

CARLOS CASTILLA DEL PINO

QUIJOTISMO Y BOVARYSMO: DE LA FICCIÓN A LA REALIDAD

El tema: de la ficción a la realidad

Hablaré desde la visión que como psicopatólogo, y basándome sobre todo en trabajos míos, puedo ofrecer al tema de la ficción, la realidad y la literatura¹. Aun así, no lo abordaré en el aspecto psicológicointerpretativo, al modo al que nos tuvo acostumbrados la bibliografía psicoanalítica en este respecto, y siempre con escasa fortuna, incluso en el caso de la del propio Freud, a excepción de su monografía sobre *Gradiva*, de Wilhelm Jensen, que es verdaderamente precisa, ajustada y consistente².

Me mantendré, además, en el plano de la *teoría psicológica de la ficción* y en el de sus consecuencias, como por ejemplo la identificación lector/héroe, que tiene lugar en ese proceso peculiar de ensimismamiento que acontece en la lectura. Es decir, en un plano conceptual.

Entendemos —es un punto de partida, pero sirve para entrar directamente en el tema— qué se quiere decir cuando alguien usa términos como quijotismo o bovarysmo a entidades del mundo de la realidad. Sabemos también cuándo y cómo se aplican, si se aplican adecuada o inadecuadamente, a pesar de que como conceptos constituyen lo que en lógica se denominan *conjuntos borrosos (fuzzy sets)*³. En la actualidad, con el auge y el protagonismo fértil en muchos aspectos de la inteligencia artificial, estos conceptos borrosos, aproximados, intrínsecamente ambiguos, se

¹ He escrito y publicado muchos trabajos sobre literatura y psicología (en términos genéricos, es decir, psicología, psicoanálisis, psicopatología, etc. Un resumen de mis tesis se encuentra en C. Castilla del Pino, «El psicoanálisis, la hermenéutica y el universo literario», en *Introducción a la crítica literaria actual*, comp. De Pedro Aullón de Haro, Trotta, Madrid, 1994.

² S. Freud. *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*, en *Obras Completas*, 23 vols., Buenos Aires, vol. IX.

³ De los conjuntos borrosos se ha dicho que hacen factible el razonamiento aproximado; de aquí que se considere sinónimo de inteligencia (a diferencia de la denominada inteligencia artificial). El control de todo lo que constituye un proceso es el ámbito por excelencia de la lógica borrosa. Véase a este respecto S. Barro y A. Bujarin, «Aplicaciones de la lógica borrosa», *Theoría*, vol. XI, 1996, núm. 27.

hacen precisamente sinónimos de inteligencia humana. Pues la inteligencia humana opera no sólo con aproximaciones, ambigüedades y equivocidades, sino hasta con yerros, y por decirlo así «pasa» sobre todos los enunciados de esta índole y el resultado es un entendimiento. Ha sido el matemático John L. Casti quien nos ha recordado que ser verdad es estrictamente más amplio que ser demostrable⁴. O dicho de otra forma: que ser demostrable hace desde luego a un enunciado verdadero, pero que hay verdades que caen fuera del razonamiento deductivo, como ya sostuviera Penrose con anterioridad⁵.

Pero volvamos al problema que nos ocupa en este momento: ¿qué significa el hecho de la traslación que se hace, y con justeza, de actitudes y comportamientos procedentes de un héroe del mundo de la ficción a sujetos —otros hombres, nosotros mismos— del mundo de la realidad? ¿Qué condiciones son precisas para que estas preconcepciones se manejen cuando se hace esta operación denominativa, que viene a ser algo así como un diagnóstico caracterológico —«A es un quijote»; «P es una bovary»—, en el que el referente es un personaje, que, aunque inicialmente inspirado en parte en la vida misma, es, en última instancia, un personaje de ficción?

En una primera y elemental aseveración quiere decir que determinadas figuras procedentes del mundo de la vida, se aproximan, por sus actitudes y comportamientos, a ciertas figuras de ficción, que reducidas a su vez a esquema —me importa resaltar este vocablo, #esquema#— se aplican por decirlo así a seres humanos de la vida real. Hace falta, pues, primero, que los personajes, pese a su complejidad, muestren un rasgo relevante, un rasgo constante, que presida coherentemente los múltiples comportamientos posibles, y que nosotros, lectores, los categoricemos como signo diferencial; y segundo, que este rasgo sea susceptible de aplicarse, mediante otro proceso de esquematización y reducción, sobre esas entidades reales que son los seres humanos. El esquema del héroe, del personaje ha de tener límites suficientemente laxos como para permitir fluctuaciones a la hora de su aplicación a los esquemas que hacemos de los entes reales. Al fin y a la postre, toda definición de alguien del mundo de la realidad es una simplificación que, dentro de la rigidez que implica toda simplificación, permite sin embargo la suficiente elasticidad como para poder llevar a cabo una aplicación de validez relativa y, desde luego, útil para la intelección entre los interlocutores.

En efecto, quijotismo, bovarysismo, son esquemas, en este caso de personajes, como kafkiano lo es no de personajes sino de determinados contextos o situaciones.

