

Los poderes emotivo-rationales del cine

Resumen

El cine es una forma de expresión artística de múltiples y complejas posibilidades. Una de ellas es la de brindar los espacios para la sensibilización por ciertos aspectos de la realidad, otorgando en muchos casos un rostro humano a los temas filosóficos. Usando un término de Daniel Dennett, propongo en las líneas siguientes, al séptimo arte como un *generador de intuiciones éticas*, un medio que puede propiciar y hacer más profundas e integrales las reflexiones propias de la filosofía moral. Este particular nexo entre cine y filosofía se da a partir de otras relaciones involucradas en el proceso, como lo son la del autor con el espectador, ficción con realidad y la de nuestras facultades racionales con las emocionales.

Palabras Clave: Cine, Generador de Intuición, Ética Narrativa, Empatía, Concepto-Imagen.

The emotive-rational powers of cinema

Abstract

Cinema is an art form of many and complex possibilities. One of these possibilities is to provide people with spaces to create awareness of certain aspects of reality, in many cases giving a human face to philosophical issues. In the following lines, I would like to present the art of cinema as a generator of ethical intuitions and a medium that can foster and deepen comprehensive reflections of our own moral philosophy, by simply using a term created by Daniel Dennett. This particular link between cinema and philosophy is given by other relationships involved in the process, such as the author - viewer, the reality - fiction and the one that involves our rational and emotional faculties.

Keywords: Cinema, Generator of Intuition, Narrative Ethics, Empathy, Concept-Image.

*Universidad Central de Venezuela

El cine, con su magia e historias extraordinarias, tiene un peculiar poder para iniciar la odisea del autoconocimiento. El séptimo arte fabrica situaciones tan humanas que es difícil no reconocerse en ellas y sentirse aludido por lo que resulta ser, en muchas ocasiones, asuntos trascendentales en la vida moral.

Hay un tipo de cine que ofrece vías para escapar de la realidad cotidiana. Otro tipo de *films* ofrecen experiencias orientadoras para enfrentar la vida. No es que el entretenimiento y la reflexión estén reñidos, sino que, como lo expresa Robert McKee, “el entretenimiento duradero solo se encuentra en las verdades humanas que subyacen a la imagen”¹. Así, hay un tipo de cine que se asemeja a un templo al que el hombre acude, en una especie de ritual, en busca de regocijo y de alguna luz que le haga reencontrarse con la complejidad de la vida; un cine que es, no un oráculo, sino una manera distinta de encontrarse con la humanidad.

La intuición ética y la ética narrativa

El cine funciona como un generador de intuiciones éticas, entendiendo la intuición como la facultad de captar información sin necesidad de procesarla mediante complejos razonamientos. Por su parte, un generador de intuiciones es un experimento mental, de estructura narrativa, que permite representar una idea que de otro modo podría resultar abstracta y poco comprensible. El generador de intuiciones apoya, ejemplifica y enriquece la idea.

Este recurso ha sido una herramienta fundamental para muchos de los grandes argumentos de la filosofía. Ejemplos son las alegorías platónicas, los mitos nietzscheanos, el genio maligno cartesiano o los mundos paralelos de Putnam. Si bien el generador de intuición parece solo un recurso literario, es en muchos casos la esencia de la idea, lo que la hace “terrenal” e inteligible para el receptor:

(...) estas analogías no son meros ejemplos útiles, o meros recursos estilísticos, sino que se hallan en la misma raíz del problema y constituyen un punto de apoyo para las discusiones filosóficas. Sin ellas los problemas flotarían a la deriva o, en el mejor de los casos, se transformarían en un curioso problema destinado a entretener a metafísicos y traficantes de enigmas².

¹ McKee, Robert, *El guion*, Barcelona, Alba, 2002, p. 44.

² Dennett, Daniel, *La libertad de acción*, Barcelona, Gedisa, 1992, p. 18.

Entendidos así, los generadores de intuiciones son capaces de abordar o sugerir asuntos de gran complejidad (como los planteamientos de orden moral) de un modo que dista mucho del frío e impersonal argumento lógico-racional. Algunos generadores de intuiciones tienen la facultad de crear una relación de intimidad. La razón por la que resultan más “cercanos” que otras expresiones discursivas es que con ellos se comparte un mundo de significados y, en consecuencia, está implicado el componente emocional de la racionalidad.

