hacen las preguntas, fuese desorientador. El objetivo, más que proponer una nueva noción de ficción, era plantear que la discusión debía tener un cambio de rumbo para poder esclarecer el tipo de pensamiento y el tipo de representación de la realidad que hace que la ficción pueda ser valiosa, sincera y, en un sentido, verdadera a nivel filosófico.

Quisiera dedicar la primera parte de las conclusiones a aclarar la relación entre los tres capítulos, que a pesar de mis esfuerzos, es posible que no sea lo suficientemente transparente.

En el primer capítulo expuse lo que encontraba problemático en la noción de engaño que acompaña al concepto de ficción, usando la paradoja de la ficción como un ejemplo emblemático en el que la discusión filosófica se ve entorpecida por cuenta de este. En este capítulo exploré el inicial planteamiento de la paradoja de parte de Radford y la solución de la teoría de *make-believe* de Walton. Radford, por un lado, concluye que siendo la ficción falsa nuestra respuesta emocional en los casos de ficción es irracional, mientras que Walton busca salvar la razón sacrificando la autenticidad de nuestras emociones. Sin embargo, en ambos casos la presuposición de la ficción como falsa lleva a explicaciones filosóficas completamente ajenas y contraintuitivas a nuestra experiencia de esta. Este capítulo buscaba explorar las consecuencias de tratar la ficción desde el marco conceptual que usualmente se usa en este tipo de discusión.

El segundo capítulo fue un intento de averiguar a qué tipo de presupuestos corresponde la noción de ficción que la equipara con lo falso, en donde propongo que hay una notoria influencia de preocupaciones modernas relacionadas con el punto de vista individual y la garantía de verdad que influyen la filosofía y la obra de arte de manera paralela. Este capítulo busca ahondar en los orígenes del marco conceptual que les da forma a los planteamientos filosóficos del primer capítulo.

Por último, el tercer capítulo explora otro tipo de representación de la realidad, que funciona a un nivel diferente al de la razón propia del lenguaje argumentativo, desde los aportes de Cora Diamond. Este último capítulo es un intento de superar el ya mencionado marco conceptual.

Ahora, la importancia del análisis de Diamond para esta investigación está en que su exposición sobre las ‘dificultades de la realidad’ nos da buenas razones para pensar que el corazón de la ficción no está en lo falso, como sugieren planteamientos filosóficos como el de la paradoja de la ficción, sino en su representación de partes de la realidad complejas que son inaccesibles para la mente desde las estructuras de la lógica argumentativa. Son un tipo de expresiones que no necesariamente afectan o modifican nuestras creencias sobre el mundo, pero que pueden cambiar nuestra disposición frente a él de una manera más fundamental, que pueden afectar los presupuestos que permiten dichas creencias. Por lo tanto, se vuelve necesario encontrar una manera de abordar la ficción que no se centre exclusivamente en dichas estructuras argumentativas, ni que la asocie directamente con lo falso y lo fantástico, sino que más bien elabore sobre el modo de cognición que hace de este cambio de disposición fundamental posible.

Como lo discutí en la introducción, hay cierto paralelismo entre la filosofía de las emociones y la filosofía de la ficción. Desde la perspectiva de las emociones, se podría proponer que si las ficciones nos causan emociones fuertes y genuinas, que a menos que seamos Walton es algo

que la mayoría estaríamos dispuestos a aceptar, es porque estas ficciones están diciéndonos algo verdadero sobre la realidad, y es el deber de la razón indagar en ello. Viéndolo así, el problema deja de estar en nuestra reacción emocional, como lo asume Radford, sino en nuestra falta de conciencia (*awareness*) de qué es lo verdadero que la obra de ficción nos muestra. Parece que la facultad que nos ha fallado hasta ahora para entender la ficción no son las emociones, que se manifiestan adecuadamente, sino la razón, o más bien una forma de la razón, la que critica Elizabeth Costello, que es incapaz de adaptarse a las dificultades de la realidad que las emociones le muestran.

