

## ¿Existen los personajes de ficción?

**JULIÁN MARTÍNEZ**

Escuela de Filosofía  
(UCV)

**JULIÁN MARTÍNEZ**

Profesor Asociado UCV. Coordinador Académico de la Escuela de Filosofía. Maestrías en la USB y la UAM. Doctor en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha publicado libros y artículos en revistas especializadas. Como dramaturgo ha ganado varios premios.

Recibido: 10-12-2008  
Aprobado: 15-01-2009

## RESUMEN

En este artículo nos ocuparemos de la paradoja que ocurre cuando nos vinculamos afectivamente con mundos y personajes que asumimos que no existen y que, sin embargo, nos afectan emocionalmente. ¿Por qué nos conmueve la ficción literaria? ¿Por qué gritamos o reímos en una película si sabemos que no es «real»? Para hablar de ello analizaremos algunos pasajes de *La Filosofía del terror o paradojas del corazón*, de Noël Carrol.

**Palabras clave:** PERSONAJES, FICCIÓN, REALIDAD.

## ABSTRACT

In this article we will be in charge of the paradox that takes place when we emotively link us with worlds and characters in which existence we do not believe, and yet affect us emotionally. Why do we feel moved by literary fiction? Why do we scream or laugh at a movie if we know is not «real»? To talk about this we will analyze some excerpts from Noël Carrol's *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*.

**Key words:** CHARACTERS, FICTION, REALITY.

¿Existen las hadas, Jaimito, Frankenstein, Tío Conejo o Hamlet? La mayoría de la gente respondería que no. Y Noël Carroll estaría de acuerdo. Sin embargo, este filósofo advertiría que la inexistencia de personajes y mundos de ficción resulta paradójica. Porque, por ejemplo, cuando el público compra entradas para ver películas de terror, lo hace con la esperanza de que «va a pasar miedo con ellas –dice Carroll–. ¿Pero cómo puede producir miedo lo que se sabe que no existe?» (Carroll, 2005:137). He ahí la paradoja.

Amplieemos un poco más la pregunta. Fuera del género de terror, podríamos preguntarnos por qué nos hace reír lo que *le pasa* al comediante, por qué lloramos ante *la muerte* del soldado R. o con lo que *le ocurre* a la actriz dramática. No creemos que al comediante le haya caído en la cabeza un yunque de verdad. Sabemos que la dama de las camelias es un personaje ficticio y que además estamos en el siglo XXI. Por su

parte, el que hacía de soldado R. es un actor cuya muerte es tan falsa como la guerra en la que peleaba. Pero a pesar de todo eso reímos, lloramos y nos sentimos afectados. «Esta paradoja –escribe Carroll– “se puede resumir en la pregunta siguiente: ¿Cómo es posible que nos emocionen las ficciones?”» (*Ibidem*).

Esto es lo que encierra la pregunta de Carroll: si sabemos que no es real lo que ocurre, no deberíamos creer que está ocurriendo y, por tanto, tampoco deberíamos sentirnos afectados. Así, el autor estaría suscribiéndose a esa corriente de pensadores –con Aristóteles a la cabeza– para los que las emociones no son fuerzas ciegas e irracionales. Si *creo* que tal persona es malvada, de ahí vendrá la ira o el miedo que siento con sólo ver a esa persona. Nuestra ira o nuestro miedo no son un fenómeno misterioso mágicamente aparecido; por el contrario, apuntan a alguien en particular, surgen porque ese alguien *nos parece* malvado. Con lo cual, en términos afectivos, si corregimos una creencia estamos, al mismo tiempo, corrigiendo una emoción. De ahí que, para Carroll, «(...) las modificaciones en las creencias parecen ser correlativas con las modificaciones en las emociones asociadas» (*Ibid.*:139). Se supone que si uno no cree en las hadas, no se emociona con ellas. No obstante, si el cuento está bien contado, uno hasta podría sentirse atraído por un hada.