Esta primera y hasta obvia consideración, ¿que es lo que implica? Ante todo, que hemos traído la ficción a la realidad, de forma que, de aquí la aparente paradoja, a partir de una figura ficcional se posibilita la interpretación y entendimiento del comportamiento y motivaciones de figuras reales, entre otras nosotros mismos. La literatura ha sido una fuente no sólo para el conocimiento de los demás, sino de nosotros mismos. ¿Quién no se ha reconocido en el Fabrizio de *La Cartuja de Parma* o en el Rakolnikov de *Crimen y Castigo*, por citar sólo dos ejemplos? O sea, que en vez del proceso que va desde la vida a la literatura, estamos ahora en el inverso, desde la literatura a la vida. Lo que hace el hombre de a pie cuando habla del qui-

⁴ J. L. Casti, *Five Golden Rules*, Nueva York, Wiley & Sons, 1996.

⁵ R. Penrose, *La nueva mente del Emperador*, trad. cast., Barcelona, 1991.

jotismo de determinado sujeto, o lo que hicieron Jules de Gaultier —creador del término *bovarysme*— y luego los psiquiatras Genil-Perrin o Jean Delay, que se ocuparon del tema con pretensiones psicopatológicas, no es ni más ni menos que la aplicación de un modelo, de una construcción mental, extraída del universo de discurso literario, a entidades empíricas⁶. Esto supone el reconocimiento implícito de la insuficiencia de otros medios, supuestamente más rigurosos, para la detección y denominación de tales comportamientos. La literatura ha sido —entre otros cometidos que a mí no me concierne ni siquiera denominar en este momento— una teoría del hombre, y la historia de la literatura ha sido y es, sin ninguna duda, la fuente primordial para dictaminar la historia del conocimiento del hombre por los otros hombres, lo que los hombres han ido sabiendo del hombre mismo, pues la literatura tiene más años, muchos más, que la psicología, el psicoanálisis, la antropología cultural, etc.

Así es en efecto. ¿Qué figura mental representaba el quijotismo antes de la invención del *Quijote*? Claro es que había quijotes *avant la lettre*. Como había bovarys (don Quijote era, a su modo, un bovary, como madame Bovary era un quijote a su manera⁷). ¿De qué forma hubiesen sido definidos unos y otros, antes de que tales personajes aparecieran en la literatura de ficción? Sabemos que a partir del *Quijote* y de *Madame Bovary* se hace una cierta precisión a este respecto. Curiosamente, Cervantes y Flaubert —podríamos citar otros autores, como Shakespeare, Goethe, Stendhal, Dickens, Tolstoy, Dostoyewski, entre muchos cuyos personajes están en la mente de todos— han llevado a cabo construcciones mentales que han servido a modo de plantillas superponibles a estas estructuras de la realidad, la de los seres humanos concretos, e incluso a situaciones en las que a éstos les es posible encontrarse. Esta situación recuerda la que ofrece la lectura de los viejos tratados de psiquiatría, en los que la locura constituye un magma indiferenciable. Tres investigadores, Kalhbaum y Hecker, luego Kraepelin, que realizan su tarea a finales del XIX, diferencian tipos de locura. A partir de entonces, no todos los gatos son pardos. Es más, sus conceptualizaciones, puesto que eran meras delimitaciones teóricas de estas supuestas formas diferentes de locura, en todo caso meras hipótesis de trabajo, se han visto confirmadas con posterioridad en la práctica, en la realidad empíricoclínica, y al fin y a la postre han resultado también delimitables en otro plano, por ejemplo en el biológico. Un ejemplo tan sólo como ilustración: la esquizofrenia, por un lado, y la psicosis maniacodepresiva por otro, fueron diferenciaciones teóricas; en la actualidad, son enfermedades distintas. Como en tantos otros capítulos de la historia del pensamiento, la teoría permitió el entendimiento de la realidad y el dirigirse a la realidad a la búsqueda de lo hasta entonces meramente imaginado. Pienso que algo análogo ha ocurrido en y con la literatura. El creador feliz — feliz en el sentido al que me refiero en este momento, no en otros aspectos estrictamente textuales y específicamente estéticos— se ha caracterizado por la buena

⁶ J. De Gultier, *Le bovarysme*, París, 1921. También J. Delay, *Neurose et Creation*, Cong. Neurol. et Psychiat. De Lang. Franc., Liege, 1954

⁷ El propio Flaubert definía a madame Bovary como un don Quijote, y no sólo comparándola a éste por ser ambos «productos» de la literatura sino en su actitud básica ante determinados aspectos de la vida misma.

definición de sus criaturas, por ofrecer a partir de ellas una definición categorial utilizable en la caracterización de criaturas reales. Entre otras muchas cosas que ahora no son del caso, la literatura de ficción ha sido un instrumento de enorme valor heurístico, incluso en algunos aspectos único, como por ejemplo en lo que respecta a la intimidad como objeto singularizado. Como decía Miguel de Montaigne, y escribe a finales del XVI, sin la literatura nada sabríamos de la vida privada de los hombres⁸. Hasta hace unas décadas, un lugar común entre los que cultivamos la disciplina que se llama psiquiatría, afirmaba que, si bien sus textos cumplen su utilidad en el plano del diagnóstico de los trastornos mentales (y los de psicología en el estudio de las funciones mentales: atención, memoria, pensamiento, etc.), es sólo con la literatura como se alcanza a conocer al hombre, los dinamismos de su conducta, los de sus deseos y anhelos, los de sus frustraciones. Esto no debió ser una pretensión de segundo orden cuando menos en nuestra cultura, como parece revelarlo el hecho de que desde el drama helenístico hasta nuestros clásicos (no hay que esperar a la aparición, por ejemplo, de Cervantes o Shakespeare, de Stendhal o Balzac, Dostoyewski o Chejov, Proust, Mann o Mussil) el ser y el actuar del hombre ocupa un primer plano en el discurso literario.

