

ESCEPTICISMO, CREENCIA Y FICCIÓN¹

PABLO OYARZÚN R.²

ESCEPTICISMO, SUSPENSIÓN Y FICCIÓN

Para ponderar la pertinencia del tema del discurso narrativo y del discurso de ficción, en general, de la literatura a partir de premisas escépticas pareciera ser indispensable abordar la cuestión de las creencias. A primera vista, es aquí donde más obviamente tendría que poder zanjarse el asunto, puesto que la concepción de lo literario apela fundamentalmente a un tipo de adhesión por parte del lector o espectador que tiene el aire de la creencia o, al menos, de cierta operación que se realiza con las creencias. Dicho de otro modo, la adhesión en cuestión, que en otro sitio hemos llamado el “contrato de ficción”, y que tiene su primer antecedente en la teoría gorgiana del engaño, pareciera poder describirse adecuadamente como una suspensión temporal de la gravitación de las creencias que constituyen la trama de inserción del sujeto en el mundo, de modo que sea posible para aquel abrirse a la propuesta y a la experiencia virtual de otros mundos, que son precisamente aquellos que la literatura construye. Tal apertura parece, en principio, sustituir la trama regular (cotidiana) de las creencias por una nueva trama, a la que se concede vigencia en tanto el sujeto permanece expuesto a dicha construcción.

Basta con que se piense en el espectáculo teatral o en el cine y en la separación que se produce, para el espectador, entre la experiencia cotidiana de la cual proviene y aquella a la cual es convocado en esa ocasión, separación sobre la que se ha llamado la atención tantas veces. En este contexto,

1 Este trabajo es parte del segundo informe de avance del proyecto FONDECYT 1070990 “Indagaciones sobre literatura y escepticismo. Acerca de las relaciones de experiencia, yo y discurso”.

2 Profesor de Filosofía y Estética, Universidad de Chile, Profesor de Metafísica, Pontificia Universidad Católica de Chile, Director del Seminario Central de Investigación, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

resulta de interés observar lo que ocurre con las reiteradas interrupciones de la lectura, a diferencia de la continuidad del espectáculo, que condiciona una exposición sostenida, coincidente en su totalidad con la temporalidad de lo que allí se presenta. La posibilidad constitutiva de interrumpir la lectura en cualquier momento, al arbitrio del lector, sugiere, aparte de los ejercicios de la memoria que necesariamente están involucrados, una igualmente reiterativa suspensión de las creencias ordinarias y un esquema de temporalidad administrado por una y otra, es decir, por la suspensión o la interrupción.

Sin embargo, puede resultar abusivo hablar de una suspensión de las creencias ordinarias como un todo. Es obvio que muchas de éstas, si no la mayoría, deben seguir estando activas en la medida en que proporcionan referentes e hitos de comparación y juicio para los hechos que presenta el producto literario. El tema inveterado de la verosimilitud, que tanto la vieja retórica (Gorgias) como Aristóteles formularon con consecuencias decisivas para toda la teoría literaria desde entonces, es el epítome de esta cuestión. Para decirlo brevemente: la obra literaria no puede estar en total discordia con los aspectos del mundo y los comportamientos y fenómenos que tienen lugar en él sin perder sus condiciones de admisibilidad para el receptor: estas condiciones están determinadas por el sistema de creencias conforme a las cuales éste vive. Y más precisamente: si bien es admisible que el mundo que construye la obra contenga aspectos, fenómenos y comportamientos que no se dan ni eventualmente pueden darse en el mundo de la vida regulada por tales creencias, la configuración de todo ello parece estar bajo el imperativo de regirse por las reglas, explícitas o implícitas (y por lo común implícitas), con que opera ese sistema de creencias. Ésa es, por ejemplo, la importancia que Aristóteles asigna a la causalidad.

Entonces, si se quiere apelar al concepto de creencia para tratar el fenómeno literario y la ficción, parece indispensable afinarlo y modularlo, y quizá lo más atinado sea comenzar preguntando si efectivamente ese concepto posee la pertinencia que a primera vista se le concede. Esta duda ha estado insistentemente presente en los debates contemporáneos sobre el problema. En lo sucesivo, tomaré este motivo y su discusión como punto de partida con la sospecha de que en las tesis que lo ponen en juego no es

tanto la noción de creencia la que debiera orientarnos, sino la de suspensión. Y es que, creo, el punto que nos debe interesar aquí estriba en que de hecho ocurre, a propósito de la obra literaria, y en general a propósito de todo lo que llamamos obra de ficción, algo así como una suspensión sin la cual la eficacia de la obra no es posible. La suspensión de la que aquí se trata sería, pues, la condición de posibilidad del ingreso en el espacio de la ficción. Pero se trata de un concepto no aclarado en el debate, del cual se hace uso o mención en ausencia de elucidaciones más precisas. En consecuencia, es de primera importancia determinar de qué tipo de suspensión se trata.

“VOLUNTARIA SUSPENSIÓN DE LA DESCREENCIA”

Al comienzo del capítulo XIV de su *Biographia Literaria* (1817), Samuel Taylor Coleridge, refiriéndose al programa poético que diseñó con su amigo Wordsworth, propone un concepto preñado de consecuencias:

Durante el primer año que el Sr. Wordsworth y yo fuimos vecinos, nuestras conversaciones se orientaron frecuentemente a los dos puntos cardinales de la poesía, el poder de suscitar la simpatía del lector por medio de una fiel adhesión a la verdad de la naturaleza, y el poder de aportar el interés de la novedad por medio de los colores transformadores de la imaginación. El súbito encanto que los accidentes de luz y sombra difundidos por la luz de la luna o el ocaso sobre un paisaje conocido y familiar parecían representar la factibilidad de combinar ambos. Éstos son la poesía de la naturaleza. De suyo se nos sugirió el pensamiento (no recuerdo a quién de nosotros dos) de que una serie de poemas podía componerse de dos clases. En una de ellas, los incidentes y agentes habrían de ser, al menos en parte, sobrenaturales; y la excelencia a que se aspiraría habría de consistir en el interés de las afecciones por medio de la verdad dramática de esas emociones tal como naturalmente acompañarían a esas situaciones, suponiéndolas reales. Y reales en este sentido lo han sido para todo ser humano, que, en virtud de la

fuente de ilusión que fuese, ha creído en todo tiempo estar bajo agencia sobrenatural. Para la segunda clase, los temas habrían de ser escogidos de la vida ordinaria; los caracteres e incidentes habrían de ser como aquellos que cabe encontrar en cualquier aldea y su vecindad, donde quiera que haya una mente meditativa y sensible que los busque o los advierta cada vez que se presenten.

Bajo esta idea se originó el plan de las “Baladas Líricas”; en él se acordó que mis esfuerzos se dirigiesen a personas y caracteres sobrenaturales o, al menos, románticos; pero de suerte de transferir por el momento desde nuestra naturaleza interior un interés humano y una semejanza de verdad a fin de procurar para estas sombras de la imaginación aquella *voluntaria suspensión de la descreencia* (*willing suspension of disbelief*), que constituye la fe poética (*poetic faith*). El Sr. Wordsworth, por otra parte, iba a proponerse como objeto conferir el encanto de la novedad a las cosas de cada día, y suscitar un sentimiento análogo a lo sobrenatural, *despertando la atención de la mente desde el letargo de la costumbre* (*awakening the mind's attention from the lethargy of custom*), y dirigiéndola a la hermosura y las maravillas del mundo ante nosotros; un tesoro inagotable, pero para el cual, a consecuencia de la *capa de familiaridad* y de solicitud egoísta, tenemos ojos, pero no vemos, oídos que no escuchan y corazones que no sienten ni comprenden.

La explicación de Coleridge cubre o pretende cubrir el universo del discurso poético al establecer la dualidad entre lo fantástico sobrenatural y lo maravilloso oculto en la diaria banalidad. El concepto que interesa aquí, a cuya señalada posteridad me refería en un comienzo, es el que caracteriza la primera clase de poemas. La “voluntaria suspensión de la descreencia” se convierte, desde su enunciación, en un principio que identifica la condición bajo la cual se cumple adecuadamente la acogida de temas, motivos, personajes, circunstancias y hechos literarios que no han sido tomados de la realidad cotidiana o histórica, que no son congruentes con ella o que derechamente la contradicen, en una palabra, la condición bajo la cual se cumple la acogida de lo ficticio. Según el tenor de la formulación de Coleridge, esta suspensión interrumpe el régimen de las creencias por la que se rige y se orienta nuestra vida diaria, para el cual es inadmisibles todo lo que contravenga los parámetros dentro de

los cuales se encuadran los incidentes que pueblan esta vida (dejemos para más tarde la cuestión de estos parámetros); al interrumpir dicho régimen, nos dispone para admitir un orden de cosas divergente o incluso incompatible con ella, concediéndole temporalmente crédito a éste: semejante crédito temporal —que aparentemente vendría a ser un nuevo, distinto régimen de creencia— es lo que allí mismo se denomina “fe poética”.

El punto de vista desde el cual se formula esta noción es, obviamente, el del receptor. Es en este sentido que la acuñación del concepto pone énfasis en la primaria o espontánea renuencia a convalidar la descripción o narración de fenómenos que exceden lo que regularmente admitimos como real. Aunque esta renuencia debe ser vencida con el auxilio de recursos literarios especiales que, como dice Coleridge, prestan verosimilitud a lo que se describe o relata, favorecen la adhesión afectiva a ellos, y definen la capacidad y la potencia del autor, el acento recae en la disposición del lector o auditor, que caracteriza su competencia y activa participación como receptor literario, cifrada en un acto de voluntad. Y es que la renuencia podría efectivamente sostenerse —por motivos diversos entre los cuales podrían contarse la repulsa al engaño, la obcecación, la sandez estética— haciendo fracasar el envite del producto ofrecido. Debe contarse, pues, con una indispensable y voluntaria complicidad del receptor con la propuesta del autor, a condición, sin duda, de que éste suministre señas suficientes de que su oferta no es mera ilusión, sino que a ella la acompaña un rendimiento que beneficia al primero, en enseñanza o disfrute, y muchas veces en ambos. Esta *willingness* especifica la condición contractual que hace posible la admisibilidad de la ficción.

Pero quizá vale la pena detenerse en la fórmula con que se expresa la noción. Además del tema de la voluntad —la favorable disposición a acoger la propuesta del autor bajo la condición de un producto de ficción—, está la peculiar acuñación que habla de una “suspensión de la descreencia”. Es peculiar esta acuñación, porque hace pie, como sugería, en una reacción primaria: el rechazo a ser engañado. La descreencia aparece aquí como un dato basal, que a su vez se funda en lo que debemos suponer es la orientación originaria de la creencia: su orientación a validar todo aquello que se presenta con índices de realidad y familiaridad.

