

EMOCIONES ESTÉTICAS EN CONTEXTOS DE FICCIÓN

ENCLAVE PRAGMÁTICO Y CONSECUENCIAS PARA LA ACCIÓN SEGÚN JEAN MARIE SCHAEFFER

AESTHETIC EMOTIONS IN FICTIONAL CONTEXTS

Pragmatic enclave and consequences for action according to Jean Marie Schaeffer

EMOÇÕES ESTÉTICAS EM CONTEXTOS FICCIONAIS

Enclave pragmático e consequências para a ação em Jean Marie Schaeffer

Daniel Scheck

(Universidad Nacional del Comahue)

scheckdaniel@yahoo.com.ar

Recibido: 27/11/2020

Aprobado: 14/01/2021

RESUMEN

Este trabajo se enmarca en las discusiones acerca del estatus y las características que tienen las emociones vinculadas a las experiencias estéticas en contextos ficcionales. Se ofrece una lectura desde la perspectiva de Jean Marie Schaeffer que rechaza la idea de que las emociones en contextos ficcionales son sólo cuasi o pseudo-emociones o emociones simuladas o fingidas. Asimismo, se cuestiona uno de los sentidos que adquiere el término “ficcionalizar” para ese autor. Por último, se discute la supuesta despragmatización de las consecuencias para la vida activa que tendrían las emociones vinculadas a las experiencias estéticas.

Palabras clave: experiencia estética. dimensión afectiva. cognición. ficcionalización. despragmatización.

ABSTRACT

This work is framed in discussions about the status and characteristics of emotions linked to aesthetic experiences in fictional contexts. It offers a reading from the perspective of Jean Marie Schaeffer. She rejects the idea that emotions in fictional contexts are only quasi or pseudo-emotions or simulated or feigned emotions. Likewise, one of the meanings that the term “fictionalize” acquires for that author is questioned. Lastly, the supposed de pragmatization of the consequences for an active life that emotions linked to aesthetic experiences would have is discussed.

Keywords: aesthetic experience. affective dimension. cognition. fictionalization. de pragmatization.

RESUMO

Este trabalho está enquadrado em discussões sobre o status e as características das emoções ligadas às experiências estéticas em contextos ficcionais. Oferece uma leitura da perspectiva de Jean Marie Schaeffer, que rejeita a ideia de que as emoções em contextos ficcionais são apenas quase ou pseudo-emoções ou emoções simuladas ou fingidas. Da mesma forma, questiona-se um dos significados que o termo "ficcionalizar" adquire para aquele autor. Por último, discute-se a suposta de pragmatização das consequências para a vida ativa que teriam as emoções ligadas às experiências estéticas.

Palavras-chave: experiência estética. dimensão afetiva. cognição. ficcionalização. despragmatização.

Introducción

Dos de las afirmaciones más célebres y notables de Nelson Goodman atraviesan el presente escrito. La primera es que tenemos una tendencia a omitir la especificación del marco de referencia cuando se trata del marco de referencia desde el cual uno mismo está pensando un problema. La segunda, atada a la anterior, es que “el realismo es relativo” (Goodman, 1976: 53), ya que está determinado por el sistema de representación normal que detenta una cultura determinada en un momento determinado. Si leemos la primera a la luz de la segunda, implica que estamos tan acostumbrados al realismo que nos resulta transparente, tenemos tan incorporada una forma de establecer relaciones entre la representación y lo representado que casi no reparamos en ella, y pocas veces señalamos que ese es uno de los elementos que conforman el propio marco de reflexión. Aunque este trabajo no profundiza en el análisis de la teoría de Goodman, esas afirmaciones son una suerte de telón de fondo para reflexionar sobre el tratamiento que han tenido las emociones en contextos ficcionales.

El problema puntual que me interesa es el del estatus y las características que se les adscriben a las emociones que acompañan nuestras experiencias estéticas frente a objetos ficcionales, tantos artísticos como de alguna otra índole. La reflexión que se ofrece toma como punto de partida la teoría de la experiencia estética de Jean Marie Schaeffer, en el marco de la cual se niega que las emociones “fccionales” conformen una clase específica y separada del resto de las emociones estéticas. Su concepción de la experiencia es amplia y comprehensiva, y en ella el contacto con el arte y las ficciones son sólo una subregión dentro de un vasto campo de posibles encuentros estéticos. Las experiencias estéticas, a su vez, no están asociadas a un tipo de emoción sustancialmente distinguible de las ordinarias o estándar. De hecho, el repertorio de emociones siempre es el mismo, aunque las emociones estéticas se distinguen porque están contenidas en un “enclave pragmático” aportado por el tipo de proceso experiencial en el que acontecen. Esta forma de concebir a las emociones ficcionales como una subclase de las emociones estéticas le permite evitar las discusiones habilitadas por la “paradoja de la ficción” respecto a la posible inconsistencia o incongruencia que este tipo de emociones genera en nuestro comportamiento.

Para Schaeffer, aunque seamos conscientes de que surgen frente a cosas que no son reales, es totalmente aceptable que tengamos emociones en contextos ficcionales. De hecho, son tan verdaderas como cualquier otra emoción de tipo estético. Las tenemos, nos afectan, y no hay nada demasiado extraordinario en ello; por eso mismo, no son fingidas o fraguadas y no merecen degradarse al estatus de pseudo o cuasi-emociones. En el presente trabajo me propongo exponer y desarrollar los rasgos centrales de la propuesta de Schaeffer, haciendo énfasis en la conexión que establece entre las emociones y la dimensión atencional de las experiencias estéticas. En segundo lugar, pretendo mostrar que uno de los sentidos en que concibe la “ficcionalización” de ciertas situaciones, en marcos ficcionales claramente delimitados, sigue atada a la idea de que la ficción es una forma de engaño, fingimiento o mentira. Por último, voy a discutir el criterio que introduce Schaeffer para distinguir entre emociones estéticas y emociones en general. El rasgo distintivo es, puntualmente, su escasa activación práctica, su incapacidad para generar consecuencias y alteraciones en nuestros procesos de toma de decisión o planes de acción

en la vida real. Ese criterio, según entiendo, puede resultar apropiado para describir el impacto inmediato de las emociones en enclaves ficcionales claramente delimitados, como una función de cine o teatro, pero no contempla todos los efectos y las repercusiones que pueden tener a nivel práctico y vital según la propia concepción que tiene el autor de los elementos implicados en un encuentro estético.