La pregunta es ahora la siguiente: ¿cómo ha sido posible que la ficción, más concretamente la ficción literaria, se constituya en un modelo epistemológico de determinadas formas estructurales de la realidad? Con otras palabras, en un cierto modelo teórico para la interpretación de esa entidad real que es el ser humano, mucho más eficaz desde luego que las taxonomías caracterológicas de los tratados al uso hace unas décadas. Si entre ficción y realidad hay ese evidente trasvase, ¿a qué llamamos ficción?

El concepto de ficción

El problema atañe al concepto mismo de ficción. ¿Es posible mantener el concepto ingenuo y mecanicista de ficción como opuesto al concepto de lo real? ¿Qué clase de mundo sería ese en el que todo fuera o realidad pura o pura ficción? Si la respuesta fuera afirmativa, en favor de una disyunción excluyente, esto es, en el sentido de la oposición neta ficción/realidad, ¿como podría ser útil una construcción ficcional para la interpretación de la realidad? No afirmo que el cometido de la literatura, ni concretamente el de la novela, sea éste. Señalo que es propiamente un útil, un instrumento. La situación se asemeja a la que ocurre en el ámbito de algunas de las ciencias actuales. Una ciencia suficientemente desarrollada permite constructos mentales como modelos teóricos desde los que explicar y entender la realidad del mundo físico o biológico. Estos constructos se denominan *simulaciones*⁹. En el contexto científico a que aludo, se entiende por simulación la creación teórica de modelos fácticos para su posible verificación empírica. (Curiosamente, dicho sea de paso,

⁸ M. Montaigne, *Ensayos*, trad. cast. 2 vols., París, sin fecha. La traducción de C. Román y Salamero es de 1898.

⁹ La simulación a que me refiero se define como la creación de modelos fácticos para su posible verificación empírica.

ha sido un instrumento como el ordenador el que, con el juego de *realidades virtuales*, ha venido a redescubrir el mentalismo, las posibilidades de la construcción imaginaria, realizables o no, pero en todo caso con las que se puede operar *como si* lo fueran). Cuando se consigue, se ha ido literalmente a buscar en la realidad determinadas particularidades que suponemos que han de existir. Permitan una referencia a un trabajo mío, a mi libro *Teoría de la alucinación*¹⁰. A tenor del análisis formal de la percepción/denotación se construyó una tabla taxonómica que permitió describir 243 variantes, es decir, formas de percepción/denotación, de las cuales una, la primera, constituía la denotación correcta y las 242 restantes erradas en uno o más de uno de los predicados de la denotación. Un grupo de estas denotaciones erradas eran auténticas alucinaciones, muchas de las cuales estaban descritas, y no había otra tarea que hacer que encajarlas en su lugar de la tabla. Pero había otras que se había simulado su existencia (algo así le ocurrió a Mendeleev cuando describió la tabla periódica de los elementos y señaló elementos químicos que habrían de existir pero de los que aún no se tenía conocimiento). Fue muy importante para mi trabajo que una serie de alucinaciones simuladas, que teóricamente juzgamos que podían existir, fuesen al fin detectadas y aisladas tipológicamente en la realidad psicopatológica y clínica¹¹.

Es probable que en la ficción narrativa se trate de predecir una determinada estructura de realidad, pues *sólo con un monto de aproximación a la misma puede dotarse de la verosimilitud requerida para hacerla plausible*. Dicho de otra manera: todo personaje de ficción debe tener un tanto de realidad para que resulte verosímil y haga factible durante la lectura la suspensión de la incredulidad de que hablaba Coleridge. La creación del personaje sería, en este sentido, una simulación de personajes reales. Tales simulaciones pueden no tener todavía correspondencia alguna con la realidad, pero *podrían tenerla*, y por eso se habla, en un sentido que incluye hasta el contexto en el que el narrador sitúa al personaje, de *mundo posible*, o, si se quiere una expresión concorde con la teoría misma de la simulación, un *mundo probable*, un mundo en el que —como dice Thomas S. Kuhn, *el concepto de verdad es léxicamente dependiente*¹²; o sea, válido para el contexto que crea el discurso de ficción. Pero me interesa destacar el hecho de que, antes que el logro de una correspondencia con la realidad empírica, han sido construcciones mentales.

Hay otra manera de abordar este problema: me referiré al paso automático e insensible del autodiscurso, esto es, del discurso en el que el referente es el mundo íntimo, al alodiscurso, o sea, al discurso sobre referentes empíricos.

¹⁰ Cfr. C. Castilla del Pino, *Teoría de la alucinación. Una investigación de teoría psico(pato)lógica*, Madrid, Alianza, 1984.

¹¹ Entre las simuladas y luego detectadas en la clínica están las por mí denominadas *distusiones*, además de las *pre* y *postalucinaciones*, que son formas criticadas o dubitativas de la alucinación, es decir, criticadas en mayor o menor grado.

¹² R. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, trad. cast. México, 1971.