Pero esta tendencia podría considerarse espontánea, eximida de la necesidad de ser administrada a partir de actos voluntarios. A su vez, la “descreencia” tendría que ser concebida como una misma con esa primera tendencia, es decir, determinada también por una espontaneidad que gatilla el apercebimiento donde quiera que los índices en cuestión aparecen claramente debilitados o marcados por la discrepancia. De ahí que no sea posible suspenderla sin una explícita volición. Ello no obsta, sino que es condición, como veíamos, para que se instaure un nuevo régimen —la susodicha “fe poética”— que concede licencia a un producto literario por el tiempo en que el receptor se ha dispuesto para admitir y acoger aquello que se desvía o se opone de la tendencia espontánea de la creencia, digamos, “natural”. Y esto último, a su vez, no es posible si ese producto no se presenta sin señas parejamente explícitas de su carácter no engañoso: su carácter de ficción en el sentido, por decirlo así, jurisdiccional de la palabra.

Esto parece claro y perfectamente coherente con una vieja tradición que otorga, precisamente, títulos específicos a la creación literaria, abonando, entre cosas, lo que se suele llamar la sinceridad poética, en virtud de la cual el creador no ofrece su obra como mero reflejo o descripción fraudulenta de la realidad, sino como una suerte de “mundo” paralelo que, si bien puede estar poblado de elementos de aquella y regulado por las mismas leyes que rigen el comportamiento de los fenómenos reales, manifiestamente no se confunde con dicho orden.

Sin embargo, lo que no queda claro es la naturaleza misma de ese nuevo régimen cuyo correlato es, para Coleridge, la “fe poética”. La fórmula sobre la que he querido llamar la atención hace tal vez un guiño en esta dirección, si nos hacemos cargo de su complejidad. Digo complejidad por la doble negación que hay en ella: la suspensión que, si no niega, interrumpe el *continuum* de nuestras creencias espontáneas, y la descreencia, que niega el crédito a aquello que en primera instancia se ofrece como objeto de creencia. El problema asoma claramente cuando uno se pregunta si el “producto” de esta doble negación es otro tipo de creencia, distinta de aquella que nos es propia en la vida diaria. ¿Puede efectivamente decirse que *creemos* en situaciones y elementos de ficción mientras estamos expuestos a ellos con el concurso propicio de nuestra anuencia? Desde luego no

en el modo en que funciona la creencia en el mundo real, se objetaría. Pero, entonces, ¿hay otro modo de funcionamiento de la creencia, específico de lo ficticio? ¿Cuáles serían sus rasgos propios, que permitirían concebirla como creencia y llamarla “creencia” sin equívoco? Podría ser esto más o menos análogo al tipo de comportamiento epistemológico que tenemos ante una hipótesis. ¿Podría llamarse “creencia” a la actitud con que le conferimos una fianza condicionada a la aportación de las pruebas de su eventual verdad? No se trata aquí, ciertamente, de verdad (al menos no en el mismo alcance, aunque esto todavía requiere discusión), pero tampoco parece del todo adecuado suponer que el crédito temporal que concedemos a un producto de ficción pueda ser adecuadamente definido como “creencia”, si preservamos para este vocablo la acepción de esa actitud natural en que nos mantenemos, por decir así, automáticamente en el mundo de la vida real. ¿Qué significa creer? Tal vez la cuidada fórmula de Coleridge (porque me parece que sus términos han sido establecidos con plena intención) sea, en su complejidad, un síntoma de este problema, y la apelación a una “fe poética”, que ciertamente juega con el parentesco entre *faith* y *belief*, diga algo enteramente distinto a lo que entendemos bajo el término de “creencia”.

Una manera de indagar esta cuestión parece dada por la posible matriz desde la cual fue acuñada la fórmula. “Voluntaria suspensión de la descreencia” alude al viejo tema de la “suspensión de la creencia”, de notoria raigambre escéptica, si se observa que la “suspensión del juicio”, la *ἑποχή* escéptica, no sólo deja en vilo el asentimiento respecto de las opiniones que con pretensión de verdad podamos emitir acerca de los fenómenos, sino que interfiere por eso mismo el régimen de las creencias. Esta interferencia, esta suspensión de la que se habla en ambos casos, es lo que sería preciso interrogar. La indagación que ahora esbozo —y que se trataría de ensayar en lo sucesivo— concierne, pues, a lo que haya de entender por tal suspensión, al efecto que ella tiene sobre las creencias (así como sobre la descreencia) y, en fin, a su posible significado en la constitución del universo de ficción. Mi hipótesis es que esta indagación puede no ser un mal camino para abordar el estatuto de lo literario. Al fin y al cabo, donde quiera que se discuta acerca de tal estatuto ronda el tema de la suspensión (de la *ἑποχή*).

LA TESIS DE SEARLE

Una manera de convencerse que este tema tiene una fuerza peculiar cuando se aborda analítica o especulativamente la cuestión de la ficción y de lo literario consiste en observar cómo el término “suspensión” es empleado asiduamente en los debates sin que llegue a quedar del todo claro el significado teórico que se le asigna, y en ocasiones sin que se pueda dirimir a ciencia cierta si se lo utiliza como una metáfora o se le da envergadura conceptual. En este sentido, me interesa examinar brevemente la tesis de John Searle sobre el discurso de ficción. Esta tesis arranca de una precisa objeción dirigida contra la fórmula de la “suspensión de la descreencia”, alineada con otras nociones que forman el repertorio usual con que se explica la ficción, de las que Searle dice que impiden pensar el problema que está implicado en ésta y que no son otra cosa que sendas expresiones del problema mismo³. Punto fundamental de esta objeción es que la perspectiva desde la cual se habla de la susodicha “suspensión” es el punto de vista del lector. Se supone que el modo en que el lector satisface la condición para ingresar en el espacio de ficción consiste precisamente en suspender la descreencia con respecto a lo que el discurso de ficción propone, es decir, la descreencia relativa a la verdad o realidad de los hechos que ese discurso refiere, admitiéndolos *como si* fuesen verdaderos o reales por el tiempo en que aquel permanece expuesto a esa proposición.

Por el contrario, el análisis que Searle dedica al discurso de ficción y la solución que ofrece estriba en examinar el problema desde el punto de vista del autor (para lo cual se echa mano de un ejemplo aleatorio, el comienzo de una novela de Iris Murdoch). El punto, entonces, es saber qué es lo que propiamente *hace* el autor cuando pergeña ficción. Por cierto, este hacer consiste en el modo en que el autor *usa* el lenguaje. (Searle sólo se refiere a autores literarios, en la medida en que lo que éstos hacen tiene interés para la teoría de los actos de habla. El tema de un posible análisis de enunciados no verbales, si se puede decir así, de enunciados visuales principalmente, queda fuera del foco de atención.) Y se trata aquí efectivamente de un problema, porque el comportamiento lingüístico reflejado en un producto de ficción no es el de la comunicación habitual: en tanto se conserva allá el significado que puede tener una expresión en ésta,

3 J. Searle, “The logical status of fictional discourse”, en: *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge U. P. 2005, 60 s.

las reglas que correlacionan esa expresión con, digamos, los estados de cosas en el mundo, no están operativas, lo que es particularmente notorio en las aserciones, que precisamente hacen referencia a hechos y estados de cosas. Probablemente a falta de otro término que resulte más indicativo, este “no estar operativas” las reglas ordinarias de los usos lingüísticos es descrito por Searle como una *suspensión*⁴. Por eso mismo, lo que en *este* contexto se pueda entender como suspensión se vuelve, entonces, particularmente relevante. El punto es precisado por Searle ya en el marco de la citada teoría de los actos de habla: se trata de la suspensión de “la operación normal de las reglas que relacionan los actos ilocucionarios con el mundo”⁵.

Brevemente reseña Searle las reglas que rigen un acto ilocucionario⁶ del tipo de la aserción:

1. La regla esencial: el que hace la aserción se compromete (*commits himself*) con la verdad de la proposición expresada.
2. Las reglas preparatorias: el hablante debe estar en posición de proveer evidencia o razones para la verdad de la proposición.
3. La proposición expresada no debe ser obviamente verdadera tanto para el hablante como para el oyente en el contexto de la expresión (*utterance*).
4. La regla de sinceridad: el hablante se compromete a creer en la verdad de la proposición expresada.⁷

4 Cf. el uso del verbo *to suspend*, especialmente en la “tercera conclusión” del examen de Searle (*op. cit.*, p. 66 s.), que presento más adelante.

5 *Op. cit.*, 67.

6 Un acto ilocucionario es un acto de habla completo, hecho en una expresión típica, que consiste en la comunicación del contenido proposicional de la expresión (incluyendo referencias y predicados), y en una fuerza ilocucionaria particular, por medio de la cual el hablante asevera (*asserts*), sugiere, pide, promete o jura.

7 *Op. cit.*, 62.

Examinemos la solución de Searle. Ella descansa en cuatro conclusiones, que arrancan de la discusión de lo que él mismo estima una respuesta errónea al problema del estatuto del discurso de ficción, ahora en el marco de la teoría mencionada. Esta respuesta consiste en distinguir el carácter del acto ilocucionario de los enunciados de ficción de aquel que corresponde a las aserciones. Sería aquel un acto *sui generis*, que sin embargo —dado que el acto ilocucionario que se cumple en la expresión de una sentencia es una función del significado de la sentencia— haría necesario que los componentes de las sentencias de una obra de ficción tuviesen significados distintos a los que tienen en su sentido literal, puesto que conforman para esas sentencias sentidos diferentes a los usuales. Del mismo modo, requeriría que los lectores estuviesen equipados con la comprensión de estos

significados distintos o tuviesen que aprender la lengua de nuevo, para hacerse de la inteligencia de la dualidad de significados, ficcionales y no-ficcionales, que virtualmente tendría toda sentencia.

Lo que importa, sostiene Searle, es saber qué está haciendo el autor de ficción cuando realiza sus peculiares actos ilocucionarios. Las cuatro conclusiones son las siguientes:

“[...] el autor de una obra de ficción pretende realizar una serie de actos ilocucionarios, normalmente del tipo asertivo.”⁸ Esta primera conclusión descansa en la explicación de un sentido específico de “pretender” (*to pretend*), que no es el de engañar, sino el de hacer *como si*.

“[...] el criterio identificador para [determinar] si un texto es o no es una obra de ficción tiene que residir por necesidad en las intenciones ilocucionarias del autor.”⁹ El punto recae aquí en la *intención*, habida cuenta que el acto de “pretender” es de índole intencional.

“[...] las pretendidas ilocuciones que constituyen una obra de ficción son hechas posibles por la existencia de un conjunto de convenciones que suspenden la operación normal de las reglas que relacionan los actos ilocucionarios y el mundo.”¹⁰ Esta tercera conclusión pone el acento en las *convenciones* que hacen posible a la ficción.

“[...] las pretendidas realizaciones de actos ilocucionarios que constituyen la escritura de una obra de ficción consisten en realizar efectivamente actos expresivos (*utterance acts*) con la intención de invocar las convenciones horizontales que suspenden los compromisos ilocucionarios normales de las expresiones.”¹¹ La cuarta conclusión, que Searle presenta como “un desarrollo de la tercera”, es en verdad el epítome en que rematan las tres anteriores.