La ética tratada mediante obras de ficción, denominada “ética narrativa”, remite a un tipo peculiar de conciencia teórica y práctica: a partir de las formas propias de la realidad, despliega una realidad paralela en la que se desarrollan formas y circunstancias morales. La ética narrativa no pretende argumentar discursivamente sobre el sentido de las experiencias narradas, sino enriquecer reflexiones que se han quedado más o menos frías en los análisis exegéticos, y llevarlas a un contexto emotivo-racional; de esta manera les otorga un rostro humanizado, el de un “personaje que de algún modo reconstruye las personas sociales que en realidad somos nosotros, los seres humanos de carne y hueso”³.

No obstante, el cineasta, aunque exprese un conocimiento en particular, no es ninguna clase de “autoridad” ética, así como tampoco lo es el filósofo, pues la ética encierra asuntos de índole personal y social que obedecen a múltiples variables. Lo que el cineasta sí logra hacer es sacar a la luz, en un contexto familiar y estético, temas a los que, con frecuencia, se les deja de conceder la merecida atención y que no obstante influyen sobre nuestras vidas.

Los generadores de intuiciones éticas, en adelante identificados como relatos de ficción, son invenciones artísticas que representan lo humano. Estas invenciones han estado presentes desde los orígenes de la poética y la filosofía griegas, y se han manifestado en diferentes expresiones narrativas, reflexivas o artísticas, tales como el mito, la tragedia, la epopeya, la filosofía y, en nuestros días, el cine.

³ Henao, Susana, “La ética narrativa y la racionalidad económica en la imaginación pública”. Revista de Ciencias Humanas. UTP, No. 33, 2004, p.37.

Las expresiones narrativas son más profundas y efectivas al tratar asuntos éticos que otras formas de comunicación, debido a su parecido con la realidad. Ellas exponen hechos concretos y verosímiles, conmueven el ánimo del receptor y lo trasladan casi inevitablemente a planteamientos y reflexiones sobre sí mismo y su relación con el mundo:

Un drama trágico en su integridad, a diferencia de un ejemplo filosófico en que se utilice un relato similar, puede contener el desarrollo completo de una reflexión ética, mostrando sus raíces en una forma de vivir y anticipando sus consecuencias para una vida. Con ello ilumina la complejidad, la indeterminación, la enorme dificultad de la deliberación humana real.⁴

En este sentido, pocas representaciones de lo existente son más ilustrativas que el cine. Este arte es quizá la manifestación narrativa que más se parece a la realidad por la manera en que se impone ante los sentidos. Si bien la imagen literaria tiene ciertas ventajas sobre las expresiones visuales, el movimiento, el color, las luces y el sonido le permiten al cine mostrar matices distintos a los que alcanza el lenguaje escrito.

En cierto modo, el séptimo arte emplea todos los elementos que forman el mundo cotidiano. Es espléndido en la representación de los detalles, que nos sumergen en ese universo conocido donde se desarrollan sus historias y que nos es común. Sin embargo, sería incorrecto decir que su finalidad es replicar lo ya existente. En el cine se hace presente ese elemento creativo que le da un nuevo carácter o personalidad a las cosas. De allí que sea considerado arte y no mero método de reproducción de la realidad. Conjuga técnica, estética y creatividad para hacer de ese reflejo del mundo real algo que no por verosímil deje de ser artísticamente impresionante; que por conocido, no deje de sorprendernos.

Además, tampoco se pueden obviar los géneros cinematográficos que crean mundos fantásticos. Aún en estos casos, las semejanzas con las verdades humanas siempre están presentes. Ninguna historia de ficción puede escaparse de su relación con lo que reconocemos como vida real. De hecho, en la historia del cine, mientras más aparenta la ficción alejarse de la realidad, más profundo y determinante resulta lo que nos revela de ella. La ciencia ficción o el surrealismo, por ejemplo, son géneros que tienen un mérito

⁴ Nussbaum, Martha, *La fragilidad del bien: fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid, Visor, 1992, pp. 42-43.

especial al elaborar mundos o hechos fantásticos que al mismo tiempo se asemejan o nos conducen a descubrir cosas sobre el mundo conocido.