Pozuelo Yvancos afirma en *Poética de la ficción*¹³ que «es difícilísimo aprehender un concepto de realidad que en sí mismo no implique elementos de ficción». Yo modificaría esta aseveración sustituyendo el «es difícilísimo» por «es imposible». Toda mi contribución a la teoría psicopatológica —quiero decir psicológico y psicopatológica, sin solución de continuidad entre ambas, como debe ser— parte de la premisa de que *realidad y ficción se dan de consuno en la relación sujeto/objeto que constituye la estructura básica de toda actuación*. No se trata de precisar en cada actuación la imposible tarea de cuantificar qué hay de ficción en una realidad aprehendida y qué de real en la imagen que construimos como representación de la misma, sino de hacer ver que *en la base misma del proceso de aprehensión de cualquier realidad* (tanto en el conjunto del contexto cuanto en la singularidad de los objetos constitutivos del mismo) *subyace el componente de ficción*. He dedicado varios trabajos a desarrollar esta tesis, publicados algunos en revistas de mi disciplina, otros, en revistas de lógica y teoría de la ciencia¹⁴.

Como no puedo en este momento desarrollar los fundamentos demostrativos de esta afirmación, señalaré sólo dos cuestiones:

1.ª) La relación del sujeto con lo que llamamos realidad, o, más concretamente, con el contexto en donde se sitúa en un momento dado, es decir, el conjunto de todo lo que hay (Quine) (cualquiera sea la organización o la singularidad con que se muestren), fuera del sujeto —un hombre, muchos hombres, este espacio físico, los objetos de este espacio físico, etc.— se establece y construye *sobre la imagen que el sujeto*, agente de la percepción, tiene de esa realidad. El percepto mismo que yo poseo con quien interactuo no es el cuerpo que realmente es; es la *imagen de ese cuerpo*. Ya Saussure hablaba del significante como la *imagen acústica* de la palabra. La fórmula de esta relación quedaría así:

$$\text{Percepto} = S/(O+imO)$$

en donde S representa el S, O el objeto, imO la imagen del objeto, y / la relación entre ambos componentes. El O es condición necesaria para la construcción de la imO (imO→O).

A un percepto, intrínsecamente cuasi-cosa o, a la inversa, cuasi-imagen, no cabe aplicarle *en su totalidad* el *principio de veritatividad*, es decir, los criterios de verdad/falsedad, porque sólo una parte del mismo (el O) pertenece al mundo empírico y, por tanto, sólo ésta sería verificable o falsable (como se formula desde Popper¹⁵. Pero no a la componente restante, que es imagen (imO). Para la imagen del objeto, respecto del objeto de la cual procede, sólo es aplicable el *principio de verosimilitud* (en otra formulación, el de probabilidad, pues *verosimilitud es grado de verosi-*

¹³ J. M.ª Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, Madrid, 1993.

¹⁴ Sobre la adiacrisis y sobre la relación con la imagen del objeto, véase C. Castilla del Pino, *Psico(pato)logía*, vol. I de *Introducción a la Psiquiatría*, 2 vols., Madrid, 4.ª ed. 1993.

¹⁵ K. Popper, *Lógica de la investigación científica*, trad. cast. Madrid, 1962.

militud, y por tanto de probabilidad de verdad o de certeza). La verosimilitud, pues, no la certeza, concierne ya al *Bedeutung* fregeano, a la referencia en tanto imagen del objeto de la realidad. «Alguien está ahí» es un enunciado falsable y, por tanto, verdadero o no; «ese que está ahí está atento» (que es la imagen que formo de ese alguien) no puede ser más que un enunciado verosímil (más/menos verosímil).

2.ª) La *interpretación* del percepto que constituye el segundo paso, inevitable —la semántica, las connotaciones, el sentido, el *Sinn* en la acepción fregeana—, del trabajo de relación del sujeto con la imagen del objeto real. Esta interpretación se hace a partir de esa imagen meramente verosímil del objeto. Pero, además, a diferencia de la percepción o denotación, que requiere necesariamente al objeto, la interpretación es sola y exclusivamente del sujeto y, en consecuencia, ha de ser aceptada como lo que de hecho es: como subjetiva, como íntegramente verosímil¹⁶.

He dicho antes que verosímil es grado o cuantía (borrosa, aproximada, laxa) de verosimilitud. Todo es verosímil, pero no de idéntica manera. Hay verosimiludes que se confunden prácticamente con la certeza (la fidelidad del amigo, por ejemplo; pero aun así no cabe duda que lo que hacemos respecto de la misma es *apostar* por ella, lo que supone riesgo de error) y otras tan lejos de ésta («hay tantas más») que prácticamente se confunden con la falsedad, el error o la mentira. En todo caso, *no hay nada in-verosímil*, todo lo más mínimamente verosímil. O lo que es lo mismo, grados de probabilidad de que lo verosímil sea cierto. La relación entre el significante y el significado, pues, no es nunca de 1:1 (1, certeza; 0, falsedad), sino de 1→1 (tendencia a 1), y por tanto se rige por el *principio de incertidumbre del significado*. Todo significativo se ofrece no en el vacío sino en lo que Escalada e Imaz, en un trabajo reciente, denominan *contextos de incertidumbre*¹⁷. Esta tendencia a 1 —a la certeza— de lo verosímil es lo que posibilita *el paso pragmático de lo verosímil a lo real*. Cada vez que pretendemos dar nuestra versión de una realidad, ¿qué es lo que hacemos? Tratamos de ofrecer al interlocutor no la versión cierta —imposible— sino aquella dotada de un grado tal de verosimilitud que pueda ser aceptada *como si fuera cierta*. De eso saben mucho los jueces cuando han de valorar las declaraciones de testigos. El probable acierto de la interpretación de un testigo viene dado cuando *satisface* los requerimientos que se le proponen, y alcanza un grado de cuasi-certeza plausible, de manera que lo verosímil ha de ser aceptado. Parfraseando a Montague, se puede decir que los modelos de verosimilitud de la ficción son satisfactorios (o ajustados —*fitting*— en el sentido de Quine) si dan cuenta satisfactoriamente de una descripción¹⁸.