De tal manera que todo indica que *sí* creemos en la existencia de los «mundos ficcionales». Y, lejos de lo que diría nuestro sentido común, los espectadores pueden llegar a creer que existen las hadas. Pero «simultáneamente damos por supuesto que los consumidores de ficción normales e informados, no creen en la existencia de los personajes de ficción» (*Ibid.*:141). Entonces, ¿creemos o no creemos?

#### LA FICCIÓN: FINGIMIENTO, ILUSIÓN O CONTENIDO MENTAL

Una posible respuesta a la pregunta que acabamos de formular, podría consistir –siguiendo a Kendall Walton (1978)– en afirmar que el público o el lector afectado por algo en cuya existencia no cree, en realidad

no experimenta tal «afectación». La paradoja queda resuelta diciendo que el miedo que experimenta el público en una película de terror, es tan ficticio como la película misma. Walton comienza su artículo imaginando a un tal Charles que está viendo un *film* espeluznante, protagonizado por una baba verde gigante. «Charles emite un chillido y se agarra desesperadamente a su silla. Un rato después, aún sigue temblando. Charles confiesa que estaba *aterrorizado* por la gran baba. ¿En verdad lo estaba?» (Walton, 1978:5). No en un sentido relevante, dirá Walton. Pues para este autor las emociones del espectador son similares a las de los niños que juegan a que el barco se hunde o a que el enemigo los ataca. La angustia, la alegría o el miedo se experimentan como en un juego en el que jugamos a sentir angustia, alegría o miedo. Juego que puede perfectamente jugarse de manera tácita, sin unas reglas preestablecidas. Constituyendo de manera espontánea sus «principios de formulación» (*Ibid.*:11).

No obstante, nuestras reacciones emocionales ante ciertos contextos ficcionales no parecen del mismo tipo que el planteado por Walton. Más bien diríamos que en esos contextos las emociones, lejos de poderse controlar por ser fingidas, son inevitables por ser muy reales. Tal y como escribe acertadamente Carroll:

Quando la heroína cae en la piscina –llena de cuerpos en descomposición, aguas putrefactas y larvas de insectos– y se traga viscosos grumos de una materia líquida marrón, el sentimiento de náuseas que experimentamos no es ni cuasi-náusea ni asco fingido; es indiscernible del asco real (...) si usted ha sentido una punzada de revulsión leyendo mi prosa, entonces ha respondido auténticamente a lo que sabe que es ficticio (Carroll, 2005:172).

Muchas veces, a partir de mundos imaginarios, nos sentimos auténticamente removidos con circunstancias y personas que sabemos ficticias. Si alguien está en el cine presenciando en la pantalla una escena que le resulta muy conmovedora, pero no quiere llorar porque por alguna razón le parece ridículo hacerlo, tendrá que luchar contra las ganas de gimotear. Y si tiene que luchar, es justamente porque sus ganas no son fingidas (si así fuera, sencillamente dejaría de fingir).

Podemos entonces decir que el fingimiento no se parece a nuestra vivencia emocional como espectadores o lectores de ficción. Con lo cual seguimos sin saber por qué lloramos con un libro o nos aterrorizamos con una película si, después de todo, no son más que un libro y una película. ¿Será que nuestra reacción es auténtica porque, a través de la ficción, caemos en una ilusión profundamente realista? Quizá encontremos esto en el cine más que en ningún otro arte. Recordemos aquel famoso fragmento fílmico en el que Louis Lumière, a finales del siglo XIX, proyecta la llegada de un tren que se le echa encima al espectador. Un espectador que, ante la inminente «amenaza», sale corriendo de la sala de proyección para ponerse a salvo. Cosa por demás muy comprensible, porque nadie en sus cabales se queda sentado en su silla mientras una locomotora avanza hacia él.