Ejemplo de ello es *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), un *film* que se desarrolla en una ciudad del futuro, de estructuras arquitectónicas y tecnología de impresionante vanguardia para la época en la que se realizó la película. En su proyección de una sociedad dividida en dos grupos antagónicos —una élite de propietarios que viven en la superficie y los obreros que habitan en el subsuelo y trabajan sin cesar para mantener el modo de vida de los de arriba—, se hace una clara referencia, notablemente influida por el marxismo, de la sociedad capitalista y la lucha de clases. Casi como un hecho irónico, lo más fantasioso es su simplista solución del conflicto: “El mediador entre el cerebro y las manos ha de ser el corazón”.

Otro ejemplo es Ingmar Bergman, con su cine metafísico y existencial. En *El séptimo sello* (1957) exhibe una sombría alegoría que escudriña la relación del hombre con Dios y la muerte: al regreso de una de las Cruzadas, un caballero se encuentra cara a cara con la muerte, que ha estado esperándolo. Con la intención de alargar su vida y encontrar sentido a su existencia, el caballero reta a la muerte a jugar una partida de ajedrez. La muerte hecha persona, apariciones divinas y otras escenas fantásticas son símbolos de asuntos muy humanos: la actitud del hombre ante la inevitable muerte, la angustia y la incertidumbre ante el silencio de Dios, y la vida como un viaje que nos enfrenta constantemente con sus crudas realidades.

El cine, al actuar como generador de intuiciones éticas, se vale de los elementos de la historia para dar las señales de lo que es digno de tomar en cuenta en el aspecto moral. Es trabajo del receptor formular sus respuestas y preguntas en una labor casi de introspección, de autorreconocimiento. Esta tarea, aunque en buena parte exige un esfuerzo reflexivo, no es impuesta; por el contrario, se da de manera espontánea, como un valor agregado al entretenimiento.

“Entretenimiento con sustancia”

“El buen drama es como la vida, pero sin las partes aburridas”
Alfred Hitchcock

El objetivo del cine no es instruir en el arte de tener una vida “éticamente correcta”. El cine es un medio de entretenimiento con un contenido que trae consigo otras implicaciones. Es un “entretenimiento con sustancia” que hace despertar “intuiciones éticas” en el espectador. Sin embargo, tal despertar se manifiesta de una manera particular en cada espectador y con cada historia.

Una película no tiene el mismo efecto en todos los públicos, si se tiene en cuenta que ella puede tratar temas que no interesen al espectador, que el cine emplea metáforas y no argumentos racionales, para mostrar problemas éticos y, por tanto, que las metáforas se interpreten de diversa manera. Es posible que un espectador no logre reconocer los conceptos o las verdades trascendentales de un *film* ni experimentar despertar alguno de la intuición ante un asunto ético.

Es una relación muy íntima la que se produce entre el *film* y el espectador, que depende en buena medida de las experiencias vividas y la sensibilidad del receptor. Pero, a diferencia de otras formas de captación del mundo, la experiencia que se logra con el cine no es exclusiva de artistas e intelectuales. Cualquier persona sensible a los temas humanos es capaz, en mayor o menor grado, de percibir las verdades que muestra un *film* y reconocerse en ellas.

Por otro lado, hay que admitir que la industria cinematográfica produce muchos *films* que en el afán de ser del gusto de un amplio público y ser exitosos comercialmente ofrecen historias pobres de contenido, llenas de estereotipos y otros deplorables elementos que reducen a la mínima expresión el ejercicio de la razón de los espectadores. No obstante esto, el cine en sí no es un instrumento alienante y supresor de las capacidades racionales, y el espectador no es un individuo de dudosa voluntad e inteligencia: “tomar al espectador por un médium al que se le hace tragar cualquier cosa, supone una marcada presunción, y el

deseo de salvaguardar su libertad crítica testimonia un sólido desprecio en vez del respeto que se merece”⁵.