Sin embargo, creo que la discusión sobre la ficción no se reduce a las emociones. Es necesario también plantearlo en términos de la relación de la ficción con la cognición. Los ejemplos de Diamond o los ejemplos narrativos que utilicé durante la redacción del texto nos muestran que la ficción plantea un desafío para la manera en la que entendemos el pensamiento, pues nos muestran partes de la realidad, partes verdaderas, que se resisten a ser pensadas bajo las estructuras usuales. Dichos ejemplos son imposibles de entender si el lector ve la obra desde la mirada que plantean los dogmas modernos, desde la perspectiva del sujeto aislado que observa una realidad externa, la cual puede evaluar como falsa y que considera carece de efecto sobre su propia subjetividad.

Resulta interesante, también, la importancia de los elementos vitales para las ficciones que sirvieron de ejemplo en esta tesis, que creo que es un aspecto que puede ofrecer pistas sobre cómo redirigir la discusión. En el caso de Costello hay un claro énfasis en las implicaciones de habitar un cuerpo herido o un cadáver, en el caso de *Kokoro* el drama está en lo abrumador de ver a un ser querido abandonar el mundo, y en el caso de Izumi Shikibu nos encontramos con las insensateces del amor. Todas estas son situaciones pesadas para la mente, agotadoras de pensar, pero también extremadamente familiares en la cotidianidad. Incluso si queremos buscar ejemplos menos cargados de angustia existencial, como algunos tipos de

comedia, el aspecto vital es fundamental tanto para escribir como para entender el chiste; por ejemplo, véase a propósito la nota que hace Buenahora a propósito del humor de Erasmo de Rotterdam y de Quino:

En esta cita Brascó apunta a la idea de que las caricaturas de Quino no son del todo un mundo autocontenido, completo en sí mismo, como tampoco lo es el de la Locura erasmiana. Más bien, nos dice Brascó, estas caricaturas están íntimamente relacionadas con nuestro mundo social, pues son sobre la especie humana, fugaces episodios de su propia biografía interior (cosa que nos remite a algo que es casi un lugar común), y encima trasuntan un gran amor por las cosas de este mundo. (Buenahora, 2022, p. 8)

También es relevante para la conclusión señalar que la ficción no es el único ámbito en el que el ejercicio filosófico se ve entorpecido por los presupuestos que le impone la autoridad de las estructuras del marco conceptual de las estructuras formales influenciadas por la filosofía moderna. Por ejemplo, como nos muestra la historia de Elizabeth Costello, o como la misma Diamond señala en su texto *Comiendo carne y comiendo gente* (1978), las preguntas sobre el vegetarianismo y la crueldad contra los animales suelen desviarse, u obviar las cuestiones importantes y difíciles, cuando la discusión abandona el aspecto cotidiano que implica compartir el mundo y la vida con los animales; entre otras cosas, ignorar el hecho de que no nos comemos a algunos animales que vemos como compañía o miembros del hogar, o ignorar la sensación de indignación o asco que nos genera presenciar directamente el maltrato a un animal, percepciones que seguramente motivan gran parte de la discusión, incluso los intentos más ingenierilmente estructurados de defender a los animales. “[...] de ahí la distorsión de sus percepciones por sus argumentos” (p. 479), concluye Diamond su ensayo a propósito del tipo de argumento utilitarista a favor del vegetarianismo, que creo que resulta muy diciente respecto al tipo de desviación que Diamond ve en este tipo de discusiones. No resulta sorprendente que tanto en *Comiendo carne y comiendo gente* como en *La dificultad de la realidad y la dificultad*

de la filosofía Diamond sienta la necesidad de recurrir, principalmente, a poemas y otras piezas literarias para explicar su postura, lo que creo que corresponde a un muy buen argumento de por qué deberíamos tomar el valor filosófico de la ficción con más seriedad.

Quisiera concluir afirmando que juzgar la ficción desde el prejuicio de su equivalencia con lo falso la condena al fracaso, y hace invisible el valor filosófico que puede ofrecer, lo verdadero de la realidad y del mundo que nos puede mostrar.