El complejo entramado de la experiencia estética

Las emociones provocadas por el arte son un tema para la filosofía desde que Platón cuestionó los efectos de la poesía imitativa, en el último capítulo de *República* (595a y ss.), y Aristóteles retomó el tema en su *Poética*, particularmente en el cuarto capítulo, donde se encuentra la formulación primigenia de la “paradoja de lo trágico” (1448b y ss.). Una versión más amplia de aquella paradoja, extendida al tema general de las emociones ficcionales, tiene su lugar propio en el campo de la estética desde la década de 1970. La “paradoja de la ficción” se instauró en el preciso momento en que Colin Radford (1975) se preguntó, con cierto desconcierto y como asombrado por su propia posible incongruencia, cómo y por qué nos conmovemos por el destino de Anna Karenina, la difícil situación de Madame Bovary o la temprana muerte de Mercucio Della Escala. El problema, sumariamente, tiene que ver con que esos personajes no son personas reales, y por ende no sufren ni mueren realmente, y que nosotros, aun siendo conscientes de su carácter ficcional, nos conmovemos hasta las lágrimas por sus desdichas.

La preocupación de Radford es por la aparente incongruencia entre estar realmente conmovidos por algo y saber de forma consciente que lo que nos conmueve no es real. Esa situación le parece ininteligible [*unintelligible*], porque entiende que sufrir por alguien implica creer que alguien real está sufriendo efectivamente. Es lógico, por ejemplo, al imaginarse que un ser querido sufre un accidente, ponerse triste por esa situación; también sentirse conmovidos por la historia de alguien, aunque nos esté mintiendo y lo ignoremos; pero no es lógico sufrir por el destino de Anna, Emma o Mercucio, sobre todo si sabemos que nunca existieron en la realidad. La conclusión de Radford es que al “ser movidos de cierta manera por las obras de arte, aunque sea muy “natural” para nosotros y de esa manera demasiado inteligible, nos arrastra a la inconsistencia y por lo tanto a la incoherencia” (Radford, 1975: 78).

En el marco de la paradoja de la ficción, el problema puntual que se genera con las emociones es que, para evitar la posible incongruencia de considerar que esas reacciones son idénticas a las que tenemos frente a objetos o situaciones reales, o bien se las ubica en una suerte de dimensión paralela (como si lo ficcional fuese un espejo difuso de lo real), considerando que son menos intensas y más fugaces, o bien se las devalúa a la categoría de cuasi o pseudo emociones, entendiendo que deben distinguirse de las verdaderas respuestas emotivas. Las distintas formulaciones esquemáticas de la paradoja, los debates acerca de las premisas que entran en conflicto, y las diversas interpretaciones y soluciones propuestas son, sin dudas, interesantes y conforman un campo propio de discusiones hasta la actualidad.¹ No obstante, cabe aclarar que aquí no se ofrece una nueva solución a la paradoja en su conjunto, ni una reorganización o reformulación de las premisas que la conforman, sino una forma de comprender el problema de las emociones ficcionales que evitaría desembocar en una situación paradójica.

Más allá de la paradoja, lo que se hace patente en la discusión es que las emociones, en general, son uno de los elementos constitutivos de las experiencias estéticas y, por ende, de las experiencias relacionadas con las ficciones y el mundo del arte. Aunque conviene establecer algunas distinciones, porque no todos nuestros encuentros estéticos se restringen al contacto con lo artístico, ni todo el arte depende de su aspecto ficcional (siempre que lo tenga), ni toda construcción ficcional se inscribe dentro del mundo del

¹ Aunque es bastante conocida, y aquí no es el punto, la “paradoja de la ficción” tiene su propio peso y una seguidilla de reformulaciones, reinterpretaciones y discusiones asociadas. Entre los autores que aportaron a su ascenso y permanencia como tópico de interés pueden mencionarse: Radford (1975); Weston (1975); Walton (1978; 1990); Currie (1990; 1997; 2020); Levinson (1997); Davies (2005). Entre las reinterpretaciones y reexposiciones en nuestro idioma, cabe señalar las de Burdman (2014); García Carpintero (2016); Gomila (2013). Es por lo menos sugerente que en su último libro, además de centrar las críticas a los detractores de su concepción en el discutible alcance pedagógico y didáctico de las ficciones -con lo cual sigue dando a entender que el valor cognitivo es el principal-, Currie abandona los intentos por definir lo que es la ficción -tanto desde abajo (enunciados) como desde dentro (esencialmente)-, para conformarse con aportar elementos para “describir la forma de la ficción” (Currie, 2020: 3). La forma de la ficción, sugiere Currie, puede ser muy significativa y puede darnos elementos para comprender por qué nos interesamos tanto en ella.

arte. Además de la respuesta emotiva, es necesario indagar el rol de la dimensión cognitiva y atencional en la experiencia estética, tanto como el índice de satisfacción o rechazo que generan. En suma, el tema de las emociones ficcionales está imbricado con otras tres cuestiones no exentas de problemas, a saber: la del tipo de respuesta afectiva general vinculada a las ficciones, entendiendo por tal no sólo la implicación emocional, sino también el índice hedónico o el eventual rechazo que suscitan; la problemática interacción, de articulación o mutua exclusión -según la perspectiva teórica-, entre la dimensión afectiva y el nivel cognitivo; y, por último, las repercusiones que tienen esas emociones para la vida activa -por fuera del marco ficcional, para decirlo de alguna manera.

La teoría de la experiencia estética que Jean Marie Schaeffer viene delineando desde hace dos décadas atiende a todas estas disquisiciones, pues considera que el contacto con el arte y las ficciones son sólo una región dentro de un vasto campo de posibles encuentros estéticos. De hecho, edifica su propia concepción como enfrentada a lo que denomina la “religión del arte”, entendiendo por tal aquella doctrina que redujo lo estético a lo artístico, instaurando un dualismo insuperable entre las experiencias vinculadas a las obras de arte, únicas y extáticas, y las meras experiencias cotidianas, ordinarias e intrascendentes. Contra ese dogma, de ascendencia romántica y hegeliana, Schaeffer propone comprender a lo estético como un tipo de experiencias, y no como un tipo de objetos; como una forma cotidiana de relacionarnos con las cosas o los acontecimientos más diversos; como una clase particular de proceso atencional guiado por un índice emotivo y hedónico; como un comportamiento humano transcultural; y como una constante antropológica que atraviesa todas las culturas.