Pero, si eso es lo que nos ocurre a *todos*, ¿no deberíamos salir corriendo de algunos teatros? ¿No querríamos llevar flores a la tumba de Emma Bovary? ¿No buscaríamos el extintor si vemos *Infierno en la torre*? ¿No nos echaríamos al suelo al ver la primera escena de *Salvando al soldado Ryan*? Como muy bien lo explica Noël Carroll: «si uno realmente creyera que en el teatro estuvieran realmente presentes seres letales que cambian de forma, demonios, caníbales intergalácticos o zombis tóxicos, difícilmente uno se estaría sentado mucho rato» (*Ibid.*:142).

Por lo dicho antes, tanto la teoría que afirma que nuestra reacción emocional ante la ficción es fingida, como la teoría que asume que es una ilusión, resultan básicamente contrafácticas. Así que, buscando una alternativa, Carroll propone «La teoría del pensamiento acerca de las respuestas emocionales a la ficción» (*Ibid.*:176). El reto de esta teoría, lo mismo que en las anteriores, consistirá en dar respuesta a la paradoja del público lector o espectador que reacciona con emociones auténticas por algo en cuya existencia no cree.

El primer paso, nos dice Carroll, consiste en negar la premisa de que nos emocionamos única y exclusivamente si creemos en la existencia de lo que produce la emoción. Desde esta perspectiva, Charles, el sujeto en el ejemplo de Walton (si no está fingiendo tener miedo, ni

tampoco es víctima de una ilusión patológica que le hace creer que la baba verde puede hacerle daño), está aterrado porque, a fin de cuentas, «se pueden generar emociones reales ocupando el pensamiento con algo horrible» (*Ibíd.*:177). Siguiendo a Carroll, lo que realmente nos asusta, nos alegra o nos conmueve en la ficción es el contenido mental. Si la ficción nos produce emociones, es debido a nuestro *pensamiento de*, y no a nuestra *creencia en*. Es algo parecido a cuando uno imagina la muerte de un pariente cercano y, sin necesidad de *creer* en su inminente fallecimiento, debido *sólo* a lo que estamos pensando, hasta es posible que soltemos una lágrima o dos. Según esta teoría, «nuestro miedo puede ser auténtico miedo porque los contenidos del pensamiento pueden emocionarnos genuinamente sin creérnoslos» (*Ibíd.*:179).

#### EL ERROR CATEGORIAL

Hay varios puntos en donde la argumentación de Carroll desfallece. El primero –y quizá el principal– consiste en suponer que hay un único sentido para el vocablo *existe*. Como hemos venido planteando, nuestro autor estructura todo el problema a través de esta pregunta: ¿por qué algo que no existe produce una reacción emocional en el espectador? Y su respuesta es que, aunque por ejemplo no existe Drácula, existen las propiedades o el contenido mental «Drácula». Ahora bien, antes de pasar al tema de los contenidos mentales, resulta pertinente preguntarnos lo siguiente: ¿quién dice que Drácula no existe?

Carroll afirma que, por el hecho de que esos nombres no apuntan a individuos concretos, ni Drácula ni el Hombre Lobo existen. No hay nadie al que podamos señalar exclamando «¡He ahí a Drácula!» y que, efectivamente, sea un sujeto vivo y palpable de varios siglos de edad que chupe sangre y tenga todos los atributos del famoso Conde. Sin embargo, aún habría que ver si del hecho de que no hay referente se sigue que Drácula no existe. Pues en principio podríamos afirmar que el sujeto ficcional y el de carne y hueso no pertenecen, desde el punto de vista lógico y ontológico, al mismo tipo de sujeto. Sujeto no significa lo

mismo en uno y en otro caso. Frankenstein, el personaje de ficción, no es el tipo de sujeto del que puedo predicar con veracidad que está sentado en mi escritorio, o que va al cine de la esquina o que estrecha mi mano; por la sencilla razón de que no tiene realidad física. Un actor que hace el papel de Frankenstein, en cambio, sí la tiene.