Estas conclusiones —que de hecho conforman una trama de tesis— tienen que ser ponderadas, cada una de ellas, en su peso específico. La primera de ellas hace estado, por así decir, de las explicaciones usuales (y por eso mismo tradicionales) de la ficción: el tema del “pretender” no sólo pone el eje de la ficción en el autor —que pretende realizar actos asertivos que no lo son propiamente—, sino que, al

8 *Op. cit.*, 65.

9 *Ibíd.*

10 *Op. cit.*, p. 67.

11 *Op. cit.*, 68.

distinguir entre dos acepciones de “pretender”, entiende que aquella del “hacer como si” es la pertinente en este caso, que no supone propósito de engaño; los motivos tradicionales de la ilusión y la apariencia engañosa, generalmente difundidos al amparo de la teoría de la mimesis, quedarían desconectados así de un tratamiento riguroso de la ficción.

La segunda conclusión hace pie precisamente en la alternativa de querer o no querer engañar para llevar la atención a las intenciones del autor, es decir, determinar qué tipo de uso hace el autor del lenguaje, cuál es la actitud ilocucionaria que adopta con respecto a sus emisiones. Para resolver esta cuestión, Searle eleva por un momento su consideración a un plano general: “[...] se impone la pregunta de qué hace posible esta forma peculiar de pretensión. Después de todo, es un hecho extraño (*odd*), peculiar y pasmoso (*amazing*) del lenguaje humano que, en general, permita la posibilidad de la ficción. Y sin embargo ninguno de nosotros encuentra dificultad en reconocer y comprender obras de ficción. ¿Cómo es posible semejante cosa?”¹² Por cierto, un pasaje como éste sólo tiene sentido en el contexto de una interpretación del lenguaje como medio de comunicación a través del cual los hablantes intercambian información acerca de la realidad, porque de otro modo perfectamente alguien podría expresar sorpresa a propósito del hecho de que el lenguaje efectivamente sirva a los propósitos de ese intercambio, y tenga esa capacidad de significación y referencia que hace posible implicar lo real en él. Desde un punto de vista como éste, la *oddity* sería una característica originaria del lenguaje, y no, por decirlo así, la marca distintiva de ciertos comportamientos lingüísticos relativamente anómalos. Quedaría abierta la pregunta de si la posibilidad de la ficción es estructuralmente una con su posibilidad de referir a lo real.

En la explicación de la posibilidad antedicha, Searle arguye que la diferencia entre una aserción *sensu stricto* y otra correspondiente a un discurso de ficción (y que no concierne al significado de las expresiones contenidas en ellas) estriba en la diferencia entre los conjuntos de reglas que rigen a una y otra. En la primera, las reglas conectan palabras u oraciones con hechos o estados en el mundo; Searle las llama “verticales”. En la segunda, se trataría de “convenciones extra-lingüísticas, no-semánticas, que rompen la conexión entre las palabras y el mundo estable-

12 *Op. cit.*, p. 66.

cidas por las reglas antes mencionadas”; Searle las llama “horizontales”, las cuales “suspenden los requerimientos normales establecidos por [aquellas].”¹³ De aquí arranca la tercera conclusión.

¿Cuáles podrían ser los enunciados de estas reglas? Hay al menos tres rasgos que deben ser tenidos en cuenta: primeramente, son convenciones, formas instituidas, a diferencia de la (supuesta) “naturalidad” de las primeras; segundo, definen un funcionamiento “no-normal” del lenguaje; tercero, esta “no-normalidad” no se contradice con los usos normales (los juegos de lenguaje ilocucionarios), “sino que es parasitaria respecto de ellos”.¹⁴ Todo ello indica el carácter *derivado* que Searle atribuye al lenguaje de ficción.

Dejando de lado estas adjetivaciones, que no están exentas de dificultades, que son, más bien, altamente problemáticas, las metáforas de “verticalidad” y “horizontalidad” tampoco resultan transparentes. Si podemos admitir que la primera habla tolerablemente de expresiones que, por decirlo así, son “conducentes”, es decir, se refieren a hechos y estados de la realidad, no queda claro qué sea la “horizontalidad” en el segundo caso: sólo se señala que en virtud de ella, las convenciones “suspenden” esas relaciones referenciales y, por lo tanto, se las caracteriza negativamente; no se dice qué relaciones establecen ellas ni con qué las establecen. Sólo podemos inferir, en virtud de las reglas ilocucionarias anteriores, que son responsables de expresiones en las cuales habría que leer entre líneas algo así como un “digo esto pero no estoy queriendo decirlo (en el modo habitual en que ustedes lo entenderían)”.

EL ANTECEDENTE AUSTINIANO

Un mérito específico que tiene el planteamiento de Searle es que intenta hacerse cargo de los procesos por los cuales se constituye el discurso de una obra literaria (pues de ella se trata principalmente allí). No es sólo que, a diferencia de la tesis de Coleridge, que está centrada en el receptor de la obra, ésta declaradamente se ocupe de su hacedor. Mientras aquella gira en torno a representaciones, creencias

13 *Ibíd.*

14 *Op. cit.*, p. 67.

y juicios, ésta apunta al modo en que opera el lenguaje y al modo en que operamos con él en el espacio de la ficción: se centra, por consiguiente, en lo que de manera muy amplia podríamos llamar el proceso semiótico responsable del producto literario.

Desde luego, el planteamiento de Searle tiene una deuda fundamental y reconocida con el pensamiento de John Langshaw Austin, el fundador de lo que Searle denomina la teoría de los actos de habla. Esto es particularmente sensible cuando se atiende a lo que cabría llamar el componente axiológico de las elucidaciones que vengo de comentar. En este respecto, la fecunda doctrina de Austin se caracteriza por un modelo entre moral y jurídico que gobierna la definición y la articulación de los enunciados “realizativos” (*performative statements*), consistentes en “hacer algo” al decirlo, realizar una acción (*the performing of an action*) y susceptibles de ser “afortunados” o “desafortunados” (*felicitous or infelicitous*), por oposición a los “constativos” (*performative statements*), consistentes en el “mero decir”, y susceptibles de ser “verdaderos” o “falsos”. Esta distinción deja en cuarentena la condición de lo literario, rápidamente asociada a lo lúdico.

Casi al comienzo de su investigación deja sentado Austin que en una cualquiera de esas expresiones que llama realizativas o performativas (*performative*, su ejemplo en la ocasión es la promesa)

las palabras deben ser dichas «con seriedad» (*seriously*) y tomadas de la misma manera. [...] Es menester que no [se] esté bromeando ni escribiendo un poema.¹⁵

15 John Langshaw Austin, *How to do Things with Words*. Second Edition. Edited by J. O. Urmson and Marina Sbisa. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1975, p. 9. Cf., en castellano: *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Traducción de Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi. Barcelona: Paidós, 1990, p. 50; en lo que sigue, cito indicando primero la página de la edición en inglés, luego la de la edición en castellano.

Este *valor* de seriedad tiene tanto peso en la teoría austiniiana que adquiere el rango de un principio metodológico. Al señalar un tipo de deficiencia que puede afectar a los realizativos en cuanto expresiones, Austin subraya que éstos son vacíos “de *un modo peculiar*” (la cursiva es del autor) en circunstancias tales como la representación teatral (la simulación, podríamos decir, en términos más generales), el poema o el soliloquio, en las cuales se produce una modificación relevante (*a sea-change*, “un cambio de marea”, dice metafóricamente el autor):

En tales circunstancias el lenguaje no es usado en serio, sino en modo o maneras que son *dependientes* (*parasitic*)

de su uso normal. Estos modos o maneras caen dentro de la doctrina de las *decoloraciones* (*aetioliations*) del lenguaje. *Excluïremos* todo esto de nuestra consideración. Las expresiones realizativas, afortunadas o no, han de ser entendidas como emitidas en circunstancias ordinarias.¹⁶

En un pasaje posterior, al hablar del término “uso” (“uso del lenguaje”) como insuficiente sucedáneo del término “significado”, en la medida en que es excesivamente ambiguo y abarcador, Austin insiste en calificar de parasitarios a aquellos usos que “no constituyen su «uso normal pleno»”¹⁷, y llega también a bosquejar una clasificación hablando de usos “no literales” (como insinuar), “no serios” (como bromear) y “expresivos” (como maldecir y alardear)¹⁸. No es mi intención extenderme sobre el punto, sino solamente dejar anotada la duda acerca de los *valores* que rigen el análisis austiniano: ¿desde dónde y sobre qué base se determina lo que sea “seriedad” (tan parecida, por lo demás, a un “de veras”), lo que sea la “plenitud” del uso del lenguaje y su “normalidad”, lo que sean el “lenguaje ordinario”, la acción y la eficacia en los usos lingüísticos, etc.?

Como se sabe, existe ese célebre ensayo de Derrida¹⁹ en el cual critica la teoría austiniana atendiendo a esta clase de problemas que, como veíamos, se conservan en la concepción de Searle. Y esta crítica no está exenta de un reconocimiento que creo importante subrayar, porque apunta hacia un asunto neurálgico. Al enumerar Derrida los motivos de la atención que le presta, específicamente centrados en los realizativos, señala estos cuatro: 1) el tratamiento de los actos de discurso como actos de comunicación, 2) que se lleva a cabo bajo un concepto de comunicación “relativamente original”, que no tiene su eje en el contenido, sino que la entiende como “una operación y la producción de un efecto”, 3) comunicación que, por consiguiente, no tiene su “referente” fuera de sí, y 4) cuyo análisis sustituye la oposición verdadero/falso por el valor de diferencia de fuerza²⁰.

Dejando detalles de lado, considero que a Derrida le asiste razón en su crítica y que marca muy acertadamente estos cuatro motivos que, creo, son aportes cruciales de la propuesta austiniana. Pienso que éstos son especialmente importantes en el contexto de la pregunta que intento desarrollar aquí. El problema de la ficción y del discurso literario no sólo requiere de un instrumental fino para su

16 *Op. cit.*, p. 22/63; las cursivas son del autor.

17 *Op. cit.*, p. 104/148.

18 *Op. cit.*, p. 122/167.

19 Jacques Derrida, “Signature Événement Contexte”, en: idem, *Marges de la philosophie*. París : Minuit, 1972, pp. 365-393.