Por consiguiente, la búsqueda de Schaeffer es en procura del carácter genérico de la experiencia estética, con independencia del objeto y sin un interés particular por el arte. No obstante, cuando desde el arte proviene el estímulo que provoca las experiencias estéticas, tanto el arte como la vida en general resultan beneficiados. Desde una perspectiva naturalista y evolucionista, aunque moderada, Schaeffer asume que nuestra actitud estética tiene un fundamento biológico y que va atada a una base genética, que es condición necesaria pero no suficiente. Además, sostiene que existe una suerte de preprogramación genética que determina ciertas reacciones estéticas, pero eso no implica aceptar la tesis de la uniformidad transcultural de objetos y conductas, porque las cosas y los fenómenos que despiertan esa reacción son diferentes en cada cultura, y los rasgos que son revestidos estéticamente varían de un lugar a otro. Para decirlo de otra manera, Schaeffer afirma que la relación estética es una constante, pero no afirma que en todas las culturas se repiten las mismas reacciones y las mismas conductas frente a los mismos objetos.

La constante transcultural, lo que permanece de una cultura a otra y no está atado a sus especificidades, es aquello que permite distinguir una relación de tipo estética. En todos los casos, el comportamiento estético se define como un “comportamiento humano intencional”, sostenido en el nivel atencional, que presupone una discriminación cognitiva, un discernimiento; cuya condición específica, que la distingue de otras actividades atencionales, es que está “cargada afectivamente”. En la carga afectiva establece una distinción entre implicación emocional e índice de (in)satisfacción. En tal sentido, según una de las definiciones más acotadas que ofrece, la experiencia estética sería una modalidad básica de contacto con el mundo, “que explota el repertorio común de nuestros recursos atencionales, emotivos y hedónicos, aunque dándoles una inflexión no solamente particular, sino también singular” (Schaeffer, 2018: 11). La particularidad reside en que la actividad de discernimiento debe estar regulada por las emociones y el índice de satisfacción; pero estas, a su vez, tienen que ser originadas por la propia actividad atencional. Es decir, es una suerte de bucle, de “proceso homeodinámico” de retroalimentación, entre el discernimiento y la dimensión afectiva.

La interacción entre cognición, emoción y placer

En síntesis, los elementos constitutivos de la experiencia estética son tres: el proceso atencional, la inmersión emocional y el cálculo hedónico. No obstante, conviene aclarar que cuando Schaeffer hace referencia a la “dimensión afectiva”, lo hace condensando bajo ese título los dos últimos elementos mencionados: emociones y placer. Sobre el tipo de atención implicada en la experiencia estética, sumariamente, puede decirse que se distingue tanto de la atención estándar como de los procesos

atencionales duros de las ciencias o de los análisis estructurales de obras o acontecimientos artísticos. Así, mientras el procesamiento de la información “pragmático estándar” se caracteriza por ser “ascendente, esquemático y automático”, lo que nos permite producir creencias y evaluaciones más eficientes y de la manera menos costosa, para sistematizarlos y simplificarlos logrando una rápida integración de cada nuevo estímulo al stock de estímulos familiares; la experiencia estética, si bien presupone procesos atencionales estándar, de organización perceptual sobre todo, se caracteriza por un procesamiento de la información que es descendente. Es decir, se sacrifica la economía perceptual y cognitiva en procura de una recuperación de la información más costosa, concreta y reflexiva.²

Por otra parte, mientras en los procesos atencionales “duros” de la ciencia la atención está guiada por la búsqueda del resultado final, por un objetivo o fin externo o transitivo; en la atención orientada estéticamente se intenta reforzar el propio proceso atencional. No miramos tanto al objeto o al resultado, dice Schaeffer, porque “el objetivo de mirar estéticamente algo es el proceso de mirarse a uno mismo” (Schaeffer, 2015: 156). Esto puede ayudar a entender el “bucle” al que hice referencia antes. La pregunta crucial es “¿qué podría motivar un proceso tan costoso?”. Un proceso que no escapa a la complejidad de la información y que al mismo tiempo favorece la complejidad al ponerla en relaciones múltiples para explorarla horizontalmente en toda su riqueza.

La tesis de Schaeffer es que nos enfrascamos en ese tipo de experiencias estéticas, tan costosas desde el punto de vista cognitivo, por el índice de satisfacción que producen y que las retroalimenta. Así, mientras la atención estándar y la científica están reguladas principalmente por el resultado final, y por ello son “hetero-teleológicas” y están pragmáticamente determinadas; la atención orientada estéticamente es “auto-teleológica”, porque el cálculo hedónico funciona en línea, al mismo tiempo, retroalimentando la atención continua. En suma, “el costoso procesamiento de la señal es impulsado por una recompensa interna” (Schaeffer, 2015: 159). El *feedback* entre el proceso atencional y el cálculo hedónico sólo puede suceder merced a un desacople de los circuitos reactivos cortos. Es decir, la experiencia estética se despragmatiza en tanto nos invita a poner entre paréntesis su significado y su pertinencia en el marco de las interacciones con el mundo. Asimismo, en tanto atención despragmatizada, se caracteriza por no tener consecuencias directas sobre la acción; esto es, no determina una toma de decisiones, una reacción o un comportamiento como otras actividades atencionales.

Por último, y central para los fines del presente trabajo, en el marco de la atención orientada estéticamente las “inversiones afectivas” constituyen un poderoso agente de densificación de la experiencia, no porque multipliquen los rasgos del objeto o el acontecimiento que funge como estímulo, sino porque intensifica nuestra implicación psíquica dentro del proceso atencional. La inmersión emocional, aunque Schaeffer también habla de implicación y compromiso emotivo, es un importante factor de complejización de la actividad discriminatoria, tanto para la atención orientada estéticamente como para las obras de arte. De hecho, Schaeffer afirma que las emociones son el aspecto más central de la atención orientada estéticamente, “lastran nuestras representaciones con un significado directamente existencial que las amarran a nuestra vida vivida y activa con redes de asociaciones muy