Crear que, respecto a lo que existe, hay una oposición entre el sujeto ficcional y los seres humanos, viene a ser lo que Gilbert Ryle llama un error categorial. Hay un malentendido, o por lo menos una confusión de términos, cuando se dice que Drácula no existe porque, a diferencia de nosotros, no tiene existencia física, concreta, palpable.

Para ilustrar en qué consiste el error de categoría, Ryle imagina a un extranjero que visita por primera vez la Universidad de Oxford o Cambridge. A este individuo «se le enseñan un número de colegios, bibliotecas, campos de juego, museos, departamentos científicos y oficinas administrativas. Después, él pregunta “¿Pero dónde está la Universidad?”» (Ryle, 1984:16). El visitante reclama que, aunque ha visto dónde viven los estudiantes, y dónde quedan los departamentos y oficinas, sigue sin haber visto todavía *la Universidad*. Esta persona cuenta con que la Universidad, en lugar de ser entendida como la interacción de edificios que constituyen Oxford o Cambridge (junto a las personas que habitan y laboran allí), sea una edificación específica, como lo son las bibliotecas, las oficinas y los departamentos. «Erróneamente –dice Ryle–, él ha ubicado a la universidad en la misma categoría a la que pertenecen estas otras instituciones» (*Ibidem*).

Un trágico error categorial sería, por ejemplo, creer que el sujeto ficcional al que llamamos Superman, equivale al sujeto de carne y hueso que hace de Superman en una película, porque entonces podríamos sentirnos impulsados a lanzarlo del piso 20 para verlo volar. Y ni qué decir de la tentación de darle un tiro para ver la bala rebotar en su pecho. De la misma manera, estaríamos cometiendo un error ridículo si creyéramos que el gnomo radioactivo de una obra de teatro, es radioactivo en el mismo sentido en que algo lo es dentro del mundo físico.

Hasta donde sabemos, *no hay* Hombres Lobo que estén entre nosotros igual que lo están los usuarios del metro o los transeúntes en la calle. Y, por mucho que queramos, *Mi bella genio* (con sus respectivos atributos mágicos) no va a salir de ninguna lámpara que podamos guardar bajo la cama. Lo cual no significa que unos sujetos existan y otros no, sino que pertenecen a categorías diferentes. Al igual que «universidad» no equivale sólo a edificio, el personaje Drácula no es un hombre de carne y hueso. La «universidad» sigue existiendo como Universidad (aunque no idéntica a un edificio), lo mismo que «Drácula» sigue existiendo como Drácula (aunque no pueda clavarlos sus colmillos).

Las hadas, Jaimito, Frankenstein, usted y yo, existimos. Pero no existimos en el mismo sentido, no dentro de la misma categoría lógico-ontológica. Es «algo parecido –escribe Ryle– a los sentidos de ‘crecer’ en ‘la marea está creciendo’, ‘las esperanzas están creciendo’ y ‘la esperanza de vida está creciendo’» (*Ibid.*:22). Son formas válidas de usar el verbo crecer y, dependiendo del contexto, crecer puede referirse a algo muy distinto en cada caso. Respecto a lo que existe podemos establecer algo similar. Las hadas existen, pero no en el mismo sentido en el que existimos usted y yo. Lo que existe, parafraseando a Aristóteles, se dice de muchas maneras.

Entonces, ¿por qué nos asustamos, lloramos, reímos y sufrimos con algunos personajes de ficción? Pues por la misma razón por la que lo hacemos con algunas personas: porque mueven nuestras emociones. Y el primer paso para que algo o alguien pueda hacer eso es, de una u otra manera, existir.