20 En un paréntesis, Derrida agrega: “(Esto es lo que, en este pensamiento que es nada menos que nietzscheano, lo que me parece hacer una seña hacia Nietzsche [...])”, *op. cit.*, p. 383.

tratamiento, sino también de un enfoque que haga posible el reconocimiento de sus rasgos específicos y que no los reduzca so pretexto de algún prurito axiológico. En este sentido, el interés de la teoría de Austin para ese tratamiento es ambiguo: por una parte, abre la mira de aquel enfoque al poner en el centro de la teoría lingüística la cuestión de la fuerza; por otra, y casi con el mismo gesto, reduce (o más bien excluye: es su palabra) ese campo de actuación de fuerzas en que se despliegan el discurso de ficción y el discurso literario. En lo que concierne a este último, se debe partir, creo, necesariamente, del hecho de que la literatura, antes de ser un orden categorialmente definido y genéricamente distribuido, antes de que se la pueda analizar en los recursos que la habilitan, no es otra cosa que una operación que hace explícita y temáticamente perceptible la fuerza del lenguaje como tal, también allí donde pareciera meramente ofrecernos representaciones y descripciones. Al comienzo de esta sección hablaba del mérito de abordar los productos de ficción (en el caso privilegiado de la literatura) desde el punto de vista de los procesos lingüísticos de su constitución, teniendo a la vista el planteamiento de Searle; la perspectiva de la fuerza posibilita, como decía, el reconocimiento de la especificidad irreducible de los objetos que aquí me ocupan, permitiendo concebirlos como operaciones de lenguaje. Pero, insisto, el mérito, sin embargo, es limitado, y echo de menos una consideración de lo que llamo aquí “operación”, término que resonaba en la crítica de Derrida, y que indica, como se dice allí, hacia la producción de un efecto, y diría, taxativamente, la producción de un efecto que es ante todo un *afecto*.

En todo caso, y sin que esto pueda decirlo con mucha seguridad, creo que el hecho lingüístico que trato de perfilar bajo el apelativo de “operación” se sitúa en un intersticio entre la “constatación” y la “realización” por el cual tal vez asome una condición originaria de los “usos”, anterior a la distinción entre “seriedad” y “juego”, entre lo “ordinario” y lo “parasitario”, entre “plenitud” o “totalidad” y “deficiencia” o “repetición”. Sin duda, la teoría austiniana es, precisamente, una teoría de la *fuerzas lingüísticas* a título de teoría de las fuerzas ilocucionarias (*illocutionary forces*) y perlocucionarias del lenguaje. Ciertamente, puede reprochárseme que intente aproximar el uso que estoy haciendo aquí del término “fuerza” al sentido que Austin —más o

menos indirectamente— le confiere, sobre todo si se tiene en el oído mi invocación del “afecto” y se piensa exclusivamente en su acepción anímica. Para Austin, la “fuerza” de una expresión se distingue nítidamente de su “significado” (que incluye sentido y referencia, de acuerdo a la distinción que introdujo Frege)²¹, y aporta, según propia indicación que mencionaba antes, una mejora sustantiva a la noción de “uso”, en la medida en que ésta no implica necesariamente la diferencia entre acto locucionario y acto ilocucionario²². La fuerza de la expresión consiste en su modo de operar en una determinada situación de lenguaje y específica, por tanto, el tipo de acto que en esta situación tiene lugar. Se observará que esta teoría se sitúa con todo rigor y ascetismo en el nivel de la praxis lingüística, y que todo lo que pudiera cargarse a la cuenta de implicaciones psicológicas (los procesos del comprender, del representar, las emociones que puedan ser despertadas por los usos lingüísticos) y ontológicas (los valores de “realidad”, de “hecho”, etc.) no tiene aquí el peso de un fundamento, sino que se encuentra desde ya incorporado al todo de la “situación” y remitido, por lo tanto, a la forma específica que adopta en cada caso el acto lingüístico, sin que entre como factor en el análisis de éste. (El tercer tipo de enunciado, el “perlocucionario”, se encarga en buena medida de estos aspectos, como aquel que produce consecuencias emotivas, representacionales o de acción.) Entonces, se me podría reprochar por contrabandear esa idea del “afecto”, que tiene un tufillo a psicología (y a retórica, también) quizá imposible de disipar, y que es del todo impertinente en este contexto. Claro, es que estoy pensando en la literatura, se dirá, y el subterfugio del afecto vinculado a la fuerza viene a ser una confesión de parte que refrenda indirectamente las prevenciones de Austin antes reproducidas. Pero —alegaré en mi defensa— no estoy tomando la modulación o modificación anímica como base para determinar la susodicha “fuerza”, sino como su “efecto” peculiar e inherente, el tipo de efecto a propósito del cual podemos empezar a leer la fuerza como tal y la “operación” como su principio de organización, una afección primaria de la fuerza del lenguaje en cuanto fuerza (y sobre ella misma) que hace posible, ante todo, la provocación de afectos en un receptor.

21 Cf. *op. cit.*, 100/144.

22 Para todo esto, cf. *op. cit.*, p. 71 ss./116 s., p. 99 ss./144 s.

CRÍTICAS A LAS TESIS DE SEARLE Y DE AUSTIN

Voy a considerar brevemente dos críticas a los planteamientos de Searle y de Austin. Desde luego, no estoy simplemente alineando estos planteamientos como si se tratara de un único frente, pero sí parece claro que ambos convergen en determinadas premisas —y agregaría: determinados prejuicios— que forman el sedimento más resistente de la concepción heredada de la ficción. Las valencias del parasitismo, la dependencia, la derivación, la anomalía o la decoloración, de lo extra-ordinario, todas ellas en su conjunto son traducciones, adaptadas a los nuevos contextos, de las nociones con que la tradición filosófica ha interpretado de manera predominante la ficción y lo literario. En el momento de las evaluaciones generales, volvemos a encontrarnos con la idea de lo no-serio (el juego y la broma) y de la mera pretensión (cuyos vínculos con la vieja teoría de la mimesis están borroneados, pero siguen latentes); no se incurre en los encuadres metafísicos de la ilusión y la apariencia, sin duda, pero a fin de cuentas aquellas evaluaciones tampoco son enteramente inmunes a las implicaciones teóricas de tales encuadres. Los planteamientos de Austin y Searle coinciden en el gesto fundamental de poner en cuarentena la ficción y su posibilidad misma como si esta última (lo sugería a propósito de la *oddity* del lenguaje) amenazara a la posibilidad misma de la teoría del lenguaje. No son homogéneos esos planteamientos, pero sí son profundamente solidarios en este gesto.

En todo caso, las dos críticas que escojo siguen derroteros divergentes sobre premisas que están entre sí en conflicto. La primera es de Gregory Currie y se refiere a Searle, la segunda, de Peggy Kamuf, que se refiere a Austin. Aquella comparte los postulados de la filosofía analítica, ésta los rebate de plano.

El quid de la crítica de Currie²³ consiste en rebatir la idea de que los enunciados de ficción sean actos ilocucionarios que sólo tienen la *pretensión* de serlo, y sostener, por el contrario, que se trata de actos ilocucionarios plenos cuyo estatuto debe ser específicamente discernido. Su comprensión del enfoque de Searle establece que éste depende de lo que denomina un “principio de determinación”, consistente en sostener que “el significado de una sentencia determina la clase de acto ilocucionario para performar el cual se lo usa”.

23 Gregory Currie, “What is Fiction?”, publicado originalmente en el *Journal of Aesthetics and Art Criticism* (43[1985]:385-392), y reproducido en: Eileen John and Dominic McIver Lopes (eds.), *Philosophy of Literature. Contemporary and Classic Readings. An Anthology*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell, 2006, pp. 128-135. Cito de esta edición.

La objeción de Currie es doble: por una parte, el significado de una sentencia no permite determinar el tipo de acto, la misma sentencia (la misma conforme a su significado) puede ser empleada para actos diversos: aseverar, preguntar, ordenar. Por otra parte, la tesis de Searle en cuanto a que la misma sentencia puede ser proferida alternativamente en un contexto de no-ficción y en uno de ficción —con la consecuencia temática de que en este último caso sólo se trata de un acto ilocucionario pretendido— evidencia que el significado no determina el acto que se realiza. Currie entiende que la posición de Searle puede ser mejorada arguyendo que la determinación implica dos cosas: el significado y el tipo de acto ilocucionario en que se lo aplica. Pero sostiene que su objeción también afecta a esta mejora; no entro en los detalles²⁴.

A cambio de ello, Currie se pliega a la sugerencia de Strawson de que “el acto ilocucionario es una función de la intención del hablante”²⁵. Consecuencia de este punto de vista es que, en el caso de la ficción, existe una intención expresa del “hablante” (el narrador, por ejemplo) que es responsable del producto que presenta a su receptor: una intención-de-ficción, digamos. La clave de esta intención consiste en proponer al receptor una suerte de juego, el juego de “hacer como que” con respecto a las expresiones que el autor utiliza. El receptor “hace como que” en cuanto reconoce que esas expresiones tiene lugar a partir de una intención comunicativa específica, que es la mencionada intención-de-ficción. No se trata, pues, de una comunicación aparente o una pseudo-comunicación, sino de una efectiva, de modo que el autor realiza actos ilocucionarios plenos, determinados por esa intención. No acompaño más allá las restantes observaciones de Currie, ni me refiero a su construcción de una “definición cero” de la expresión ficcional. Lo dicho parece suficiente para un comentario.

A mi entender, la rectificación de Currie es parcialmente correcta. La idea de que la ficción involucra actos lingüísticos específicos y “plenos” supone una tentativa de hacer valer los principios, digamos, autónomos de la ficción. Pero su resultado es limitado en dos aspectos al menos. Por una parte, reemplaza el tema de la pretensión (punto clave en el reconocimiento que acabo de mencionar), y pone en su lugar el tema de la intención. Por otra parte, para dar cuenta de la intención peculiar que está en

24 Para todo eso, cf. *op. cit.*, p. 129.

25 *Op. cit.*, p. 130.

la base de la producción de ficción, acude a la problemática noción de *make-believe*²⁶, que trae de vuelta los sentidos de simulación, fingimiento, pretensión, fantasía, sin perjuicio del contrabando de la noción de creencia, que Searle quiso desconectar en su análisis. Quizá su acepción más neutra sea la que mencioné, de “hacer como que”, pero ésta nos deja más o menos en lo mismo. Si lo que prima en la determinación del acto ilocucionario propio del autor de ficción es su intención, entonces, como se ha visto, ésta no consiste en otra cosa que en tener la intención de que el receptor “haga como que”, es decir, que juegue con él el juego a que lo está invitando. Currie formula precisamente en estos términos el punto:

[El autor de ficción] confía en que la audiencia esté al tanto de que confronta una obra de ficción, y asume que ella no tomará las expresiones (*utterances*) que tienen la forma indicativa como aseveraciones (*assertions*). De este modo, no está pretendiendo nada. Nos está invitando a pretender o, más bien, a simular (*make-believe*) algo. Porque leer una obra de ficción es jugar un tipo de juego internalizado de simular.²⁷

26 Currie se apoya en la propuesta de Kendall Walton, que ha formulado una distinción entre ficción y no-ficción basándose precisamente en la noción de *make-believe*. En su formulación, la ficción depende de “puntales” (*props*) que “promueven” o “instigan” (*prompter*) juegos de *make-believe*, siendo las obras de ficción “vehículos de actos de hacer-ficción (*fiction making*)”. Cf. K. Walton, “Fiction and Non-Fiction”, en Eileen John and Dominic McIver Lopes (eds.), *Philosophy of Literature. Contemporary and Classic Readings. An Anthology, op.cit.*, pp. 136-143.