² A diferencia de los procesos cognitivos estándar, que son más económicos y están orientados pragmáticamente a la consecución de un fin objetivo, la relación estética se inscribe, según Schaeffer, en los procesos atencionales de señalización costosa, u honesta. En este tipo de procesos se despragmatiza la relación con el mundo, en el sentido de no estar guiados por la búsqueda de alguna utilidad. La teoría de la señalización costosa se formula en el marco de la biología evolutiva, y se utiliza, sumariamente, para dar cuenta de situaciones de conocimiento incompleto. Esto es, situaciones de interacción comunicativa entre individuos en las que se hace muy difícil evaluar una cualidad o un atributo de forma directa, aunque es realmente importante que la evaluación de ese atributo o cualidad sea la adecuada. El ejemplo es el de la cola del pavo real, que es un atributo realmente incapacitante y desventajoso a la hora de ocultarse o escapar de un potencial depredador. No obstante, la hembra del pavo real evalúa y elige al macho por ese atributo. Así, la elección que debe asegurar la descendencia se hace en función de una señal costosa, pero que a la vez es honesta. Del lado del macho, la señal es honesta porque a pesar de la incapacidad y molestia que implica una gran cola, el macho ha sobrevivido y llegado a la temporada de apareamiento y eso confirma que tiene las capacidades que anuncia. Del lado de la hembra, la honestidad depende de su disposición a evaluar las señales del macho en un proceso costoso en comparación con la atención estándar (debe enfocarse en el despliegue que hace el macho, eso disminuye el nivel de alerta ante el posible ataque de un depredador). Más allá de algunas aclaraciones y ajustes, el modelo de la señalización costosa, llevado al plano de la atención orientada estéticamente, le permite a Schaeffer mostrar las diferencias con otros tipos de procesos atencionales; en particular, con los procesos pragmáticos estándar y con los procesos “duros” de tipo científico (Cf. Schaeffer 2013, 2015, 2018; Scheck 2020).

complejas” (Schaeffer, 2018: 49). Pero también porque poseen un contenido cognitivo que enriquece la experiencia.

La correlación entre emoción y cognición

Como consecuencia de lo anterior, Schaeffer considera que ni las emociones inhabilitan la cognición, ni la atención cognitiva anula lo emotivo. Asimismo, entiende que nunca hay emoción pura ni cognición pura. Entre otras razones, porque las emociones nunca son completamente adventicias, sino que son señaladores espaciales y temporales de las constelaciones afectivas de las experiencias estéticas.³ Esto implica que la emoción, cuando nos invade, siempre es la presentificación del pasado condensada en una experiencia singular que irradia mucho más allá de sí misma, sin que por ello pierda la singularidad. En realidad, la individualidad y singularidad de la experiencia estética no obedece sólo al componente emotivo, sino a cómo las emociones enlazan con el nivel atencional. Así, cognición y emociones forman dos sistemas estructuralmente correlacionados. Las situaciones en las que uno se activa, pero no el otro, son extremadamente raras. De hecho, todo estado emotivo, en el presente, “está intrínsecamente ligado a la constelación atencional espacio-temporalmente individualizada a la que ‘se adhiere’ o que ‘se adhiere’ a él” (Schaeffer, 2018: 90).

En cuanto a la estructura general de las emociones, todos los procesos emotivos tienen la misma, con tres componentes: a) un contenido, b) un componente de suscitación o “activación fisiológica” [*arousal*] y c) una valencia hedónica. En cuanto al contenido (a), se refiere al contenido intrínseco que define a la emoción en cuestión y no al contenido intencional. Cada emoción implica una manera distinta de sentirse, supone vivencias diferentes y discriminables; v.g.: no es lo mismo el miedo que la cólera, o, para dar un ejemplo más simple, puede apreciarse positivamente una comida por su aroma, pero no por su sabor. El grado de suscitación (b) o activación fisiológica corresponde al nivel de excitación, el nivel de activación electroneurológica (la suscitación mental), fisiológica (las reacciones del sistema autónomo y sensaciones viscerales, como el ritmo cardíaco) o comportamental (intentar escapar o acercarse al estímulo, por ejemplo). Para el caso de la experiencia estética, acota Schaeffer, parece que las emociones que suscita son de escasa activación: “del lado del sentido positivo, la experiencia estética provoca sentimientos de alegría (de ‘felicidad’) antes que de excitación, y del lado negativo, sentimientos de malestar antes que de estrés” (Schaeffer, 2018: 95); es decir, ni nos exaltan ni nos vuelven agresivos. Claro que, atendiendo al elemento contextual de su concepción, el grado de activación puede variar según cada persona y según cada cultura. En cuanto a la valencia hedónica (c), las emociones son o bien positivas (la alegría, el alivio, el entusiasmo) o bien negativas (la pena, el enojo, el miedo, la tristeza). Así, mientras las primeras son vividas como agradables y placenteras, evitamos las segundas y, cuando nos invaden, las vivimos como desagradables. En consecuencia, si la emoción es positiva, es porque su valencia hedónica también lo es, y viceversa.

Otro punto que debe analizarse, de la estrecha conexión entre emociones y cognición, es el de la intervención causal de las emociones, que ejercen influencia tanto sobre nuestras acciones como sobre nuestras creencias. Esto puede ocurrir en dos niveles, subpersonal (inconsciente) o atencional (consciente). Si actúan en el nivel inconsciente, se traducen en inclinaciones comportamentales; mientras que si lo hacen en el nivel atencional, dan lugar a vivencias fenoménicas y motivaciones para la acción. El problema es distinguir entre las emociones conscientemente vividas que evalúan el mundo

³ Aunque Schaeffer no ofrece una definición clara de lo que entiende por “constelaciones afectivas”, y en ocasiones también habla de “constelaciones atencionales” (Schaeffer, 2005: 96) y en otras de “constelaciones perceptivas” (Schaeffer, 2018: 17), puede colegirse que tienen dos alcances bastante definidos: por un lado, las constelaciones afectivas se asocian a ciertas “categorizaciones culturales” que prefiguran y saturan el nivel perceptivo de la atención estética, por eso la percepción nunca se limita a una “*epoché* fenomenológica” (Schaeffer, 2005: 59). Esas categorizaciones culturales, por su parte, existen en todas las latitudes, pero la constelación se erige en torno a objetos o situaciones diferentes de acuerdo con cada cultura. Por otro lado, y a un nivel más personal, esa saturación perceptiva va pregnando nuestra respuesta emocional hasta incorporarse a las relaciones estéticas como “constelaciones particularmente estables de posicionamientos tímicos permanentes” (Schaeffer, 2018: 131), que lastran o “tiñen” el conjunto de nuestras relaciones con el mundo y con nosotros mismos. En suma, las constelaciones afectivas se conforman a un nivel suprapersonal, se erigen de modo intersubjetivo -en el marco de una comunidad o cultura compartida-; pero lastran y condicionan la atención orientada estéticamente con una intensidad diferente en cada sujeto, dependiendo del nivel de saturación emocional provocado y del estímulo al que se acoplen.

representado y, por otro lado, la valencia emotiva de la actividad atencional en sí misma, que bien puede permanecer implícita. En este tema, la interpretación de Schaeffer se apoya en las investigaciones de Kent Berridge (2003), quien sostiene que la vivencia consciente de las emociones depende de la situación y el contexto. Además, aunque permanezcan en un nivel inconsciente, las emociones aún pueden afectar al individuo. En ese caso, se trata de “procesos afectivos básicos” que, aún en un nivel inconsciente, producen efectos en el nivel comportamental. Esos afectos de base interactúan con otros procesos afectivos más complejos, que son vivenciados de modo consciente.