Mi planteamiento confía en el buen criterio y raciocinio del espectador, así como en el talento de los grandes autores cinematográficos, quienes a pesar de la banalidad de la industria del entretenimiento, son capaces de crear valiosísimas propuestas. Por tanto, no suscribimos la sentencia de Theodor Adorno y Max Horkheimer, para quienes el cine es un instrumento del sistema de cultura de masas que aliena a un público pasivo, que solo se entretiene cuando no tiene que pensar: “(...) el placer se petrifica en aburrimiento, pues para que siga siendo placer no debe costar esfuerzos, y debe por lo tanto moverse estrechamente a lo largo de los rieles de las asociaciones habituales. El espectador no debe trabajar con su propia cabeza”.⁶

De cualquier modo, las verdades del *film*, de las que digo se generan intuiciones éticas, no son válidas solo para la historia particular que se cuenta. Hay en el cine la pretensión de universalidad. A partir de un hecho particular, toca de una manera sensitivo-emocional (logopática) al tópico universal, aquel del que sea cual sea el caso o la manifestación, apunta a problemas humanos (libertad, justicia, amor, felicidad, etc.). Como lo afirma Cabrera, “el impacto emocional habrá servido no para demorarse en lo particular, sino precisamente, para hacer que las personas lleguen a la idea universal de una manera más contundente”⁷.

Que el séptimo arte emplee situaciones particulares para abordar lo universal no significa que trivialice los problemas éticos, solemnemente tratados por la filosofía. Los afronta de un modo diferente: les da un matiz humano y simbólico. El cine maneja indirecta y metafóricamente los problemas éticos.

⁵ Mitry, Jean, *Estética y psicología del cine*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1989, p. 64.

⁶ Adorno, Theodor y Horkheimer, Max, *Industria cultural y sociedad de masas*, Caracas, Monte Ávila, 1992, p. 196.

⁷ Cabrera, Julio, *Cine: 100 años de filosofía*, Barcelona, Gedisa, 2006, p. 35.

El cine: ventana indiscreta de la vida

Buena parte de lo que el *film* produce en el espectador es producto de su subjetividad. Él es quien hace un reconocimiento de su *self* (su “sí mismo”, aquello que determina lo que es y lo separa de lo que no es) en el personaje. El *self* está íntimamente relacionado con la narrativa, básicamente por dos razones: una de ellas es que solo podemos evaluar nuestro *self* como algo objetivo desde la narración. La otra es que el nexo creado con el personaje de ficción convierte al personaje en parte del conjunto de seres que “nutren” este *self*:

Puede ser muy amplia la lista de lo que llamamos “parte de nosotros”. Hay personas, mascotas e incluso objetos que llevan consigo la etiqueta de que todo lo que se les haga en mayor o menor grado, es como si nos los hicieran a nosotros mismos. En esta lista caben seres entrañables con los que realmente sentimos una relación de mismidad, de empatía contundente (un hijo, un hermano, etc.) y entran también aquellos que, si bien no están cerca de nosotros en términos concretos, lo están en una especie de parentesco invisible”⁸.

Las nociones de identidad, bien sean individuales o colectivas, son dadas como una narración. Es lo que Paul Ricoeur llama identidad narrativa —la unión de una persona con su propia vida— y que tiene una conexión directa con la identidad moral. En la totalidad narrada, el *self* se despliega de una forma que no es posible para la mente autoidentificarse de otra manera. Esta forma de identidad posibilita articular y configurar en el relato un trayecto sobre el conocimiento de sí, que va más allá de la dinámica del *self*, puesto que integra e involucra fundamentos morales que refieren a las relaciones con los otros y al adecuado proceder, de acuerdo con el contexto y la finalidad. Estos fundamentos morales son la alteridad y la sociabilidad, entre otros⁹. De aquí se sigue la íntima relación de identidad entre los individuos y las narraciones, con consecuencias en las decisiones morales. Éste es el modo de identificación que generalmente manejamos. De hecho, podría decirse que somos entes autonarrados, en un constante convivir con otras narraciones (ficticias o no).

⁸ Martínez, José, “Hermenéutica y literatura: ¿Cómo es posible el personaje de ficción?”. *Episteme* NS. Vol. 23, No. 2, 2003, p. 110.

⁹ Ricoeur, Paul, *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo Veintiuno, 2003, p. 138-166.

Dennet advierte también sobre esta manera en la que la mente asume la identidad y sus relaciones con el mundo. Nuestro entorno está compuesto de palabras y significados, que son representaciones que construimos y convenimos con otros. Existe apriorísticamente la intención en el individuo de formar creencias con este universo de significados compartidos, que por medio de construcciones interpreten la realidad. En ello consiste la estrategia o sistema intencional¹⁰. Posteriormente, esas interpretaciones se manifiestan como las historias o narraciones que dan consistencia al *self*: “Nuestras historias se urden, pero en gran parte no somos nosotros quienes las urdimos; ellas nos urden a nosotros. Nuestra conciencia humana, nuestra egoticidad narrativa, es su producto, no su origen”¹¹.