27 *Op. cit.*, *ibid.*

28 Peggy Kamuf, “«Fiction» and the Experience of the Other”, en: *idem, Book of Addresses*. Stanford: Stanford University Press, 2005.

29 Jacques Derrida, “Signature Événement Contexte”, en: *idem, Marges de la philosophie*. París : Minuit, 1972, pp. 395-393.

En definitiva, no queda claro cuál es la modificación de fondo que supone esta aproximación respecto de la de Searle. Quiero decir, no sólo la modificación que consiste en hacer ingresar las expresiones de un producto lingüístico de ficción al ámbito de la teoría de los actos de habla previstas de una carta de legitimidad que acredita sus derechos específicos e integrales, sino cuáles son las modificaciones sustantivas de las premisas a partir de las cuales se sanciona esta misma especificidad e integridad. Lo que hace la crítica de Currie es redistribuir componentes analíticos que permiten el ingreso antes indicado, manteniendo las valencias fundamentales que gravan a esa teoría y la sitúan en una línea de filiación a-crítica respecto de los modos filosóficos tradicionales de concebir y conceptualizar la ficción. En otros términos, sigue aquí vigente la idea de un estatuto dependiente y derivado de la ficción y del lenguaje literario respecto del orden general de la no-ficción.

Es contra esta idea inveterada que se vuelve la crítica que dirige Kamuf a las tesis de Austin²⁸. Haciendo pie en el ya aludido examen que le dedica a éstas Derrida²⁹, y que desató una célebre disputa con John Searle, pondera inicialmente la

cuestión de lo parasitario para observar que ella es, si puede decirse así, el síntoma de una perturbación que inquieta a la teoría de los actos de habla (y a la teoría *tout court*), en la medida en que es la reacción a una “operación *general* de la ficción que, como dice Austin, puede «infectar *todas* las expresiones»³⁰. La reacción conmensurable al desasosiego es la exclusión del agente epidémico, al precio de reprimir decididamente la atención al fenómeno y retener su consideración dentro de los límites de una teoría que, en cierto modo, extrae su propia posibilidad de esta exclusión.

El pasaje que acabo de citar sugiere ya el enfoque que adopta Kamuf: antes que definirse por las características eventualmente peculiares de sus contenidos o por recursos particulares en el uso del lenguaje, la ficción es una *operación*, un tipo de hacer. Qué clase de operación sea puede empezar a advertirse por contraste con el prurito que evidencian las puntualizaciones de Austin. Que éste sostenga que las expresiones de un actor en la escena o las que emplea el autor de un poema o, en general, el productor de ficción son huecas o vanas, *vacías* (*hollow, void*) delata al menos dos cosas: una, que no se ha tomado en cuenta qué ocurre con la referencia —qué le ocurre *a* la referencia— en el lenguaje de ficción³¹; otra, que se ha asumido de entrada una determinada situación comunicativa como si ella fuese la norma de todo “uso del lenguaje”. Desde luego, ambas cosas están estrechamente ligadas. En cuanto a la última, y tomando como eje el gesto retórico de Austin al preguntar si “¿[n]o podemos decir que un enunciado que se refiere a algo que no existe es nulo (*void*), y no que es falso?”³², Kamuf arguye que este argumento sólo es posible de sostener sobre una *suposición de presencia*, es decir, “que la expresión es hecha plenamente en el presente, donde un hablante está presente ante un auditor, en el tiempo si no en el espacio”³³. Y se tendría que hacer extensivo este supuesto a toda la teoría austiniana y a su tratamiento de la ficción y lo literario, mostrando el punto en que se tocan los dos temas que he señalado:

Esta presuposición de presencia tiene todo que ver, por supuesto, con la exclusión respecto del discurso serio de modos ficcionales de habla, donde todos los “hablantes” están radicalmente ausentes, a saber, con una ausencia que jamás ha estado presente. Y, sin embargo, el análisis de Austin del

30 P. Kamuf, *op. cit.*, p. 138. La fórmula de Austin se encuentra en *How to do Thing with Words*, *op. cit.*, p. 21/63. La traducción castellano que hemos estado citando (y que aquí no recogemos) pierde el sentido médico de “infectar”, que le da una intensidad particular a la expresión, sustituyéndolo por el más vago de “afectar”.

31 Kamuf tiene razón, a mi juicio, al poner en primer plano el tema de la referencia y el referente, porque la “normalidad” del lenguaje a que apela Austin o también Searle, y que no tiene sólo un alcance descriptivo, sino también normativo, sigue estando vinculada a la idea de que las acciones lingüísticas ordinarias, de cualquier tipo que sean, tienen algún importe referencial que es relevante para su evaluación.

32 J. L. Austin, *op. cit.*, p. 20/62. La pregunta arranca de un caso de enunciado “chocante” (*outrageous*), en el ejemplo típico: “El actual rey de Francia es calvo”, que Austin busca asimilar estratégicamente al caso de la falsa promesa.

33 P. Kamuf, *op. cit.*, p. 140.

“enunciado que se refiere a algo que no existe” sitúa muy precisamente la constitutiva posibilidad de la ficción como una relación suspendida o vaciada al referente.³⁴

Kamuf insiste lúcidamente sobre este último aspecto (correspondiente al primero de los asuntos que reseñé), indicando que esta relación suspendida, que —de acuerdo a su interpretación— sirve de coartada implícita a la exclusión de los enunciados de ficción respecto del universo de los usos ordinarios del lenguaje, no es simplemente una suerte de privación que tipificaría a esos enunciados (como, de hecho, ocurre con otros), sino, una operación, tal como se decía antes, y es precisamente éste el sentido que tiene aquí el vocablo “suspensión”. No es una mera privación, porque “*marca y deja que se remarque* el vaciamiento del referente”³⁵, lo que equivale a decir que la ficción no hace caso omiso de la relación referencial, sino que, manteniéndola, la deja en suspenso, se determina —operativamente— por esta suspensión del referente y a la vez no se deja determinar por ninguna dependencia respecto del referente. Ello hace que el lenguaje de ficción no pueda ser decidido en su estructura ni definido en su gestión por una teoría de los actos de habla en los términos en que ha sido avanzada por Austin o por Searle.

Se entenderá que lo que primariamente me interesa de la crítica de Kamuf es que ella reintroduce en la discusión el concepto de suspensión³⁶, y que lo hace de una manera que intenta hacer valer los derechos propios de la ficción, que, como se desprende de lo dicho, no consisten en una putativa autonomía de su lenguaje, sino en una peculiar heteronomía, que mantiene abiertos y en tensión los dos extremos del lenguaje y de su posibilidad referencial³⁷. Pero el de suspensión es un concepto particularmente complejo y resbaloso. Mi siguiente paso, que podrá parecer muy alejado de los asuntos que me han ocupado en las últimas secciones, será interrogar el sentido que el escepticismo antiguo le asignó a ese concepto.

34 *Op. cit.*, p. 141.

35 *Ibid.*

36 Se habrá observado que este concepto no juega ningún papel en el argumento de Currie.

37 Esta última observación sugiere que, al fin y al cabo, la valencia austiniana de lo “parasitario” es susceptible de una lectura productiva, siempre que se la desligue de sus premisas valorativas.

LA SUSPENSIÓN ESCÉPTICA

En general se reconoce que la suspensión del juicio constituye el núcleo del escepticismo de estirpe pirrónica, tal como lo expone Sexto Empírico; de ella resulta la condición

de serenidad anímica (*ἀταραξία*) que el pirronismo identifica con la felicidad. La presencia del tema es abundante en los *Esbozos pirrónicos*, la obra que expone los principios y estrategias de la escuela: para el discernimiento de los componentes que integran el concepto y la construcción de su contextura teórica es preciso atender, pues, a los sitios en que se hace explícita referencia a él. En primer lugar haré acopio de algunos pasajes que son fundamentales para este propósito y luego ofreceré una especificación de aquellos componentes y alguna aproximación a esa contextura.

La idea de que la suspensión está en el centro del escepticismo pirrónico está avalada por la definición general de éste:

El escepticismo es una capacidad (*δύναμις*) de oponer fenómenos a pensamientos en cualquier modo, de donde resulta que, por la igual fuerza (*ἰσοσθένειαν*) de las cosas y razones así opuestas, somos conducidos primero a la suspensión del juicio (*ἐποχή*) y luego a la serenidad.³⁸

La continuación del capítulo que se abre con esta definición contiene las elucidaciones de los términos empleados en ella. Llegado el turno de la *ἐποχή*, Sexto explica:

Suspensión es una detención del pensamiento (*στάσις διάνοιας*) en virtud de la cual ni negamos ni afirmamos algo (*οὔτε αἶρομέν τι οὔτε τίθεμεν*). (I 10)

La palabra *ἐποχή* es coloquial: significa en general detención, cesación o interrupción de una actividad o de un curso de eventos; se aplica a los eclipses, a la interrupción de la menstruación durante el embarazo, al cese de pago de una deuda, a las coyunturas en que se produce un cambio de los acontecimientos (ésta última es la acepción que se conserva en nuestro vocablo “época”). El escepticismo la aplica al juicio, entendido éste como instancia de decisión sobre un asunto determinado, en la cual se sentencia su estatuto, ya negando, ya afirmando. En este sentido, el juicio es un acto conclusivo, por el cual se consuma un discurso, la actividad intelectual de indagación acerca de cierta materia, alcanzando el fallo favorable o desfavorable respecto de las opiniones que apuntan a despejarla. La suspensión escéptica, en consecuencia, mantiene el discurso abierto, indecisa la investigación. No se trata, pues,

38 Sexto Empírico, *Esbozos pirrónicos*, I 8. Tomo el texto griego de Sextus Empiricus, *Outlines of Pyrrhonism*. Translated by R. G. Bury. Cambridge; Mass., Londres: Loeb Classical Library, 2000. La traducción es mía.

de una renuncia ni de un abandono de la actividad. Esto es lo que justifica la caracterización inicial que da Sexto: “los escépticos siguen investigando (ζητοῦσι δὲ οἱ σκεπτικοί)” (I 4). En términos epistémicos, es la actitud esencial del escéptico ante la verdad. De aquí se siguen también las denominaciones de la escuela escéptica que registra el capítulo III de los *Esbozos pirrónicos*: “zetética por su actividad de búsqueda e indagación, y efética por la experiencia (πάθος) que nace en el investigador después de su indagación, y aporética por su dudar e indagar acerca de todo, según dicen algunos, o por su indecisión relativa al asentimiento o la negación (ἀπὸ τοῦ ἀμυχανεῖν πρὸς συγκατάθειν ἢ ἄρνησιν) [...]” (I 7). De todas éstas, es particularmente interesante la segunda, que alude a la suspensión: de acuerdo a ella, ésta provoca un peculiar estado anímico, algo que el indagador *siente* como efecto o resultado de su actividad de pesquisa, que es, por lo tanto, una *experiencia* que hace a ese propósito; y esa experiencia es la de una estabilidad o equilibrio mental.