#### ACERCA DE LO QUE EXISTE

Lo que hemos dicho más arriba con relación al sujeto ficcional no se aplica sólo a él, sino también a todas las entidades que no se ubican en el espacio-tiempo actualizado, que no denotan algo concreto. Esto puede incluir tanto a personajes de ficción como a números o conjuntos matemáticos. La palabra *existir* no tiene necesariamente una connotación

espacio-temporal. Es cierto que podemos decir –con Quine– que Pegaso no existe como caballo con alas, pues tal entidad no está en ningún lugar concreto. No obstante, no tenemos que tener la misma exigencia para la *ficción* Pegaso, en la que no hablamos de él como un equino alado que, de hecho, ocupa un lugar actual específico en el mundo que nos rodea. Si se dice que no hay referente espacio-temporal cuando afirmamos que existen los personajes de ficción o la raíz cúbica de 27, se debe a que no son «un tipo espacial de cosa, y no a que seamos ambiguos en nuestro uso de ‘existe’» (Quine, 1980: 41). Ahora bien, uno podría hacer un Pegaso mecánico y unos grandes números de plástico, y entonces encontrar que Pegaso y los números son entidades espacio-temporales, pero éstas serían representaciones de Pegaso y de los números (como el actor que representa al Conde Drácula), mas no los entes mencionados como tales. Pegaso no existe como caballo alado que podemos palpar y sentir, lo mismo que los números no ocupan un lugar determinado, excepto como escritura o su equivalente. Así que, desde una perspectiva lógico-ontológica, sencillamente se trata de dos opciones, donde una incluye tipos espaciales de cosas y la otra no. Pero, ¿hay alguna preeminencia lógico-ontológica de una opción sobre la otra? ¿Son más relevantes<sup>1</sup> los referentes fácticos que las ficciones? No necesariamente, dirá Quine. Dependerá del contexto y la circunstancia. La relevancia ocurrirá a partir de la ontología con la que estemos comprometidos:

Quando decimos que hay números primos mayores que un millón nos comprometemos con una ontología que contiene números; cuando decimos que hay centauros nos obligamos a sostener una ontología que contiene centauros; y cuando decimos que Pegaso *es*, nos sometemos a una ontología que contiene a Pegaso. En cambio, no nos atamos a una ontología que contenga a Pegaso o al autor de Waverley o a la redonda cúpula cuadrada de Berkeley Collage cuando decimos que Pegaso no es, que el autor de Waverley o la cúpula en cuestión no son (*Ibíd.*:47).

<sup>1</sup> No desde el punto de vista moral o afectivo, en el que uno tendría que estar desvariando para pensar que es más relevante Frankenstein que nuestro propio hijo (por muy mal que se porte), sino desde la perspectiva de lo que, en general, privilegiaría a unos entes como seres con más esencia o más peso ontológico por el hecho de ser unidades espacio-temporales.

Una ontología en la que hay hombres y mujeres nacidos de las palabras de una novela, o una ontología en la que hay brujas, criaturas fantásticas y superhéroes, nos exigen comprometernos con esos mundos y esas posibilidades. Son seres –dirá Strawson– del «reino del mito, la ficción o la fantasía, más bien que el de hecho. En esos reinos, dentro de los límites que levantamos e imponemos de varias maneras, podemos presuponer **existencias** y atribuir valores de verdad como nosotros elijamos»<sup>2</sup> (Strawson, 1989: 226). Los límites son los que impone el contexto ontológico: en la vida cotidiana, en caso de emergencia, no llame a Superman. Pero espere verlo volar en la película.

Ahora bien, vemos esto no sólo en el terreno de la ficción, sino también en esa frontera incierta que es la realidad ficcionada, como ocurre por ejemplo en la novela histórica. Napoleón Bonaparte existió como una humana entidad espacial, sin embargo se le puede transmutar como existente en la ontología de la ficción, y entonces se le convierte en *ese* Napoleón de la novela, el cine o el teatro.