¹⁶ C. Castilla del Pino, «Interpretación, interpretado, intérprete», *Theoria*, vol. VIII, núm. 16, 1992.

¹⁷ Escalada-Imaz y otros, «Principios de programación lógica con información incierta. Descripción de algunos de los sistemas más relevantes», *Theoria*, vol. XI, núm. 27, 1996. El concepto de «contextos de incertidumbre» es de los autores. También a este respecto I. Prigogine, *El fin de las certidumbres*, trad. cast. Madrid, 1997.

¹⁸ R. Montague, *Ensayos de filosofía formal*, trad. cast. Madrid, 1977; y W.V.O. Quine, *Palabra y Objeto*, trad. cast. Barcelona, 1968.

El problema de la verosimilitud es, pues, inherente a la naturaleza subjetiva, autodiscursiva, de la relación sujeto-objeto, y lo abordaré ahora desde otro ángulo, el de los dos tipos básicos de discurso: el auto y el alodiscurso. Desde el punto de vista de la naturaleza del referente (o del espacio en donde se ubica el referente, y simplificando al extremo), el autodiscurso toma como referente a una entidad de nuestro mundo interior (un recuerdo, una representación); el alodiscurso, a una entidad de nuestro mundo exterior (una percepción).

Todo discurso de ficción es un autodiscurso. No puede ser de otra manera, aunque su punto de partida sea una experiencia empírica, porque aun así es una auto-descripción. *Desde un punto de vista formal, el autodiscurso es una estructura de subjuntivo.* Nuestras fantasías son leídas, explícita o implícitamente, en subjuntivo: «si me tocara la lotería», «si pudiera hablar con el presidente del gobierno», etc.¹⁹. El autodiscurso parte del supuesto, de la *suposición*, del juego, con uno mismo o con los demás, al «vamos a suponer que...». En puridad, el *Quijote* debería empezar así: «Si en un lugar de La Mancha de cuyo nombre no quisiera acordarme, hubiera un hidalgo...». El subjuntivo preside el autodiscurso, del mismo modo que en una sonata o sinfonía se predica estar toda ella en re menor o en mi bemol mayor.

Las estructuras alodiscursivas, por el contrario, son de indicativo, aunque se formulen en tiempos contrafácticos (futuros y condicionales). Las suposiciones de antes son sustituidas por las *posiciones* de ahora, tal y como afirma Riviere²⁰, de acuerdo con lo que llama «criterio de continuidad» entre mundo interior y mundo exterior.

El pacto de ficción y el proceso de identificación

Pero he aquí que en el discurso ficcional las estructuras sintactico-semánticas son de indicativo. ¿Por qué? Se trata de obtener del lector la suspensión de la incredulidad para que se sitúe, a pesar de las marcas de ficcionalidad, en condiciones tales que le permitan experimentar el autodiscurso como alodiscurso. Dada la inicial marca ficcional del discurso (subtitulado novela, comedia, drama, tragedia, etc.), indicarlo para el resto sería una redundancia superflua. Se facilita así el proceso psicológico mediante el cual se induce al lector a poner entre paréntesis la declarada ficcionalidad del discurso y de esta forma alcanzar su acmé en el dinamismo de la plena identificación del lector con la situación textual. Porque la identificación del lector no es sólo con el héroe o protagonista sino también con su situación, con los otros y con los avatares y circunstancias de uno y otros. Se trata, pues, de crear las condiciones para la provocación de una *ilusión* (añadir ilusión de realidad es redundante, porque toda ilusión supone necesariamente el objeto del engaño)²¹.

¹⁹ En cierto sentido, todo autodiscurso se homologa con el de la fábula *La Lechera*, de Samaniego.

²⁰ A. Riviere, *Razonamiento y representación*, Madrid, 1936.

²¹ Técnicamente, la ilusión requiere la presencia de un objeto empírico —el cual se confunde con

Para el logro de la *persuasión ilusoria* se precisa la desaparición ilusoria del subjuntivo y la sustitución por el indicativo, lo que Peirce llamó un discurso de *expresiones indicadoras*²².