Mucho más adelante en la exposición, cuando Sexto aborda las diversas expresiones por las cuales el escéptico informa sobre su actitud, todas las cuales, desde luego, están estrechamente vinculadas con el sentido de la suspensión y, en buenas cuentas, constituyen los actos lingüísticos por medio de los cuales ésta se exterioriza, explica la significación de la frase “suspendo el juicio” (ἐπέχω), señalando que es la abreviatura de esta otra: “no puedo decir cuál de las cosas propuestas he de creer y cuál no creer (πιστεῦσαι ἢ τινι ἀπιστῆσαι)” (I 196). Aquí mismo se encuentra el otro pasaje que, junto a las dos primeras citas provenientes del capítulo de la definición del escepticismo, proporciona la más clara determinación del concepto:

Y se dice suspensión a partir [del hecho] de que el pensamiento está suspendido (ἐπέχεσθαι) de modo que no afirma y niega nada (μήτε τίθεναι τι μήτε ἀναιρεῖν) en virtud de la igual fuerza de las cosas investigadas” (ibíd.).

En esta misma parte del texto aparecen otros dos términos que deben ser vinculados con la suspensión. En el capítulo XIX, que comenta la célebre fórmula “no más (οὐ μᾶλλον)”, Sexto dice que ésta “indica nuestro sentimiento (πάθος), según el cual concluimos en indiferencia

(ἀρρεψίαν) en virtud de la igual fuerza (ἰσοσθένεια) de las cosas opuestas”, y aduce que tal indiferencia no es otra cosa que la abstención de asentir a las alternativas en conflicto (190). El segundo término figura en el capítulo XXIV, dedicado a comentar la expresión “todas las cosas son indeterminadas”. Sexto explica que la “indeterminación (ἀοριστία) es un estado (πάθος) del pensamiento según el cual ni negamos ni afirmamos ninguna de las cosas que pertenecen a la indagación dogmática, esto es, no manifiestas (τῶν ἀδηλῶν)” (I 198); luego agrega —en concordancia con lo antes señalado— que la calidad de indeterminado, en cuanto se aplica a los opuestos, concierne a que ninguno de ellos lleva ventaja en lo que toca a credibilidad o incredibilidad.

De los pasajes citados se desprende, en primer lugar, desde el punto de vista epistemológico, que el argumento que sostiene la actitud de suspensión, indiferencia o indeterminación del escéptico es la igual fuerza de aseveraciones en conflicto o contradictorias, ya se trate de materias de la percepción sensible o de la especulación discursiva³⁹, perteneciendo éstas al orden de lo no manifiesto, es decir el orden de aquello que no es inmediatamente fenoménico. En segundo lugar, desde el punto de vista lógico, la suspensión es una interrupción del proceso pensante a propósito de la materia investigada, que impide alcanzar una decisión concluyente sobre ella en términos de afirmación o negación. En tercer lugar, desde el punto de vista psicológico, es algo que le ocurre al escéptico precisamente al reflexionar sobre las bases racionales que le permitirían llegar a esa decisión y no encontrar razones suficientes para inclinarse favorablemente por uno de los miembros de una alternativa: es un estado anímico, una experiencia, un πάθος; la suspensión no acaece en virtud de un acto de voluntad, sino que le es impuesta al escéptico como una constricción⁴⁰. Por último, en cuarto lugar, y en lo que atañe a sus implicaciones, en la medida en que el que suspende el juicio está constreñido a no afirmar nada, y afirmar algo (sostener una determinada proposición como verdadera, es decir, como el reporte de un estado de cosas realmente existente⁴¹) es necesariamente creer en aquello que se afirma, la suspensión del juicio es, también necesariamente, una suspensión de la creencia, en cuanto no se poseen justificaciones racionales para ella; y las

39 Cf. Gisela Striker, “Sceptical Strategies”, en: Malcolm Schofield, Miles F. Burnyeat, Jonathan Barnes, *Doubt and Dogmatism. Studies in Hellenistic Epistemology*. Oxford: Clarendon Press, 2002, p. 58.

40 Cf. Alan Bailey, *Sextus Empiricus and Pyrrhonian Scepticism*. Oxford: Clarendon Press, 2002, p. 121. Bailey remite también en este sentido al artículo de Miles F. Burnyeat, “Can the Septic Live his Scepticism?”, en: Schofield, Burnyeat, Barnes, *op. cit.*, pp. 20-53.

41 Al respecto, cf. M. Burnyeat, *op. cit.*, p. 25.

anotaciones de Sexto sobre creencia (*πιστία*) y descreencia (*ἀπιστία*) son suficientemente claras a este respecto.

Como bien se sabe, este último punto es el más controversial a propósito del escepticismo pirrónico. La sola idea de que sería posible vivir una vida sin creencias ha sido considerada insostenible, y lo ha sido desde antiguo, como lo atestiguan Cicerón y Plutarco. Pero es Hume quien le dio la forma más poderosa a la objeción y, por cierto, la más significativa para la filosofía moderna, arguyendo que nuestra propia naturaleza nos fuerza a conducirnos según creencias que no son racionalmente justificables⁴². Por decirlo de alguna manera, lo que hace Hume es contraponer a la restricción epistemológica del escéptico una restricción mayor, que viene dictada por las necesidades prácticas de la existencia. En todo caso, éste es también un punto que me interesa en lo que toca a mi presente argumento, puesto que la “suspensión de la creencia”, como sugería antes, es el modelo sobre el cual se acuña la “suspensión de la descreencia” de Coleridge.

Por cierto, no es mi intención ingresar aquí en el rico debate sobre el tema, que concierne, entre otras cosas, a la posible distinción entre creencia y asentimiento. Simplemente asumo, para efectos de declarar mi propia comprensión del asunto, que el modo de pensar que refleja la exposición de Sexto Empírico defiende expresamente la posibilidad que la mencionada objeción impugna, y que su planteamiento de la *ἐποχή* es enteramente radical. De hecho, con esta peculiar actitud, el escéptico no queda en el descampado vital, pero sí en la orfandad epistémica. Taxativamente dice Sexto que el escéptico cuenta con una cuádruple guía o “norma de vida”: la guía de la naturaleza, [...] la imposición de las pasiones, [...] la tradición de las leyes y costumbres, [...] la enseñanza de las artes” (I 23 s.). Pero lo determinante es el fenómeno, es decir, “aquello que nos afecta conforme a las presentaciones” (*τὰ γὰρ κατὰ φαντασίαν παθητικὴν*) y que “lleva involuntariamente al asentimiento” (*ἀβουλήτος ἡμᾶς ἄγοντα εἰς συνκατάθεσιν*, I 19). En esta explicación, el centro de gravitación reside en el carácter involuntario que estas afecciones tienen, que es precisamente lo que acredita al fenómeno en cuanto tal, es decir, en su mero aparecer. En este sentido diría Sexto, a continuación, que cuando los escépticos averiguan si lo subyacente es tal cual aparece,

42 Cf. David Hume, *An Enquiry Concerning Human Understanding*, en idem, *Enquiries Concerning the Human Understanding and Concerning the Principles of Morals*. Edited by L. A. Selby-Bigge. Oxford: Oxford University Press, p. 160 (128).

dan por sentado (“concedemos”: *δίδομεν*) el hecho de que aparece (*τὸ μὲν ὅτι φαίνεται*), no dudando, en consecuencia, del fenómeno mismo, sino de lo que se dice sobre él.

Es precisamente este carácter determinante del fenómeno lo que me interesa en vista de una posible vinculación entre escepticismo y ficción. Y es que si la serenidad es el resultado contingente de la suspensión (Sexto insistirá sobre el factor del azar en la gestación de ese estado, y ya volveré brevemente sobre ello), también debiera entenderse que es resultado de la suspensión la apertura al fenómeno (lo que se me aparece) en su pura singularidad. Cuatro notas del fenómeno son aquí particularmente significativas. Primeramente, su levedad ontológica: el fenómeno es su aparecer, y en él da testimonio de sí sólo en cuanto a lo que en ese aparecer aparece; no arrastra implicaciones sustantivas, no trasunta cualidades ocultas ni significa entes que no estén inmediatamente presentes en la aparición misma. Semejante presentación reclama la sobriedad de una descripción atendida a lo manifiesto, de un comportamiento lingüístico *a-tético* (sobre el cual volveré), como el de un cronista que se limita a narrar lo que le pasa, según la dichosa fórmula de Sexto: “anunciamos (*ἀπαγγέλλομεν*) lo que nos aparece en el presente en cada caso a la manera de un cronista (*ἱστορικῶς*)” (I 4). En segundo lugar, el fenómeno es su atestiguación; es su aparecer, pero este aparecer es ante alguien, ante un yo que se acredita como tal en virtud de su calidad o condición de testigo de tal aparecer. De ahí el alcance que tiene para el escepticismo la noción de *φαντασία*. En tercer lugar, el aparecer del fenómeno tiene lugar en la puntualidad de un presente, que determina, pues, la temporalidad del fenómeno. Por último, el fenómeno se nos impone. Éste es carácter involuntario que Sexto le atribuye a la aceptación o asentimiento (*συγκατάθεσις*) que le prestamos a lo que aparece, y define su eficacia por la afeción que nos produce.

ESCEPTICISMO Y FICCIÓN

Una vinculación directa entre escepticismo y ficción puede presentarse a primera vista atrabiliaria. El foco epis

temológico del primero, sostenido a lo largo de todas sus variantes históricas, y la resultante anímica (la ataraxia) de su prototípica versión pirrónica no parecen dar sitio a intereses, digamos, literarios, retóricos o estéticos, y tampoco a cuestionamientos ontológicos, que son los dos ángulos desde los cuales se aborda regularmente el problema de la ficción.

Sin embargo, creo que de lo dicho sobre la *ἐποχή* hay tres cosas que me parecen interesantes para la tentativa de relación anunciada en el título de esta sección. Una concierne al lenguaje, otra al fenómeno, la tercera al tiempo, aunque quisiera pensar que las dos últimas revierten sobre la primera. En todo caso, se debe advertir que todo planteamiento de la relación no puede ser sino mediato, porque ciertamente es muy controvertible postular que haya un pasaje directo del escepticismo a la ficción o a la literatura.