En este sentido, creemos que Searle se equivoca al decir que la literatura no siempre es ficción. Para ejemplificar su postura, Searle propone el caso de *Cold Blood*. Se supone que esta novela de Truman Capote no es una obra de ficción porque es basada en un hecho real. Y luego agrega: «*La Biblia como literatura* indica una actitud teológica neutral, pero *La Biblia como ficción* es tendenciosa» (Searle, 1975: 320). No obstante, en primer lugar, no se trata del mismo tipo de «hecho». *Cold Blood* narra el proceso psicológico y judicial de unos asesinos de carne y hueso, a los que Capote conoció y entrevistó varias veces. Los acontecimientos que narra la Biblia, en cambio, tienen mucho menos sustentación empírica. No obstante, de todas formas podríamos hablar de la literatura que aparece en la narración de un hecho concreto y, aun suponiendo que la Biblia narre esta clase de hechos, no nos resultaría fácil establecer qué partes son ficcionadas y qué partes no lo son. Lo que, por cierto, no significaría que no estén implicadas allí verdades empíricas y analíticamente comprobables. La aseveración de Searle se

---

<sup>2</sup> La negrita es nuestra.

nos haría más plausible si se matizara de la siguiente manera: la literatura siempre es ficción, pero no siempre lo es en la misma medida y de la misma forma.

En el fondo, tanto el problema de la existencia del personaje ficcional, como la mala reputación de la ficción como portadora de verdades morales, sociales y filosóficas en general, responden a un prejuicio sustentado en el mito de la realidad física como la *verdadera* realidad. La ciencia, curiosamente, se supondría que es la principal exponente de este enfoque. Esto es así a pesar de que, como advierte Quine, los entes físicos no son los únicos que aparecen en el juego de la ciencia, también lo hacen las abstractas entidades de las matemáticas. «Epistemológicamente, –escribe Quine–, todos esos son mitos con la misma base que los objetos físicos y los dioses, y por lo único que unos son mejores que otros es por el grado en que favorecen nuestra experiencia sensible» (Quine, 1980: 89-90).

Los mundos ficcionales existen cuando nos cuentan que hay centauros y plantean «una ontología que contiene centauros». Esa es la ontología en la sala de cine, al leer la novela o frente al escenario. Es muy posible que el mundo de los entes espacio-temporales tenga más éxito a la hora de ser considerado como *el mundo de lo que existe*. Pero eso no significa que sea el único criterio para decir que algo o alguien *existe*.

#### DRÁCULA, LAS CREENCIAS Y LOS CONTENIDOS MENTALES

Noël Carroll sostiene: «Nunca hubo un monstruo de Frankenstein y todo lector normal e informado lo sabe (y, por tanto, lo cree)» (Carroll, 2005: 140). En otras partes del texto vuelve a afirmar que saber equivale a creer. Lo hace para explicar una parte de la supuesta paradoja: el lector o espectador *sabe* que no existen los personajes de ficción, y por tanto no *cree* en su existencia. Frente a una novela o un *film*, los receptores «*sabemos* que las personas y acontecimientos no son reales. Obviamente, en el caso del terror, no podríamos estar seguros en el disfrute del espectáculo si *creyéramos* en su realidad» (*Ibíd.*:143).

Sin embargo, nuestro autor podría estar cometiendo una especie de error intelectualista, pues saber X no significa creer X automáticamente. Nuestras creencias pueden –y suelen– ser más irracionales que nuestro saber. Juan puede decir, por ejemplo, que sabe que los fantasmas no existen y por eso no cree en ellos. Pero una noche se queda en un antiguo caserón y comienza a oír ruidos y susurros que le perturban y, de pronto, ve algo así como una sábana blanca que flota en el aire. Entonces sale corriendo de su habitación gritando y persignándose, ante las sorprendidas miradas de sus amigos, que dejan caer la sábana entre risas (...) Una cosa es nuestra opinión disfrazada de creencia: «Juan dice que no cree en fantasmas», y otra es nuestra verdadera creencia: en algún lugar remoto, Juan, aunque no lo admita, cree en fantasmas. Si Juan no creyera para nada en los fantasmas no habría salido corriendo así. Sabría que aquella sábana podría ser todo menos un fantasma.