En efecto, la identificación del lector con el protagonista de un relato, y más ampliamente, con el todo de la narración, tiene lugar si y sólo si el autodiscurso, concretado en la narración, es recibido como alodiscurso, como un discurso sobre lo real. De esta forma, lo verosímil es tomado provisionalmente como real y, por consiguiente, como cierto, con la lógica de lo empíricamente evidente. La omnisciencia del narrador es una patente que se autoconcede de entrada, pero que luego le otorga el lector si, por sus mañas, se lo merece y se hace acreedor de ello. Cuando se me ilusiona —en el sentido literal de ilusión, de jugar a engañarme de forma tal que la creencia se sustituya por la evidencia— hasta obligarme a aceptar lo ficticio como real, lo verosímil deja de estar en la categoría lógica de lo posible para, mientras la ilusión perdure, convertirse en una forma evidente de realidad. Tan real como lo es el lector para sí mismo, con lo cual culmina el *proceso de identificación*. No hay identificación posible con el quijotismo de don Quijote ni con el bovarysimo de Emma Bovary, si el lector no se ha identificado previamente con don Quijote o con Emma Bovary, es decir, no se ha reconocido como ellos en alguna parte de sí mismo. Al hacer de estos personajes algo así como una plantilla, se nos posibilita reconocernos en la parte quijotesca o bovarysta de cada uno de nosotros. La ilusión de realidad tiene un componente cognitivo («soy como A»), al que acabo de aludir, y otro afectivoemocional («siento como A»), que subyace al anterior. Ambos son condiciones necesarias para que la identificación entre el personaje y el lector tenga lugar.

La ficción en última instancia, es resultado de la desideración. El deseo hace que lo que no pueda ser en la realidad lo sea en la fantasía, en este caso en la ficción. Por eso, la ficción es realización fantástica del deseo. La proyección ficcional de la realidad es la realización (empírica) del deseo. Eso es, justamente, una novela: un objeto de la realidad. Pero si además del texto emergen sus criaturas para incorporarse, del modo que sea, a la realidad, el éxito del creador —deliberado o no— es total.

Identificación, ilusión, adiacrisis

Veamos ahora qué representa la *ilusión* merced a la cual el lector se identifica cognitiva y afectivamente con el personaje y su contexto narrativo. He de acudir para ello a un mecanismo psicológico básico, que describieron por primera vez Jung y Bleuler en los estudios de ambos sobre la esquizofrenia, y luego Freud, y desarrolló más ampliamente Melanie Klein, y al que yo he dedicado atención en muchos

una representación (como es el caso del *delirium tremens*, en el que, por ejemplo, el botón de la camisa es tomado como una cucaracha)—, a diferencia de la alucinación en la que no hay percepto, sino una representación (una voz, una figura) que se toma como tal. Cfr. C. Castilla del Pino, *Teoría de la alucinación*, ob. cit.

²² Ch. S. Peirce, *Obra lógico-semiótica*, trad. cast. Madrid, 1987.

trabajos míos²³. Me refiero al *splittin*, o escisión en el sujeto. El *splitting* es el proceso de disolución, pasajera o duraderamente, de la barrera virtual que separa nuestro mundo interno y el mundo exterior. Voy a explicar esto con cierto detalle.

En las primeras etapas del desarrollo, el ser humano aprende paulatinamente, y desde luego antes que a hablar, en cuanto se mueve y se topa con el mundo exterior, a diferenciar entre los contenidos de los mundos, el interior o mental y el exterior, o sea, entre representaciones y percepciones. He llamado metafóricamente *barrera diacrítica* aquella que virtualmente construye el sujeto para delimitar ambos mundos contiguos. La barrera diacrítica permite ubicar el acontecimiento, el objeto en términos genéricos en el mundo real o en el mundo imaginario, y adecuar las reglas de actuación con él al espacio percibido o representado. Pues evidentemente no se actúa de manera idéntica con una mesa real que con una mesa imaginada. Esta barrera diacrítica es permeable, cuando menos pasajera. Los sueños, por ejemplo, constituyen una situación en la que las representaciones se toman por el soñante como percepciones, esto es, literalmente como realizaciones, como cosas que acontecen en el mundo real²⁴. Lo es también en circunstancias emocionales intensas, o bajo la influencia de otros factores, como son determinadas intoxicaciones internas o externas. En todos estos casos, entidades del mundo interior pasan a ser ubicadas erróneamente en el espacio externo y el sujeto actúa respecto de ellas de acuerdo a las reglas que presiden nuestras actuaciones con los objetos del mundo real. Cuando esto ocurre, cuando se ha roto o permeabilizado, pasajera o duraderamente, la barrera diacrítica, hay un error fundamental, básico en el sujeto: la alteración total del juicio de realidad. Debe atenderse a la diferencia existente entre el error cometido en la alucinación (he oído una palabra cuando no es el caso) y el cometido en una confusión (creí que dijo mesa y no es el caso). Lo que caracteriza la cordura no es que no se yerre, sino que el error no es adiacrítico y que el objeto que sustituye al real se sitúe en el mismo espacio exterior. Al contrario, la locura es justamente la adiacrisis, la ruptura de la barrera diacrítica, la pérdida de la capacidad diacrítica o diferenciadora, y por eso el loco hará reales representaciones imaginadas. El ejemplo paradigmático, como he dicho, es la alucinación, que no es una percepción sin objeto, como se ha dicho en los textos de psicopatología, sino la dación de los caracteres de percepción a una representación. La voz que el esquizofrénico oye como de fuera, como de otro, es, naturalmente, de él. Pero la sitúa fuera, ajena, no propia, y, dada como cierta esta condición, tiene razón, su lógica, el contestarla. Decimos de una persona que es un psicótico, un loco, cuando vive su fantasía como sustitutiva de la realidad empírica. Para ser loco, sin embargo, es necesario que la adiacrisis, la ruptura de la barrera diacrítica tenga un carácter duradero, que el sujeto se instale en su mundo imaginario y fantástico como su mundo real.