Las conexiones entre narratividad, identidad y conductas morales tienen que ver con nuestros modos de interpretación. La hermenéutica manejada por todo sujeto cognoscente se basa en el lenguaje y en nociones espacio-temporales. Para Gadamer, la hermenéutica es el método que permite acceder a la experiencia de la verdad, buscarla, indagar sobre ella, como experiencia realizadora de cada persona.

La concepción de hermenéutica de Gadamer, basada fundamentalmente en las teorías de Heidegger, sostiene que para entender una obra no es necesario entrar en la psiquis del autor, si no intentar profundizar en la visión con la cual ha elaborado su obra. El verdadero sentido de la obra que se interpreta refiere al “momento” del autor, pero también y, en gran medida, a la situación histórica del intérprete. Es decir, se comprende siempre desde y dentro de determinado contexto. Por otro lado, luego de la comprensión, realizamos una reorganización de nuestra forma de comprender la realidad. Significa que regeneramos y modificamos la realidad en la medida en que comprendemos las cosas¹².

Las obras narrativas, entre ellas las cinematográficas, permiten la sumersión del espectador en la realidad y la visión del autor, sintetizándolas con las suyas propias, como si se tratase de una sola. En consecuencia, el cine brinda el espacio para comprender y poner en perspectiva diferentes aspectos de nuestro ser en el mundo, a partir del universo de

¹⁰ Dennett, Daniel, *La actitud intencional*. Barcelona, Gedisa, 1992, p. 27.

¹¹ *Ibid*, p. 428.

¹² Gadamer, Hans-George, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1986, pp. 55-62.

significados compartidos proyectados en los filmes. El intérprete extrapola lo plasmado por el autor fundiéndolo en su propia perspectiva de sí y su realidad.

Así, en la ficción se describe un mundo necesariamente preexistente, bien sea en el mundo empírico o en nuestra subjetividad. El mundo real y los de ficción comparten creencias, lenguajes verbales y no verbales, y un criterio más o menos racional (sistema intencional). Esto permite que siempre exista la posibilidad de relación casi análoga entre la historia de ficción y nuestro *self*. En la ficción se traduce o se refleja el mundo interno o externo del espectador. Por eso la ficción se nos hace tan familiar, y quien se involucra con lo proyectado en la pantalla tiene la impresión de vivir en carne propia las vivencias del personaje ficticio, sus propias emociones y pensamientos son sacudidos.

Esta conmoción, producto de la identificación del espectador con la ficción, se convierte en un criterio de realidad, con un efecto tangible en el espectador tan determinante, que puede influir considerablemente en sus decisiones y visión del mundo. Es el sentimiento que le permite aprehender los problemas morales con mayor claridad y profundidad, un motor que funciona como generador de intuiciones, que convierte el argumento o planteamiento moral en algo absolutamente significativo y personal. “Es un modo poderoso de aprender acerca de la realidad humana y de adquirir una motivación para modificarla”¹³.

Tomemos el caso de *Revolutionary Road* (Solo un sueño), de Sam Mendes, un film que retrata la aburrida y conformista vida de las familias americanas en la década de los cincuenta. Narra la historia de una joven pareja que lucha por solucionar sus problemas personales, al mismo tiempo que desean escapar de sus vidas, sumidas en la mediocridad. Quien se conecte con esta película lo hará porque de una forma u otra se ve reflejado en alguno de sus personajes. Inevitablemente surgirán preguntas que subyacen en las situaciones vividas por ellos: ¿cuál es mi verdadero propósito en la vida? ¿Cómo afrontar el riesgo de fracasar en mi proyecto de vida? ¿Cómo ser feliz sin dejarse arrastrar por la mediocridad del entorno? ¿Es realmente mediocridad o es el deber ser de las cosas? ¿Cuál es la decisión correcta cuando tu proyecto de vida plena y feliz es incompatible con el de tu familia? ¿Actuar correctamente y ser feliz son acciones que siempre van de la mano? Si

¹³ Nussbaum, Martha, *Justicia poética*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997, p. 129.

tengo necesariamente que elegir, ¿puede hablarse entonces de libertad? En otras palabras, el *film* nos lleva a reflexionar sobre los ya mencionado tópicos universales, de los que nadie escapa: bien, amor, libertad y felicidad, y sobre la pregunta socrática de donde se derivan todas ellas: ¿cuál es la vida digna de ser vivida?