La conclusión que extrae Schaeffer de esto es que existe una organización jerárquica en el campo de las emociones; pues coexisten las reacciones innatas con las emociones aprendidas, por un lado, y emociones no conscientes y otras que van atadas a experiencias subjetivas, por otro. Coexisten porque un mismo estímulo puede “provocar una reacción afectiva que corresponda a niveles diferentes de tratamiento cognitivo” (Schaeffer, 2018: 100). Así, una misma emoción, de manera inconsciente, puede llevarnos a alejarnos o acercarnos a un objeto; pero también puede desembocar en una experiencia consciente sin traducción comportamental, o incluso repercutir en ambos niveles. Otra consecuencia de lo anterior es que existiría cierta homología entre los procesos cognitivos y los procesos emotivos. De esa manera, si se elimina la idea de que las emociones son sólo reacciones primitivas o precognitivas, se puede tener una perspectiva más integral de la interacción entre emociones y cognición y comprender mejor la complejidad de ese entramado y de los niveles en los que interactúan. En definitiva, para Schaeffer no existe un proceso emocional desprovisto de dimensión cognitiva. Esto es central para confirmar que las emociones, en algún punto, dependen de la cognición: “*toda* emoción es el producto directo o indirecto de una evaluación cognitiva, aun cuando esta no siempre sea consciente, ni siempre confiable” (Schaeffer, 2018: 107, en bastardilla en el original).

No obstante, aunque dependan del nivel atencional, las emociones pueden a su vez influir sobre lo cognitivo. Para algunos eso puede representar un problema, porque implicaría que la emoción puede sesgar la atención; pero no para Schaeffer, pues considera que eso no daña los procesos cognitivos. Por el contrario, echando mano a investigaciones en psicología experimental (Berlyne, 1971), sostiene que las emociones refuerzan la adecuación cognitiva, la atención y la memoria, por ejemplo. Además, recuerda que la pregnancia de las memorizaciones tiene que ver con la investidura afectiva, porque un contenido asociado a una emoción es recordado más fácilmente que contenidos “neutros”. En sentido inverso, también concibe la posibilidad de que exista un *feedback* de la atención hacia la vida emotiva; es decir, ciertos procesos atencionales internos que pueden provocar emociones de manera descendente. Esta última cuestión es central, porque en la experiencia estética los estímulos externos son el comienzo de un complejo proceso atencional en el que participan el pensamiento, la interpretación y la imaginación, todos ellos endógenos y centrales. En suma, emoción y cognición son dos sistemas íntimamente ligados; la reacción afectiva siempre se basa en la evaluación de una señal tratada cognitivamente y la atención consciente, en ocasiones, puede actuar por un *feedback* descendente sobre una reacción emotiva. Es decir, la atención puede inducir emociones, pero también las emociones pueden orientar la atención.

Sin embargo, las emociones son una clase de acontecimientos mentales que uno nunca puede autoprovocarse, porque son desencadenadas por procesos mentales que escapan al control y la automanipulación consciente. En ese sentido, aunque alguien adopte una actitud estética esperando vivir una experiencia emotiva intensa de tal o cual tipo, no puede producir intencionalmente esas emociones. De hecho, incluso frente a obras de arte que fueron creadas para suscitar ciertas emociones en los espectadores, muchas veces no tenemos la experiencia emotiva que esperábamos tener, o que el artista intentaba transmitir. Asimismo, aunque son irremediamente contingentes, podemos hacer cosas o someternos a estímulos para provocar una u otra emoción, pero su ocurrencia no depende del contenido intencional. En otras palabras, podemos generar las condiciones atencionales más favorables para alcanzar una experiencia estética lograda, podemos utilizar los recursos atencionales como un cebo, pero la emoción puede morderlo o no; porque el aspecto contingente de las emociones está subdeterminado por el nivel atencional.

Las emociones en contextos imaginativos (fccionales y no fccionales)

Respecto al problema puntual de las emociones en el marco de experiencias estéticas provocadas por ficciones o contextos fccionales, conviene aclarar que Schaeffer no concibe a esas emociones como un tipo particular, ni como una clase degradada al nivel de pseudo o cuasi emociones. Es decir, son verdaderas emociones y del mismo tipo que las emociones ordinarias o estándar. Lo que distingue a las emociones que experimentamos en marcos estéticos es que, justamente, ocurren dentro de un enclave pragmático que determina un vuelco sobre el propio proceso atencional, por lo que están desconectadas de toda traducción directa a la “vida activa”. Las consecuencias directas de las emociones no son las mismas, pero eso no las erige como un tipo diferente ni las transforma en cuasi o pseudo-emociones. Sobre esto volveré hacia el final, porque ahora me detendré a analizar los argumentos de Schaeffer en contra de considerar que las emociones fccionales deben ubicarse en una categoría paralela o devaluada.

En principio, hay que recordar que los hitos inaugurales de la “paradoja de la ficción” son el asombro por la propia respuesta emotiva frente al sufrimiento de personajes, que se sabe no son reales, y el temor a la incoherencia por tener esa experiencia. Con eso en mente, y en contra de la muy difundida idea de que las emociones en contextos estéticos son sólo “cuasiemociones, emociones fingidas o apariencias de emoción”, Schaeffer comienza señalando algo que siempre estuvo a la vista: no puede subrayarse el carácter fccional de las causas como el rasgo que marca un quiebre entre tipos de emociones. Entre otras razones, y según lo desarrollado en el apartado anterior, porque tanto en el marco de una experiencia estética como en la “vida real”, lo que moviliza las emociones es tan diverso como difícil de determinar. Es decir, aunque el incendio que vemos en una película no sea un verdadero incendio, eso no determina que las emociones que experimentamos no sean reales, ni que dependan exclusivamente de lo que estamos viendo. Además, si nos atenemos a la definición que hace el propio Schaeffer de las experiencias estéticas, no todas ellas dependen de un estímulo fccional, pero eso está al margen del problema que aquí interesa.