Nos gusta pensar que podemos sustentar nuestros actos en lo que sabemos, no obstante es fundamental tomar lo que sabemos y diferenciarlo de nuestras creencias reales, porque no siempre coinciden. María, en otro ejemplo, sabe que está en la piscina de niños aprendiendo a nadar. Sabe que es imposible ahogarse allí y, sin embargo, no es lo que cree, por eso se aferra con fuerza al instructor que la está enseñando a nadar, y no se atreve todavía a quedarse sin su apoyo. Y por más que se le ratifique racionalmente lo que ella sabe, y por mucho que ella reconozca la validez de los argumentos, no logra hacer que lo que sabe sea idéntico a lo que cree.

Ahora bien, este no es el único problema en la teoría de Carroll. Si pasamos por alto la inconsistencia de sugerir que saber equivale a creer, aún tendríamos que vérnoslas con esto: según él, lo que nos mueve emocionalmente como receptores de un mundo ficcional es *pensar* en algo aterrador o conmovedor. Se trata de algo similar a esto: estando al borde de un precipicio podemos imaginar que nos caemos y, aunque no creamos que efectivamente podamos caer, el solo hecho de imaginar vívidamente que tal cosa ocurriera, nos produce un auténtico terror. Mas «(...) no nos asusta el estar pensando en caer, sino el *contenido* de nuestro pensamiento en una caída –tal vez la imagen mental

de caer a plomo por el espacio» (*Ibíd.*:178). De igual forma, «(...) podemos pensar en Drácula como una colección de propiedades, a saber: la colección de propiedades especificadas en las descripciones de Drácula que encontramos en la novela de Stoker» (*Ibíd.*:184). «Cuando se tiene en mente `Drácula` se está pensando en la colección de propiedades atribuidas a él» (*Ibíd.*:187).

Pero, ¿es así como pensamos a Drácula? Y no sólo a Drácula. Cuando un personaje de ficción se pone en escena, ¿en realidad pensamos en *propiedades*? Como bien dice McGinn, «(...) uno de los problemas más difíciles de la filosofía de la mente es articular las relaciones entre contenido y conciencia. Y parte del problema es que la conciencia es muy escurridiza» (McGinn, 1996: 81). Por supuesto que desarrollar semejante tema escapa a las pretensiones de este artículo, sin embargo –a pesar de lo mucho que quedaría por discutir– creemos que aunque la conciencia sea escurridiza, y efectivamente el problema de los contenidos mentales no sea una cuestión fácil de dilucidar, puede uno adelantar que la mente, de una u otra forma, «(...) está constituida por ítems del mundo exterior». Entonces la pregunta será: «¿cómo es que lo interno puede ser modelado por lo externo?» (*Ibíd.*:82). McGinn sólo plantea el problema, justamente por lo complejo del asunto no lo responde. Pero sea cual sea la respuesta, resultará inverosímil una aproximación que obvие lo que hace miles de años advirtió Aristóteles: que las propiedades de algo, si bien no expresan su esencia, están indisolublemente unidas a ese algo.

Una propiedad es un predicado que no indica la esencia de una cosa pero que, sin embargo, pertenece solamente a esta cosa y se predica de ella de manera convertible. Así, es una propiedad del hombre el ser capaz de aprender gramática, pues si A es un hombre, entonces es capaz de aprender gramática, y si es capaz de aprender gramática, es un hombre (Aristóteles, 1977: *Tópicos*, lib. I, 102a-102b, pp. 420-21).

Las propiedades aterradoras de Drácula no son entidades apartes que asumimos en Drácula, sino aquello que, sin ser la esencia del Conde (usando el lenguaje aristotélico), lo definen. Y lo hacen de manera que estas propiedades fundamentales sólo pueden decirse de él: que muere

con balas de plata, que vive gracias a la sangre humana, que duerme en un ataúd, etcétera. Por eso cuando pensamos en Drácula o vemos la representación de este personaje, no le atribuimos una colección de propiedades<sup>3</sup>, porque él *es*, entre otras cosas, esa colección.