Referencias

1. Austen, J., Gil, C. & Aguilera, P. (2020). *Orgullo y Prejuicio*. Editorial Alma.
2. Beauvoir, S. de, & García-Puente, J. (2019). *El Segundo Sexo*. Debolsillo.
3. Beauvoir, S. de, Sierra, D., & Sánchez, N. (2006). *La mujer rota: La Edad de la discreción; monólogo*. Random House Mondadori.
4. Buenahora Bonilla, M. (2022). *Un análisis del papel de la teoría cognitivista de las emociones en la relación entre los conceptos y el humor según la teoría de la incongruencia de Noël Carroll* (tesis).
5. Carroll, N. (1990). *The philosophy of horror or paradoxes of the heart*. Routledge.
6. Cavell, S.; Diamond, C. (2008). *THE DIFFICULTY OF REALITY AND THE DIFFICULTY OF PHILOSOPHY*. In *Philosophy and animal life* (pp. 43–89). Essay, Columbia University Press.
7. Coetzee, J. F. (1999). *The lives of animals*. Princeton university press.
8. Diamond, C. (1978). Eating meat and eating people. *Philosophy*, 53(206), 465–479.
<https://doi.org/10.1017/s0031819100026334>
9. Eggers, R. (2015). *The Witch*. A24 Films. Universal Pictures.
10. Evans, G. (1982). *The varieties of reference*. (J. H. McDowell, Ed.). Clarendon Press.
11. Girard, R. (1961). *Mentira Romántica y Verdad Novelesca*. Bernard Grasset.
12. Gondry, M. *Eternal sunshine of the spotless mind*. (2004). Anonymous Content & This Is That Productions.
13. Gutman (1999). *The lives of animals*. Introducción (pp.3-11). Princeton University Press.
14. Fox, T. (2015). *Undertale*.

15. Hjort, M.; Carroll, N. (1997). *Art, Narrative and Emotions*. In *Emotion and the Arts* (pp. 190–211). Essay, Columbia University Press.
16. Karatani, K. (1993). *Origins of modern Japanese literature*. Duke University Press.
17. Kasulis, T. P., & García, B. R. (2019). *La Filosofía Japonesa en su Historia*. Herder.
18. Kon, S. (2002). *Millennium Actress*. Madhouse.
19. Nishitani, K. (2007). *Religion and Nothingness*. International Society for Science and Religion.
20. Nussbaum, M. C. (1995). *Introducción: forma y contenido, filosofía y literatura*. Universidad de Brown
21. Pavel, T. G., & Roas, D. (2005). *Representar La Existencia: El Pensamiento de la Novela*. Crítica.
22. Porter, E. (1902) *Uncle Josh at the Moving Picture Show*.
23. Radford, C. & Weston, M. “How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?” *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, vol. 49, 1975, pp. 67–93. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/4106870>.
24. Robinson, J. Emotion: Biological fact or social construction. In Robert C. Solomon (ed.), *Thinking About Feeling: Contemporary Philosophers on Emotions*. Oxford University Press (2004)
25. Roncallo-Dow, S. (n.d.). *Zombies, cine B y postureo*. Universidad de la Sabana.
26. Solomon, R. Emotions, thoughts and feelings. In Robert C. Solomon (ed.), *Thinking About Feeling: Contemporary Philosophers on Emotions*. Oxford University Press (2004)
27. Shikibu, I., Imoto, A., & Rubio, C. (2017). *El Diario de la Dama Izumi*. Satori.
28. Souseki, N.; Rubio, C. (2021). *Kokoro*. Satori.
29. Tartakovsky, G. (2020). The Plague of Madness. *Primal*. episode, HBO Max.

30. Unamuno, M. de. (2011). *Niebla*. Ilia State University Press.
31. Wachowski, L., Wachowski, L. (1999). *The Matrix*.
32. Wan et al. (2013) *The Conjuring*. New Line Cinema.
33. Walton, K. L. (1978). *Fearing Fictions*. The Journal of Philosophy. Columbia University.
34. Walton, K. L. (1993). *Mimesis as make-believe: On the foundations of Representational Arts*. Harvard University Press.