Por otra parte, cuando el acento para establecer la distinción entre categorías de emociones se pone en que las emociones en contextos de ficción no generan las mismas consecuencias, ya que no salimos del cine corriendo al ver el incendio en la pantalla, tampoco se dice demasiado; porque también en nuestras vidas por fuera del cine las emociones repercuten de manera variable y con muy diversas consecuencias según la situación y la persona que las experimenta. Además, aún si se concibe a las ficciones como productos imaginarios devaluados a la categoría de simulación, mentira o fingimiento, como parece hacer el propio Schaeffer, y se las asocia a las producciones artísticas, la diferencia con lo real se cae frente a casos como la música, dado que los sonidos, las melodías y las armonías son reales, y no es necesario fingir ni imaginar nada para tener una experiencia estética.

Pero existen otras razones de peso, más internas y profundas, para mostrar que el argumento de la ficcionalidad no es concluyente en absoluto. Según sostiene Schaeffer, puede concederse que en toda experiencia estética exista algún elemento, si no fccional, al menos imaginativo, entendiendo por tal un proceso que implique una dimensión endógena, que no depende totalmente del estímulo. Pero aun siendo siempre así, de ninguna manera puede aceptarse que las emociones sentidas no sean verdaderas emociones. El punto, para Schaeffer, es distinguir entre situaciones en “las cuales nos dedicamos a actividades imaginativas de aquellas situaciones que dependen de la actitud fccional” (Schaeffer, 2018: 115). Para dar cuenta de esa diferencia, trae a colación un pasaje del Capítulo III de *Las aventuras de Tom Sawyer*, porque Schaeffer entiende que es una situación de “imaginación no fccionalizante ligada a intensas emociones”, pero en un marco fccional, claro.

En ese pasaje, la tía Polly castiga a Tom por una travesura que, al menos esta vez, no ha cometido (Sid rompe la azucarera y no él, pero la tía le propina una tunda por las dudas, luego pregunta y se da cuenta de su error). Tom se ofende y se agazapa en un rincón para agrandar y exagerar sus cuitas. Se imagina su propia muerte y todo el escenario, sobre todo la actitud de su tía Polly: lo encontrarían ahogado en el río, con sus rulos sobre el rostro, frío y pálido y lo traerían a la casa, “¡Cómo se arrojaría sobre él, y lloraría a mares, y pediría a Dios que le devolviese su chico, jurando que nunca volvería a tratarle mal!”.

Pero mientras más se sumergía en el juego de su imaginación, más de amargaba, se entristecía y comenzaba a llorar a baldes: “Y tal voluptuosidad experimentaba al mirar y acariciar así sus penas, que no podía tolerar la intromisión de cualquier alegría terrena o de cualquier inoportuno deleite; era cosa tan sagrada que no admitía contactos profanos” (Twain, 2003: 36).

Schaeffer entiende que la situación imaginada por Tom es de un tipo particular, en las que se imaginan cosas que ocurrieron u ocurrirán en el futuro a partir, no de hechos presentes, sino de emociones presentes. A este tipo de situaciones imaginadas las llama “proyectivas”. Para el caso, Tom se imagina su muerte como una suerte de compensación ante el sentimiento de injusticia, pero también se cuelean la autocomplacencia y el deseo de vengarse de su tía Polly que se imponen al sufrimiento. Aunque todo ese escenario desemboca en una experiencia realmente triste y angustiante para Tom. De esto último extrae otra objeción a quienes creen que las emociones en contextos imaginativos no son emociones reales, porque tienen que disociarlas de las respuestas fisiológicas; ya que no hay diferencia entre llorar o reír ante una película, ante algún hecho cotidiano, o el llanto de Tom para el caso. Tanto la risa como el llanto, según Schaeffer, son exteriorizaciones corporales, son una expresión o signo externo de una emoción, y no pueden separarse de ellas. Por eso, incluso en contextos ficcionales, resulta un sinsentido afirmar que no son verdaderos llantos o risas. En todo caso, para distinguir entre risas falsas, fingidas o actuadas, y risas verdaderas, la clave reside en ver si su origen es voluntario, para las fingidas; o si se dan espontáneamente, porque la espontaneidad las hace “reales”, sea cual fuere su fuente o el marco en el que suceden.

En el caso de Tom, no caben dudas de que se entrega a una actividad imaginativa, pero “no se trata de una ficción o de una simulación” (Schaeffer, 2018: 119). Sus emociones están atadas a una proyección imaginativa, que no es lo mismo que una ficción en términos de Schaeffer, porque no va acompañada de una actitud lúdica (no está jugando a que se muere, no es ese el punto), ni de la idea de que todo lo que siente no es “en serio”. Cuando se imagina que se muere, de alguna manera “se ve morir”. En eso hay un paralelo con la ficción, porque sus emociones no son producidas por acontecimientos reales, sino por “una representación imaginativa”. Sin embargo, aunque la ficción es una aplicación de la imaginación, no toda representación imaginativa es una ficción. La ficción pertenece “al dominio de las representaciones imaginarias que implican, para funcionar correctamente, que uno sea consciente de su carácter imaginario” (Schaeffer, 2012: 90). Además, según la concepción de Schaeffer, no todas las ficciones “ficcionalizan” el marco en el que se inscriben. Existen dos tipos de ficciones: por un lado, las ficciones instrumentales, como los números imaginarios, el contrato social, las ficciones jurídicas o las proposiciones contrafácticas, que operan en marcos de representación que nunca son ficcionales, ni los ficcionalizan, en el sentido de que no transforman en algo irreal el marco en el que se aplican. Por otro, las ficciones lúdicas -los juegos ficcionales y las ficciones artísticas-, que se caracterizan por estar cerradas sobre sí mismas; *i.e.*: por ser ellas mismas su propio fin. En otras palabras, son totalmente ficcionales, es su estatuto pragmático global, e implican que seamos conscientes de ese estatus. Nos sumergimos en ficciones como *Tom Sawyer*, por ejemplo, a partir de una decisión que insta una suerte de pacto comunicacional. Ese pacto implica poner entre paréntesis la cuestión de la fuerza denotativa; ya que no importa su alcance referencial, sino adoptar una postura intencional que omite la cuestión de la referencialidad.