Además nos encontramos aquí con la noción gestáltica de que el todo es más que la suma de sus partes: Drácula es más que una colección de propiedades. Vemos o imaginamos al sujeto ficcional Drácula como un cierto tipo de sujeto, no como un cúmulo de propiedades. Nos conectamos con la ficción en un acto parecido a la percepción del otro. A fin de cuenta, la alteridad se vive como una característica de la individualidad. En nuestro cuerpo acusamos la puñalada que recibe alguien en la pantalla del cine, nos movemos en nuestro asiento como «recibiendo» la puñalada. Esto es así porque nuestra percepción de otro sujeto siempre remite a nosotros como sujetos. El espectador percibe, en cierto sentido, una especie de puñalada ficcional a través de ese otro que es el personaje de ficción. Y lo hace de una forma similar al pequeño niño que, por ejemplo, se asusta al verme hacer la mímica de un mordisco en su brazo rollizo. Este mordisco de mentira, que pareciera a punto de ocurrir, posee para el niño, siguiendo a Merleau-Ponty, «una significación intersubjetiva. Percibe sus intenciones en su cuerpo, mi cuerpo con el suyo, y de ahí mis intenciones en su cuerpo» (Merleau-Ponty, 1975: 364). El personaje de ficción es más un alter ego que una colección de propiedades. Lo mismo que el otro, a quien veo con la familiaridad de otro-similar-a-mí.

A manera de conclusión podemos decir que el personaje de ficción existe dentro de una ontología particular que lo asume como existente. A partir de ahí, si el mundo ficcional nos produce reacciones emocionales, no será porque las fingimos o porque caigamos en un trance iluso-

---

<sup>3</sup> Podría decirse que las propiedades a las que se refiere Carroll incluirían también lo que Aristóteles llama género y accidente. El Conde no tiene sólo propiedades que nada más él puede tener: Drácula duerme, y eso también lo hace un ser humano. Pero ese no es el problema. La cuestión está en que este personaje con esas propiedades (duerme, chupa sangre, etc) no es percibido por el receptor como una colección de propiedades, sino como un sujeto ficcional que es inseparable de las propiedades que le atribuimos (que lo mismo que «el otro»).

rio, y tampoco porque ocurran a partir de unos contenidos mentales emocionantes sino porque, una vez asumido el carácter específico de lo que existe en la ficción, nos emocionamos con lo que ahí «ocurre».

En definitiva, los personajes de ficción «existen» justamente porque integran las circunstancias de la realidad en la abstracción de la literatura, la farsa del teatro o las sombras chinas del cine. En el mundo ficcional ocurre una traslación invisible de nuestros cuerpos con los de los personajes. La base de la ficción surge de la experiencia del receptor con el mundo. Por eso cualquier semejanza, desde su respectiva diferencia, entre nuestra existencia espacio-temporal y la del sujeto ficcional no es mera coincidencia. Los personajes son una mezcla de ficción y facticidad. Lo mismo que nosotros.

## REFERENCIAS

- ARISTÓTELES (1977). *Obras*. Madrid: Aguilar.
- CARROLL, N. (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Machado Libros.
- MCGINN, C. (1996). *The Character of Mind*. New York: Oxford University Press.
- MERLEAU-PONTY, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- QUINE, W. (2002). *Desde un punto de vista lógico*. Barcelona: Paidós.
- RYLE, G. (1984). *The Concept of Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- SEARLE, J. (1975). «The Logical Status of Fictional Discourse». *New Literary History*, Baltimore, Vol. 6, n° 2, pp. 319-332.
- STRAWSON, P.F. (1989). *Individuos*. Madrid: Taurus.
- WALTON, K. (1978). «Fearing Fictions». *The Journal of Philosophy*. New York, Vol. 75, n° 1, pp. 5-27.