En el capítulo XVIII Sexto inicia la exposición de las diversas “expresiones (*φωνάς*) indicativas de la actitud escéptica (*τῆς σκεπτικῆς διαθέσεως*) y de nuestro temple (*τοῦ ἡμᾶς πάθους*)” (I 187). Alcanzan a un número de nueve. Son indicativas, sin duda, pero no agotan los usos escépticos del lenguaje. Entregan una clara nota de lo que se podría llamar un minimalismo expresivo que hasta cierto punto podría considerarse típico del pirrónico, pero responden a una intencionalidad precisa, pertenecen a un “escena” determinada, que es la escena de la disputa con el dogmático. Mediante tales expresiones elípticas, se comunica el estado de abstinencia de juzgar y concluir en que se encuentra el escéptico en su indagación, luego de haber ponderado las razones a favor de una u otra opción en un problema dado. Pero la advertencia que hace Sexto en el curso de esta exposición, en cuanto a que el escéptico no se trenza en litigios de palabras, sino que hace un uso laxo, indiferente y funcional (*ἀδιαφόρως ... καὶ καταχρηστικῶς*, I 191) de fórmulas y términos, señala otra “escena”, que se podría caracterizar como la del habla cotidiana, que no sólo no puede sino que tampoco debe hacer cuestión de todas las expresiones y términos empleados en ella, porque en tal caso se frustra su interés comunicativo. Sólo que ésta se vuelve temática como tal “escena” no desde sí misma, sino con la entrada del dogmático, dispuesto a disputar sobre el sentido exacto de palabras y frases. Queda todavía una última “escena”, que se caracteriza positivamente por una disposición diegética: es la “escena” de lo que pareciera un efectivo pronunciamiento que cabría describir

como “la expresión de lo que me pasa”. Es un punto que Sexto subraya tempranamente en los *Esbozos* (poco más atrás, en el acápite anterior, traía la cita correspondiente), y que reaparece en la exposición de las expresiones: cuando el escéptico dice “yo no determino nada” lo que transmite es que su estado actual no lo inclina a afirmar o negar dogmáticamente nada sobre el asunto en cuestión; y comenta: “esto lo dice para anunciar [...] lo que le [a] parece acerca del tema presente, sin hacer ninguna aseveración, sino sólo relatando lo que experimenta (*ἀλλ’ ὁ πάσχει διηγουμένους*)” (I 197). Así, el escéptico no formula un enunciado, sino que expresa una afección.

Este último uso del lenguaje tiene en su centro al fenómeno, que es asimismo lo que admite el pirronismo como único criterio. Sobre su gravitación he hablado ya. Aquí me interesa marcar dos puntos adicionales que pueden ser de provecho para la tarea presente. Uno de ellos vuelve sobre la cuestión de los usos del lenguaje; el restante concierne a aquello en que el fenómeno se acredita como tal, es decir, la afección. Primeramente, el alegato que monta el escéptico en torno a la constricción que impone el fenómeno (el involuntario asentimiento que le dedicamos) suprime la posibilidad de pronunciarse acerca de lo que son y cómo son las cosas en realidad o sobre su irrealidad. En términos lingüísticos, la consecuencia es que no se puede aferrar un real por medios semióticos. Con ello se plantea una crisis de la referencialidad, no tanto porque no haya referente del relato, pues éste es el fenómeno presente, sino porque el escéptico se inhibe de inscribir lo que le pasa y declara en una trama semántica que le asigne su lugar en un orden de verdades. Es, en general, lo que podría llamarse una neutralización de la referencialidad. Ésta es estrictamente solidaria de lo que antes llamé el comportamiento a-tético del escéptico, que tiene como contraparte positiva esa especie de átomo diegético, narrativo, en que consiste la declaración de la experiencia presente. Hay un referente de este mini-relato, pero la potencia (si puedo decirlo así) del acto lingüístico estriba en no poner el referente, es decir, en suspender la relación referencial como relación a una exterioridad auto-subsistente (pues la levedad ontológica del fenómeno determina que éste es insustancial), sin que deje de haber una marca de exterioridad precisamente en la afección que expresa el relato. La distancia entre esta consecuencia y lo que antes comenté, siguiendo a Kamuf, sobre lo que ella

denomina el “vaciamiento del referente” no es, acaso, tan grande. Por otra parte, si el fenómeno es insustancial, lo que cumple al relato es registrar puntualmente la instancia de un encuentro cuyo signo es la afección, el $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$. De aquí se desprenden dos características fundamentales: en primer término, no se trata sólo de insustancialidad, sino también de singularidad. El fenómeno es singular, y reclama por eso mismo una peculiar economía lingüística, que no le reste a aquel la nota inconfundible por la cual se anuncia, que es su mismo y oportuno aparecer; la declaración lo consigna, lo rubrica como tal. En segundo término, es rigurosamente contingente. No es el caso detenerse aquí sobre la crítica escéptica de la causalidad, pero cabe decir que el fenómeno, tal como lo piensa el pirronismo, si por una parte no es penetrable en su putativa interioridad, por otra tampoco es susceptible de ser elucidado a través de su inserción en una cadena causal: la causa pertenece al orden de lo no manifiesto, y si cabe que asociemos fenómenos por vía de la asociación de los $\pi\acute{\alpha}\theta\eta$ que producen, esta asociación no puede tener otra consistencia ni otra validez que la de aquella misma economía lingüística, es decir, la de la narración. Claro que Sexto nada dice acerca de un hilván diegético.

Esta puntualidad singular y esta contingencia aluden a su vez al tiempo: el relato de lo que me pasa inscribe lo que me pasa y al relato mismo en el tiempo, en el “ahora” de la presentación, pero a la vez inscribe el tiempo, inscribe el ahora en que es proferido. No se trata, pues, de un ahora absoluto, sino más bien de una huella temporal. No hay un presente pleno, en la misma medida en que no hay un punto al que referirlo, en el cual recogerlo, si se me permite decirlo así. Ese punto sería el yo. Pero para el pirrónico el “yo”, su “yo” puntual, patético y proferente, abstinerente y diegético, en cuanto se atiene al fenómeno, es también estrictamente fenoménico y contingente: también aquí la asociación de mis estados (de mis afectos) tiene la consistencia narrativa que apuntaba hace un momento. El “relato” de lo que me pasa es, de consuno, narrativa de lo que aparece y narrativa del yo.

Si desde aquí extraemos una consecuencia respecto de la noción escéptica de fenómeno, parece que éste tendría que ser concebido en su correlación esencial con el $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$ y de acuerdo al índice imborrable de su temporalidad como *acontecimiento*. Así, si el fenómeno no es otra cosa su

aparecer mismo, y este aparecer sólo se acredita como tal en el parecer del yo que lo atestigua, ello, sin embargo, así como no supone la reducción de lo exterior (*τὸ ἐξωθεν*) al fantasma de la representación, puesto que la *φαντασία* trae consigo la marca de la fuerza de lo que nos afecta, tampoco conlleva, como podría temerse, un destino solipsista. Relatar lo que me pasa en un lenguaje suelto y abstenerme de pronunciamientos rotundos no sólo libera el fenómeno a su acaecer, sino que abre un espacio de comunicación e interpelación susceptible de ser compartido: libera también al lenguaje de la primacía apofántica y predispone, acaso, la apertura de un espacio de tiempo que permitiría otros usos de la *φαντασία*. Como dije al comienzo, la relación es indirecta, es controvertible, y no quiero atenuarlo. Queda suspendida de un acaso y de un quizá, que susurra bajo ese potencial “permitiría”.

Suspendida, dije. Entiendo que la suspensión es el momento esencial, la condición de todo esto. Si antes he empleado el término “operación” en la confianza de que puede ser un buen nombre para lo que define el eje constitutivo y productivo del discurso de ficción y del discurso literario (en los términos en que intentaba esbozar mi comprensión de ese término), lo que he tenido en mente es aproximarle a la suspensión. El “giro lingüístico” que he ensayado ahora, sugiriendo que se puede conferir al lenguaje una función primaria en la inscripción del fenómeno, insinúa a su vez la idea de que ella, la suspensión (lingüísticamente entendida como el tiempo y el silencio en que el lenguaje, interpelado por el fenómeno a partir del afecto, se afecta a sí mismo), la suspensión, digo sería la operación *princeps*, acaso la posibilidad misma del lenguaje, posibilidad pura, como un puro azar⁴³: el azar (y la *oddity*) de la posibilidad del lenguaje, eso sería —en principio— lo que llamamos “literatura”, bajo el signo de la ficción.

CREENCIAS Y EMOCIONES

Una breve mirada retrospectiva sobre el terreno transitado: descolgándome de la relación entre creencia, ficción y literatura, amparado inicialmente en el célebre *dictum* de Coleridge, inicié un desvío hacia el tema de la suspensión acumulando antecedentes que permitieran pensarla como

43 Quizá nada precisa mejor la eficacia de la suspensión que la hermosa analogía que traza Sexto entre el caso (el relato, la leyenda) del pintor Apeles con lo que el escéptico experimenta con ocasión de aquella; esta misma analogía enfatiza la significación de la contingencia, del azar: “Al escéptico, en efecto, le ocurrió lo mismo que se dice del pintor Apeles. Se cuenta que cuando estaba pintando un caballo y quería imitar en la pintura la espuma del caballo, tuvo tan poco éxito que renunció y arrojó a la pintura la esponja que usaba para limpiar los colores de su pincel, y la huella de la esponja produjo la imitación de la espuma del caballo. También los escépticos, con la esperanza de alcanzar la serenidad (*ἀταραξία*) a través de la discriminación de la disparidad de las cosas de la sensación y el pensamiento (*φαινομένων τε καὶ νοουμένων*), y siendo incapaces de realizarlo, suspendieron el juicio (*ἐπέσχον*); y al suspenderlo, la serenidad siguió como por azar (*οἶον τυχικῶς*), tal como la sombra al cuerpo. (I 28 s.)

operación de lenguaje. Esto da impulso a dos movimientos cuyos vectores debiesen enfilarse hacia un mismo vértice: por una parte, la eventualidad de concebir el hecho literario y el discurso de ficción a partir de la suspensión así pensada como la condición de posibilidad de aquellos; por otra, en la medida en que la experiencia escéptica de la suspensión del juicio (que lo es al unísono de creencia) pueda pensarse como operación en el sentido antedicho, la eventualidad de concebir en clave escéptica aquel primer modelo de suspensión. Mi recurso al motivo del afecto y afición ha quedado, sin embargo, huérfano de mayores precisiones. En esta sección me propongo retomarlo, volviendo a anudar algunos de los temas antes mencionados.

En el planteamiento de Coleridge que citábamos al comienzo de este ensayo dejamos sin tocar más específicamente un punto que es en él esencial. Al hablar de las dos clases de poemas que discernía con su amigo Wordsworth, unos que incorporaban elementos sobrenaturales, los otros que extraían su material de la vida ordinaria, Coleridge argüía que la excelencia de los primeros depende de la suscitación de un vívido compromiso afectivo, que se logra mediante “la verdad dramática de esas emociones tal como naturalmente acompañarían a esas situaciones, suponiéndolas reales”. A diferencia de éstos, los poemas de la segunda clase deben prestar un viso de novedad a los hechos y agentes de la cotidianidad ordinaria, pero precisamente para lograr un efecto equivalente, es decir, para generar en el lector o auditor un compromiso afectivo similar al que suscitan los poemas cumplidos de la primera clase. La cuestión recae aquí sobre las emociones, y la mayor parte de las personas seguramente estarán de acuerdo en que las emociones son parte sustantiva de la recepción, no diremos sólo de poemas, sino, en general, de productos de ficción, particularmente literarios: estarán de acuerdo en que éstos apelan principalmente, por medio de sus recursos propios —semióticos, retóricos, también a menudo referenciales—, a las disposiciones afectivas de los lectores o auditores, provocando reacciones que pueden alcanzar un alto grado de intensidad y que, en ocasiones, no se limitan al tiempo durante el cual aquellos están expuestos a la eficacia narrativa, dramática y estética del producto, sino que dejan huellas profundas en tales disposiciones, contribuyendo a su educación —si podemos llamar así a sus modificaciones basales— y a lo

que podríamos llamar la comprensión afectiva de sí mismos, de los otros y del mundo.