Ahora bien, en la culminación del proceso de identificación que acontece en la lectura de un texto de ficción ocurre literalmente una *ilusión*. La ilusión es un pro-

²³ Trabajos míos sobre modelo de sujeto y sus posibilidades de disociación son, por citar algunos entre varios más, «Sujeto, expresión, interacción», *Rev. de Occidente*, 134, 1992; «El sujeto como sistema: el sujeto hermeneuta», *Anuario de Psicología*, núm. 59, 1993.

²⁴ Eso es lo que ha motivado la insistente equiparación entre sueño y locura, ya hecha de antiguo por Kant, en *Antropología*, y por Schopenhauer en *El Mundo como voluntad y representación*, entre otros.

ceso también adiacrítico, muy semejante al de la alucinación, mediante el cual, como también en ésta, el mundo imaginario es vivido como real. A diferencia del autor, cuyo proceso de creación requiere los mayores esfuerzos de racionalidad y conciencia de su acción, precisamente para montar la estrategia adecuada y eficaz para el logro de la ilusión, el autor no está nunca ilusionado hasta el punto de creerse el personaje —a despecho de cuanto nos hayan hablado Flaubert y Unamuno a este respecto²⁵— en el lector, si el proceso de identificación que el autor pretende tiene éxito, y la suspensión de la incredulidad alcanza un grado suficiente, hay una pasajera adiacrisis y se acepta el discurso imaginario como real. El lector se identifica con el personaje en una *locura como si*, en una *als ob Irresein*, de la que, por decirlo así, se cura en cuanto deja de leer (o si el autor fracasa en la estrategia persuasiva en un momento dado). *El autor es un ilusionista, y como tal no se engaña; todo lo más se equivoca, y como el ilusionista cuando fracasa, frustra al que aspiraba a ilusionarse, y a pasarlo bien jugando momentáneamente a la realidad de la ficción.*

Las formas de ensoñación deben ser consideradas como formas de protolucra, en las que el sujeto pierde momentáneamente su capacidad diacrítica y sustituye la realidad por lo ensoñado. Pero a su pesar, la corrige luego y, además, la corrige voluntariamente, como paso necesario para reanudar el proceso «penoso» de incorporación a la realidad, la vida de la que por momentos se apartó.

El modelo ficcional de la realidad

Quiero insistir en un hecho que me parece importante: los modos de persuasión, la adopción de una estrategia narrativa encaminada a este fin, sin la cual la identificación del lector con el héroe y su mundo no es factible, ha de situar lo verosímil en correspondencia con la realidad. La construcción mental, el modelo de mundo que el autor nos propone en la ficción ha de corresponder en alguna medida con la realidad empírica. La realidad a que me refiero no es esta o aquella referencia a una casa, una flor o un automóvil. La identificación obtiene éxito cuando el autor «toca» algún área de nosotros mismos y nos hace vivir una experiencia como aquella que describían los psicólogos de la *Gestalt* cuando atisbaban que el sujeto al que se le colocaba ante un test hallaba la solución al problema que le planteaban, y que llamaban *vivencia del jah!* Si los modelos literarios han servido —vuelvo a lo que decía al principio— para el conocimiento de la interioridad del ser humano es porque se constituyen en modelos analógicos de la interioridad del hombre real. No se precisa más. Un modelo es, respecto de la realidad a la que se aplica, lo que un mapa respecto del territorio. Un mapa es *adecuado* si se corresponde *en parte* —su orografía, hidrografía, fronteras regionales, distancias, etc.— a la realidad del territo-

²⁵ Flaubert aseveraba que había llegado a percibir el sabor del arsénico con el que hace suicidarse a su protagonista. No hay que tomar esto literalmente, como entre otros parece que hizo Unamuno, pues para ello hubiera sido necesario que Flaubert hubiese probado el arsénico con anterioridad y no lo hizo, puesto que no falleció envenenado por él. El conocimiento que Flaubert tenía acerca del sabor del arsénico procedía —no podía ser de otro modo— de las descripciones habidas en los tratados de toxicología.

rio. No con todo él, porque no puede haber un mapa total (sería inútil: para eso ya tenemos el territorio, del mismo modo que la novela no puede suplantar a la vida misma ni al discurso histórico sobre la vida), sino con sólo una parte de ésta. Cualesquiera sean las diferencias, lo mismo ocurre con los modelos literarios. Dan cuenta de una parte del territorio de nosotros mismos, lo que tenemos o podríamos tener, a nuestro gusto o a nuestro pesar, de Quijote, Sorel, Otelo, Raskolnikov, Swann, Quasimodo, Rastignac... Volviendo a la cita de Montague, el modelo verosímil es plausible cuando satisface las condiciones previamente consensuadas de una descripción (en el caso del discurso literario, de modos de ser, de modos de actuar, de situaciones ante las que responder).