Pero el problema del pasaje analizado es que aquello que se imagina Tom, y lo entristece, no encaja en ninguno de los dos tipos de ficciones que el propio Schaeffer describe. No se trata de una ficción instrumental, eso es claro, pero tampoco de una ficción lúdica. Lo que está en discusión es la experiencia emocional de Tom, un personaje ficticio de una ficción lúdica, que acontece a partir de una situación imaginada, pero que no es ficticia en términos de Schaeffer. En el ejemplo, la imaginación de Tom proyecta un estado futuro que ocurrirá algún día, pero anclado a un contexto probabilista. Todas las posibilidades que tiene Tom para imaginar esa situación, toda esa libertad “no transforma su imaginación en una ficción ni las emociones que produce en emociones fingidas o no sentidas realmente” (Schaeffer, 2018: 120). En suma, las emociones que experimenta Tom son fruto de una situación proyectiva provocada por una mediación representacional que no ficcionaliza el marco ni las propias emociones.

Las emociones son reales, a pesar del carácter despragmatizado de la experiencia estética. Esto ocurre tanto cuando la experiencia es imaginada, como cuando además es ficticia, por la sencilla razón de que la causa efectiva de la emoción no es simplemente lo que está representado, sino lo que causó la representación. Lo que causa la emoción en Tom, según Schaeffer, es un sentimiento de profunda injusticia, que se adhiere a una situación imaginada que si ocurriese realmente causaría la experiencia emotiva en cuestión. Son emociones causadas por procesos descendentes, creencias o imaginaciones para el caso. Esto es fruto de la interacción entre atención y emociones: a veces, las emociones surgen de creencias que resultan de actos atencionales (juicios), “pero las emociones también son factores capaces de originar representaciones endógenas al igual que de sesgar nuestra atención hacia el mundo” (Schaeffer, 2018: 121). El problema que no parece advertir Schaeffer en esta disquisición, a mi entender, es que la situación no-ficcional imaginada por Tom, aun suponiendo que puede separarse del contexto ficcional de conjunto, ya no es una experiencia estética. Nosotros, los lectores, tenemos una experiencia estética ante la emoción que invade a Tom, pero el personaje no está atravesando una experiencia estética, al menos no una que se ajuste a la definición del propio Schaeffer. Es decir, las emociones que invaden a Tom son reales, pero ya no estéticas, con lo cual se diluye el punto que quiere mostrar el autor.

Más allá de esta consecuencia problemática que se desprende del análisis que hace Schaeffer del ejemplo, su tesis es que las emociones estéticas, tanto en contextos ficcionales como más allá de ellos, se distinguen de cualquier otra emoción porque ocurren en un enclave pragmático protegido. La experiencia estética establece un enclave despragmatizado, que nos aparta y nos protege de los compromisos pragmáticos en y con la realidad. Por eso, las emociones están desconectadas de toda traducción directa a la “vida activa”. Esto significa que “cualquiera sea el tipo de emoción experimentada, por regla general, su componente de experiencia percibida conscientemente resulta acentuado y su componente de activación fisiológica resulta disminuido” (Schaeffer, 2018: 122). Dice “por regla general”, porque ciertas experiencias estéticas, como películas u obras de teatro, provocan la activación fisiológica muy a menudo (palpitaciones, se eriza la piel, etc.). Pero allende esas exteriorizaciones corporales, lo que claramente diferencia a las emociones estéticas de las demás es que no se cristalizan en acciones externas, no tienen “traducción a la vida activa”; ergo, están desconectadas de alguna función práctica, no tienen efecto determinante sobre la acción.

Comentarios finales

Para finalizar, quisiera hacer un par de comentarios acerca de la forma en que Schaeffer concibe a las emociones estéticas: el primero se vincula con su concepción de la ficcionalización como simulación o fingimiento; el segundo es más general, ya que recae sobre el supuesto carácter despragmatizado de las emociones en el marco de las experiencias estéticas. En principio, coincido con Schaeffer en considerar que las emociones estéticas no son un tipo diferente de emoción, y que tampoco son pseudo o cuasi emociones, incluso las que surgen en marcos ficcionales. Asimismo, una emoción fingida, simulada o actuada, en rigor, siquiera es una emoción; pues lo que se emula es algún rasgo externo, fisiológico o fenomenológico, mientras que el proceso emotivo es interno y mucho más complejo que esa expresión. Lo anterior, sumado a las ideas de que las emociones no se desencadenan de forma voluntaria, ni pueden automanipularse, que nunca son totalmente independientes de los procesos atencionales y/o preatencionales, y que están cargadas tanto por todas nuestras experiencias personales como por las constelaciones afectivas socialmente establecidas, colabora en favor de evitar una situación paradójica en la teoría de Schaeffer.

Por otro lado, si bien es atendible su idea de que no siempre imaginar implica “ficcionalizar”, incluso en el marco de una “ficción”, como Tom Sawyer, cierta forma en que aplica ese término al análisis de las experiencias emotivas del personaje devela un uso que lo asocia simplemente al engaño, la simulación y la mentira. El acceso al enclave ficcional, para usar términos del propio Schaeffer, supone una toma de decisión, implica aceptar un pacto comunicacional que pone entre paréntesis el sistema de referencias del realismo, aunque siempre dentro del marco del realismo como sistema de representación normal, para volver a la idea goodmaniana mencionada al comienzo del trabajo. Es decir, quienes participan

están al tanto de que ese es el enclave, y no queda mucho lugar para el asombro por la propia respuesta ni para sentirse desconcertado por el supuesto engaño. Las ficciones no son un engaño y ficcionalizar no es mentir a secas; por eso, en nuestras ordinarias vidas, cuando alguien nos miente no decimos que nos “ficcionaliza”. En contextos imaginarios, incluso ficcionales, como un libro de “ficción”, Tom Sawyer para el caso, se respeta ese pacto de acceso voluntario. Ni Mark Twain ni sus personajes intentan ficcionalizar nada, en el sentido de mentirnos o mentirse a ellos mismos, porque ya acordamos que estamos en un marco ficcional y nos sumergimos en él. Es decir, lo que siente Tom es imaginario y, a la vez, “algo serio”, pero el marco es ya ficcional, y eso evita cualquier interpretación como simples simulaciones o engaños.