En el argumento de Coleridge, la “suspensión de la descreencia” se relaciona expresamente con los poemas de la primera clase, no con los de la segunda, que no requieren de una expresa puesta entre paréntesis de nuestro rechazo espontáneo a aquello que entra en conflicto con el régimen usual de creencias que prevalece en nuestra vida común, en la medida en que su material está integrado por componentes que pertenecen al mundo al que se refieren esas mismas creencias. Estos poemas, en cambio, suponen una suspensión de otro tipo: la suspensión de la familiaridad con que asumimos los hechos de la vida diaria, familiaridad que se basa, por su parte, en nuestras creencias adquiridas. Se trata, obviamente, de una simetría inversa: en el primer caso, prestar verosimilitud (“ semejanza de verdad”) a lo extraño; en el segundo, extrañar lo acostumbrado. De cualquier modo, en ambos casos mide el poema su fuerza por el impacto emotivo que produce.

¿Existe una conexión necesaria entre nuestras creencias y nuestras emociones? La ficción demuestra lo contrario: sin ninguna necesidad de que intervengan nuestras creencias ni tengamos que apelar a ellas, sus productos despiertan o pueden despertar en nosotros respuestas afectivas plenas, a veces muy potentes. Y a diferencia de lo que ocurre con el concepto de creencia, para el cual no se requiere inventar un sucedáneo o un simulacro de creencia —digamos, una *quasi*-creencia— que sea adaptable al carácter y efecto de la ficción, no podemos separar nítidamente las emociones que experimentamos a propósito de alguno de sus productos de aquellas que sentimos en la así llamada “vida real”. Kendall Walton⁴⁴ entiende que ciertos temores (que son emociones particularmente intensas) “involucran una creencia o juicio de que el objeto temido plantea una amenaza”, tal como sostienen muchas teorías estándar de la emoción⁴⁵. Por supuesto, un lector de Lovecraft reconocerá que no se siente efectivamente amenazado por los nauseabundos borborigmos que pululan copiosamente en sus relatos, y sin embargo reacciona con esa especie de vago horror que buscaba suscitar el narrador. El espectador de un film de terror (ejemplo que aduce el mismo Walton) puede evidenciar todos los signos de un estado de pavor, llegado el clímax hábilmente reforzado por la manipulación de la

44 K. Walton, “Fearing Fictionally”, en: Eileen John and Dominic McIver Lopes (eds.), *Philosophy of Literature. Contemporary and Classic Readings. An Anthology, op. cit.*, pp. 177-184.

45 Op. cit., p. 178.

46 No reprimo el recuerdo de esa gloriosa escena de *The Blob* (primera versión de 1958), en que los espectadores del cine pueblerino, que asisten crispados a una película de terror, huyen en pánico cuando se dan cuenta que *the blob* empieza a reptar hacia la sala viscosamente a través de las troneras de la cabina de proyección hacia la sala. Fue, en ese momento, una vuelta de tuerca a las convenciones del cine de horror, provista de una curiosa torsión en el juego de provocar miedo mediante la ficción.

47 Una persuasiva crítica a la posición de Walton se puede consultar en: Richard Walsh, *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press, 2007, p. 155 ss. Walsh rechaza expresamente la conexión con la creencia y con la sustitución imaginaria de su referente (el *make-believe* a que aludí en una nota anterior, a propósito de la crítica de Currie a Searle), y, sobre la tesis de que “el poder emocional de la narración radica en su habilidad para extraer y particularizar la carga afectiva de las palabras (o imágenes), pero [qué] esa carga es generada en términos semióticos más bien que narrativos”, entiende la “respuesta emocional [...] no como un efecto de ilusión, sino como un corolario del proceso fundamental de la comprensión textual” (*op. cit.*, p. 157).

48 Entrecomillo la palabra, porque el axioma de la no-derivación de la ficción no viene a reemplazar un origen por otro ni propone la especie de una

cámara, y sin embargo *sabe* que no está expuesto a ningún peligro⁴⁶. La consideración de situaciones tan peculiares y a la vez tan habituales como éstas lleva a Walton a postular que el tipo de emoción que tiene lugar en ellas no es miedo real, sino un *quasi*-miedo, un miedo ficticio, como adecuada respuesta a una amenaza igualmente ficticia. Dejo de lado las sutilezas de su argumento para concentrarme exclusivamente en esta propuesta, porque me parece tan poco persuasiva como la tesis de las *quasi*-creencias⁴⁷. En este respecto, la vieja teoría de Aristóteles (a la que alude Walton) o la moderna de Burke parecen más sanas, en la misma medida en que no necesitan construir la ficción de un miedo ficticio para dar cuenta de nuestras respuestas afectivas a un producto de ficción. Ninguno de los dos concibe una diferencia específica entre el temor ante un peligro que se reputa real y uno cuyo carácter ficticio se sabe. Ambos entienden que la tragedia o la experiencia de lo sublime (Kant podría ser invocado a propósito de esta última) se definen positivamente por emociones que no se distinguen de las que normalmente tenemos.

La propuesta de Walton adolece de dificultades análogas a las propuestas que definen la ficción mediante un recurso a las creencias, de cualquier tipo que sea (y aquí haría una salvedad limitada con respecto a la tesis de Coleridge, que me parece más fina por su doble acento negativo) y a las que la definen a través de una explicación del discurso de ficción como un discurso compuesto de pretendidos actos ilocucionarios (*quasi*-actos ilocucionarios, si se quiere). Todas ellas coinciden en asumir que la ficción es un fenómeno derivado, dependiente y fundado en lo que se supone son formas “normales” de comportamiento, sentimiento y relación. De un modo u otro, se intenta explicar la ficción, sus procesos de producción y recepción, los recursos que se ponen en ejercicio, por ejemplo, en la gestación de una obra literaria, presentándolos como si fuesen modalidades subalternas, por desviación o por contraste. Dicho en otros términos que ya adelanté, no se reconoce a la ficción como un fenómeno “originario”⁴⁸. A este propósito, se puede interrogar si el carácter y la tonalidad de nuestras reacciones emotivas pueden ser consistentemente descritas, en un sentido primario, como respuestas a eventos actuales. Ni siquiera es necesario acudir al psicoanálisis para argüir el peso gravitante que tienen la imaginación y lo imaginario,

lo que en general podríamos llamar lo fantasmático, en la determinación de nuestras disposiciones afectivas. Basta pensar en el modo en que una niña o un niño desarrollan su disposición en un constante intercambio entre el orden de lo “real” y el orden de lo “ficticio” para convencerse que la configuración de este último no presupone que el primero se haya constituido previamente para entrar en juego y consideración, sino que contribuye decididamente a moldear sus respuestas emotivas a eventos actuales.

El impacto afectivo de la ficción demuestra que no hay una conexión necesaria entre emociones y creencias. Que tampoco la haya, como decía hace un momento, entre emociones y eventos actuales sugiere la posibilidad de pensar la ficción como una fuente primaria de nuestra vida afectiva. Esto, precisamente, es lo que he intentado al bosquejar la idea de que la operación suspensiva de que he venido hablando es el afecto primario a partir del cual podemos experimentar emociones.

CONCLUSIÓN: ESCEPTICISMO Y LITERATURA

En todo lo que precede he solido hablar de literatura y ficción como si fuesen una misma cosa. Pero es claro que hay muchas razones para distinguirlas enfáticamente, y no sólo por la obviedad de que no toda literatura es ficción y que no toda ficción se expresa literariamente, sino también porque tampoco podría afirmarse que todo, en la literatura de ficción, sea ficción precisamente. No es éste el lugar para ingresar en ese debate. Me limito, por una parte, a reiterar algo que ya dije: entiendo la literatura ante todo como una operación de la fuerza del lenguaje que hace a ésta perceptible como tal; por otra parte, esta operación suspende, sin suprimirlas, las relaciones jerárquicas o de dependencia entre lo que reputamos y creemos “real” y el campo de lo “imaginario”, haciendo así posible la comprensión, la producción y recepción de lo ficticio en su propia y específica “legalidad”.

En este entendido, he tratado de evidenciar la importancia que tiene el concepto de suspensión para el tratamiento de la operación literaria y de la constitución del campo de la ficción. Esto me llevó, teniendo a la vista el uso o la frecuente mención de ese concepto en el tratamiento analítico y especulativo del objeto literario y de la

co-originariedad (cuya tensión inherente suele resolverse por una jerarquización implícita), sino que pone derechamente en cuestión la idea de origen.

ficción —uso y mención que no quedan suficientemente acreditados desde el punto de vista teórico—, a ensayar una aproximación al significado que el escepticismo pirrónico le confiere al término.

A riesgo de ser redundante, sintetizo aquí los resultados de ese intento.

Primeramente, la suspensión es, para recuperar una palabra preñada de Sexto Empírico, una “detención” (*στάσις*) del pensamiento y del discurso con respecto a la gravedad ontológica (y ética) de los hechos o estados de cosas (lo cual involucra nuestras creencias) y a los modos predominantes en que hablamos de ellos. La in-decisión que genera esta “detención” deja en vilo el pronunciamiento sobre la entidad o valor esencial de tales hechos o estados; si éste es el aspecto negativo de la suspensión, positivamente vista hace posible la apertura a la acontecedera singularidad de lo que aparece (el fenómeno), así como también deja en vilo la eminencia de un yo que se unifica y recupera en sus decisiones. He supuesto que la operación literaria sólo puede hacer patente y vigente la fuerza del lenguaje como tal en la medida en que la singulariza en cada caso.

La “detención” del discurso lo retrotrae cada vez al silencio. Este silencio es una neutralización de las intencionalidades significativas y referenciales del lenguaje dominadas por la orientación apofántica, y a la vez una neutralización de la vigencia de un yo unitario. Desde él se produce la apertura de otras posibilidades semióticas, que tienen su modelo minimalista en la crónica escéptica, la cual acoge en su narrativa la singularidad de lo que aparece.

La “detención” del pensamiento y del discurso es de suyo una afección. Es el afecto de esa neutralización, y si se quiere, bordeando la paradoja, el afecto de lo neutro. Si el escepticismo, en su plan investigativo, recibe de esto, por azar, el beneficio de la serenidad, la literatura extrae de allí mismo la posibilidad de invertir la fuerza del lenguaje, por medios primariamente semióticos, en la provocación, diversificación y singularización de la textura afectiva de sus destinatarios.

El concepto escéptico de suspensión parece, pues, ser pertinente para el análisis de la operación literaria. Al fin y al cabo, no sería enteramente disparatado sostener que toda obra literaria es una obra de suspenso, y que el tiempo de la literatura es la época del suspenso.