La asunción del modelo ficcional

El proceso de identificación del personaje con el lector, al que me he referido con anterioridad, tiene una función catártica. La catarsis no es, sin embargo, la mera descarga de nuestras emociones tras la identificación con la experiencia del héroe, como se repite hasta la saciedad. La identificación acaecida durante la representación del drama o la tragedia o durante la lectura es condición necesaria para que el espectador o lector asuma las tensiones, deseos, frustraciones, etc. del personaje. Pero no es suficiente para que el héroe adquiriera caracteres de modelo analógico para el lector o espectador. Tal es el caso de muchos textos de ficción, capaces de emocionarnos y abstraernos al máximo mientras los leemos, y en los que, sin embargo, no nos reconocemos luego, porque no logran permanencia. Valdría la pena tratar alguna vez del contraste existente con la elevada tensión emocional que nos provocan esos textos, a veces irrespirables desde el punto de vista estético, como son los folletines o los culebrones, y que se abandonan casi de inmediato²⁶. Sólo algunos de los personajes con los que nos identificamos se adoptan como modelos cognitivo/comportamentales duraderos y se constituyen en paradigmas ejemplarizantes, cualquiera sea el sentido que se le quiera dar a este adjetivo: psicológico, psicosocial, moral, épico, estético... Esa función adoctrinadora tan eficaz de la literatura ha sido conocida de siempre, y los poderes constituidos sabían del riesgo que se derivaba de ella, como vehículo capaz de subvertir la axiología sobre el que el sistema social se sustenta. El tema común a Cervantes y Flaubert es el de ofrecernos, en sus personajes, dos víctimas de la inadecuada asunción de personajes literarios. Don Quijote y Bovary tienen un destino trágico derivado del hecho de haber pretendido hacer realidad sus fantasías, prestadas inicialmente por lecturas de textos de ficción. Ambos son pertinaces lectores de novelas y lectores de un tipo tal que prolongan, por así decirlo, la novela más allá de sí mismo. En castellano existe un vocablo precioso que define este tipo de personas. Se les llama *noveleros*. El novelero trata de llevar la fantasía prestada en la novela al mundo de la realidad. Pero la fantasía tiene su función, que no es la de sustituir la realidad, sino la de jugar —el discurso en subjuntivo— a *si fuera realidad*. Esta tarea adoctrinadora de la literatura,

²⁶ Véase mi trabajo sobre los folletines, publicado en *El País* (26-X-1991) con el título de *Como un cuento*.

a la que hoy se presta escasa atención, es importantísima en la formación individual, pero no es a ella a la que quiero referirme, sino a la que he aludido bajo la rúbrica de *paradigmas comportamentales*. Tales paradigmas tienen además —a diferencia de la singular emoción que experimentamos en la identificación pasajera con personajes de escasa consistencia— un rasgo singular: se convierten en *emblemas* para un gran número de lectores de un mismo texto, y, lo que es más asombroso, incluso para muchos que ni se asomaron a la lectura del mismo (el número de los que usan de lo que podríamos denominar teoría del quijotismo o de lo kafkiano es superior al de los lectores del *Quijote* o de los textos de Kafka). En este sentido, el paradigma que el personaje representa se eleva a la categoría de *mito*. El mito, la figura mítica, es un esquema que construye el sujeto singular o colectivo, como entidad de rasgos elementales y perfectamente delimitados.

¿Qué representaría el paradigma del quijote o el de *bovary*? La cuestión es curiosa. Una cosa es que la literatura nos ofrezca modelos y otra que nos identifiquemos con ellos en algo así como una correspondencia del tipo 1:1, de la que antes hablaba. Si ese fuera el caso, Cervantes y Flaubert se hubieran constituido en los mayores exponentes de los riesgos no ya de la literatura sino de la lectura, en la medida en que don Quijote y madame Bovary son víctimas de la misma. El *Quijote* es un texto, y el quijotismo una teoría acerca de don Quijote, de cómo es, de cómo pretende ser, de cómo no hubiera debido aspirar a ser, etc. El quijotismo es el resultado de lo que podríamos llamar *efecto-quijote*, la moraleja que el lector extrae y que resume en fórmulas de validez cultural y por lo tanto histórica. No es la misma la teoría —ahora se prefiere usar del término «lectura» para eludir el de «interpretación»— enunciada hoy como quijotismo que la de hace cien años, y lo mismo le ha acontecido a personajes que lograron también categoría paradigmática, como Hamlet, Werter, Ulises, Edipo y tantos otros. Como no podía ser de otro modo, en un mismo momento se dan también variantes de la teoría. Para la Academia, un quijote es el «hombre que antepone sus ideales a su conveniencia y obra desinteresada y comprometidamente en defensa de causas que considera justas, sin conseguirlo». En VOX, es «hombre que pugna con usos corrientes, que quiere ser juez o defensor de cosas que no le atañen, por excesivo amor a lo ideal». En Moliner: «la persona que esta siempre dispuesta a intervenir en asuntos que no le atañen, en defensa de la justicia». El quijote parece enunciar a su modo la falacia naturalista de Moore, la disociación radical entre el es y el deber ser. El paradigma bovaryano muestra bien a las claras el *riesgo* inherente a la sustitución de la realidad por la fantasía, como representación icónica del deseo de llegar a ser.

Adviértase que «quijote» y «bovary» son, como decía al comienzo, la reducción a esquema de un personaje de ficción. Pero, como ocurre con los personajes de la vida misma, cuando se atiende a ellos con detención y reflexivamente, se salen del esquema en el que los ubicábamos y se muestran inabarcables. Así, cuando estos personajes —Edipo, Medea, Antígona, Hamlet, Sorel, Swann, Gregorio Sampsá y tantos y tantos otros— dejan de usarse como instrumentos conceptuales, como paradigmas caracteriales aplicables a alguien, cuando no hacemos estas aplicaciones, muchas veces mostrencas, estos personajes de ficción, tan sabiamente logrados, muestran la misma y extraña complejidad, la misma irritante pero fascinante contradicción de los seres humanos de carne y hueso que somos cada uno de nosotros.