El otro comentario es más de fondo, y recae sobre la diferencia que establece Schaeffer entre las emociones en general y las emociones en contextos estéticos. En principio, puede admitirse cierta despragmatización de las consecuencias de las emociones estéticas circunscripta a los bucles reactivos cortos *-i.e.:* no salimos huyendo del cine cuando vemos un incendio en pantalla o no nos vengamos del actor que interpreta a Teobaldo. Pero eso es aceptable sólo en contextos ficcionales que, sin fingir ni simular las emociones, claramente establecen una suerte de contención para la acción. Entiendo que eso es lo que ocurre en una función de cine o de teatro, en la inmersión que supone la lectura o en una visita al museo. Es decir, ejemplos del arte y la literatura, donde el enclave pragmático protegido está claramente definido y demarcado. Pero incluso en esos casos, la despragmatización sólo nos protege de una serie de consecuencias o derivaciones cognitivas que pueden desprenderse de la trama, el giro argumental o el escenario que nos plantea la ficción en la que estamos inmersos; aunque no parece que nos proteja tanto de la descarga de emociones ni de sus consecuencias por fuera del propio enclave.

En consecuencia, podría decirse que la ineficacia práctica de las emociones estéticas no se extiende más allá de esos enclaves delimitados, y sólo están desacopladas de alguna acción puntual mientras dura la función, la lectura o la visita guiada. Pero incluso bajo la protección de esos enclaves, y teniendo en cuenta la propia definición que formula Schaeffer, no debería perderse de vista que cada nueva experiencia estética, en el mismo momento en que acontece, está siendo afectada por, y a la vez afecta y se integra al, conjunto de nuestra vida cotidiana; ya que establece una relación con todas nuestras vivencias personales y experiencias acumuladas, con los marcos y valores sociales y culturales, y con los saberes laterales y las constelaciones atencionales y afectivas. En tal sentido, mi presunción es que las emociones estéticas tienen una influencia indirecta, pero central y estructural, sobre nuestras acciones futuras, o sobre nuestros planes de acción; o, mejor dicho, sobre nuestras formas de enfrentar situaciones prácticas con una implicación afectiva afin a la desplegada en el marco de las experiencias estéticas. En definitiva, y avanzando sobre un aspecto no contemplado por Schaeffer, creo que la respuesta emocional provocada por algunas experiencias estéticas es capaz de poner en perspectiva aspectos significativos de nuestra vida. En tales casos, debería contemplarse su injerencia sobre nuestras más profundas convicciones y creencias morales.

Es decir, podría pensarse que existe también una suerte de *feedback* entre emotividad y moralidad en las experiencias estéticas, ya que ciertas vivencias nos permitirían reconfigurar nuestras acciones futuras, revisar nuestros planes de acción y repensarnos como agentes. Claro que, si lo pensamos con detenimiento, eso es lo que logra Mark Twain con sus personajes: no sólo la injusticia, sino la escenificación que imagina Tom respecto a cómo redimirse del agravio recibido, y desquitarse a la vez, desencadena ese cúmulo de emociones, sin abandonar siquiera el rincón en el que se ha refugiado. Desde nuestro propio enclave protegido, arrellanados en un sillón y disfrutando de esa obra de ficción, es cierto que nada nos conmueve, ni nos confunde tanto, como para salir despedidos y advertirle a la tía Polly que esta vez no fue Tom el responsable del desastre; pero tampoco nada nos impide volcar toda esa situación y ponerla en una perspectiva que nos permita reflexionar sobre nuestras propias acciones pasadas o por venir.

Referencias

Berlyne, D. E. (1971). *Aesthetics and Psychobiology*. Appleton-Century-Crofts. New York.

- Berridge, K. C. (2003). "Pleasures of the Brain". *Brain and Cognition*. 52. 106-128.
- Burdman, F. (2014). "Mundos imaginarios y cuasiemociones: la solución a la paradoja de la ficción en Walton y Currie". *Cuadernos de filosofía*. 61. 63-77.
- Currie, G. (1990). *The Nature of Fiction*. Cambridge University Press. 2008.
- Currie, G. (1997). "The Paradox of Caring: Fiction and the Philosophy of Mind". En M. Hjort & S. Laver (eds.) *Emotion and the Arts*. Oxford University Press.
- Currie, G. (2020). *Imagining and Knowing. The shape of fiction*. Oxford University Press.
- Davies, D. (2005). *Fiction*, en B. Gaut and D. McIver Lopes (eds.) *The Routledge Companion to aesthetics*. Routledge. New York.
- García Carpintero, M. (2016). *Relatar lo ocurrido como invención. Una introducción a la filosofía de la ficción contemporánea*. Cátedra. Madrid.
- Gomila, A. (2013). "Emociones en el teatro: ¿por qué nos involucramos emocionalmente con una representación?". En Soria Tomás, G. (ed.). *La representación de las emociones*. Dykinson. Madrid. 57-78.
- Goodman, N. (1976). *Los lenguajes del arte*. Traducción de J. Cabanes. Seix Barral. Barcelona.
- Levinson, J. (1997). "Emotion in response to art: a survey of the terrain". En M. Hjort, M. & Laver, S. (eds.). *Emotion and the Arts*. Oxford University Press.
- Radford, C. (1975). "How can we be moved by the fate of Anna Karenina?". *Proceedings of the Aristotelian Society*. 69. 67-80.
- Schaeffer, J.-M. (2005). *Adiós a la Estética*. Traducción de Javier Hernández. La balsa de la Medusa. Madrid.
- Schaeffer, J.-M. (2012). *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. Prólogo. Edición y traducción de Ricardo Ibarlucía. Editorial Biblos. Buenos Aires.
- Schaeffer, J.-M. (2013). "Experiencia estética: placer y conocimiento". Traducción de Ricardo Ibarlucía. *Boletín de Estética*. 25. 5-34.
- Schaeffer, J.-M. (2015). "Aesthetic Relationship, Cognition, and the Pleasures of Art". En P.F. Bundgaard, F. Stjernfelt (eds.), *Investigations Into the Phenomenology and the Ontology of the Work of Art*. Springer Open. New York. 145-166.
- Schaeffer, J.-M. (2018). *La experiencia estética*. Traducción de Silvio Mattoni. La Marca. Buenos Aires.
- Scheck, D. O. (2020). "Cognición, afectividad y temporalidad: la experiencia estética en Jean-Marie Schaeffer". *Boletín de Estética*. 50. 7-30.
- Twain, M. (2003). *Las aventuras de Tom Sawyer*. El Cid Editor. Santa Fe.
- Walton, K. (1978). "Fearing Fictions". *Journal of Philosophy*. 75: 1. 5-27.
- Walton, K. (1990). *Mimesis as Make-Believe*. Harvard University Press.
- Weston, M. (1975). Respuesta a: "How can we be moved by the fate of Anna Karenina?" de C. Radford. *Proceedings of the Aristotelian Society*. 69. 81-93.