Estas interrogantes no se plantean de manera literal en el film. Si han surgido en la mente del espectador es porque se generaron en él las intuiciones éticas a las que hemos venido refiriéndonos. Esto no hubiese sido posible sin la conexión con la historia. La conmoción es proporcional al nivel de alusión e identificación que de alguna manera se haya logrado entre el espectador y la ficción.

Lo mismo se puede experimentar en *Precious*, de Lee Daniels, una película que demuestra que para lograr un profundo despertar emotivo-racional en el espectador no hace falta grandes artificios. Solo basta con tomar un aspecto humano que no ha tenido la debida atención y llevarlo al límite, revelándolo de la manera más cruda posible. Esta obra dramática nos deja ver, de forma impactante, la dura realidad de Precious, una adolescente que solo lucha por una vida digna, algo que pareciera imposible por las barbaries y miserias a las que es sometida sin concesiones, y que producen en el espectador una turbación avasallante, sobre todo al vislumbrar que hechos como esos ciertamente ocurren, y no muy lejos de nuestro entorno. La vida de Precious es tan terrible como real, lo que produce un fuerte impacto en el público, que es capaz de indignarse, pero también de admirar la fortaleza e integridad de esta chica que se aferra a sus sueños y al amor por sus hijos para seguir adelante y no determinar su vida por los abusos y la denigración de la que es víctima.

Este par de películas muestran cómo la gran pantalla es una ventana que deja ver otra dimensión de nuestra propia realidad y que ilustra situaciones tan humanas que el espectador no puede evitar conmoverse con ellas. Lo que está plasmado allí no es simple fantasía, nos confronta con grandes verdades sobre el mundo y la naturaleza humana: con nuestras verdades.

April, el personaje principal de *Revolutionary Road*, es una mujer con grandes expectativas en su vida. No quiere renunciar a su idea de que ella y su esposo están destinados a una vida especial, lejos de todo conformismo. Lucha por tener esa vida,

aunque todo parece indicar que está fuera de su alcance. Precious es una adolescente que a pesar de sus precarias condiciones de vida tiene sueños, ilusiones e inquietudes, igual que toda niña de su edad. Ella se refugia en su imaginación, el lugar más próximo a la felicidad al que tiene acceso. Anhela salir del foso, ser admirada, respetada y, sobre todo, amada. Quien logra identificarse con estos personajes puede llegar a sentirse fuertemente conmovido por sus historias. El sentimiento de proximidad ante las realidades de estas mujeres hace que el pensar sobre la vida propia sea un efecto inevitable, que bien puede ser revelador, perturbador o alentador.

De todo lo dicho anteriormente no se sigue que para que en un espectador se despierte la intuición ética la historia proyectada deba retratar de alguna forma su vida. *Pulp Fiction*, de Quentin Tarantino, por ejemplo, a pesar de ser señalada como una película que no contiene un solo momento verdaderamente humano¹⁴, hay quienes encuentran en el tratamiento que en ella se hace de la violencia, la vida y la muerte, un material propicio para importantes reflexiones sobre estos temas.

Pueden sorprender los film o temas de los que se pueden derivar reflexiones morales. Existen narraciones de ficción que, de forma literal, no tienen el más mínimo punto de comparación con nuestra propia historia, pero, aun así, nos están diciendo algo sobre el mundo en que vivimos y que hechos como los que se narran son posibles. Pues, el cine, tal como lo afirmó Aristóteles sobre la poesía, “ha de referir, no a lo que realmente sucede, sino lo que podría suceder, de acuerdo con la probabilidad o la necesidad”¹⁵. Pero la conexión de la historia con la del espectador tiene caminos misteriosos, conexiones absolutamente subjetivas que tienen que ver no solo con situaciones; también con temores, deseos y otras sensaciones. El vínculo puede darse de múltiples maneras.

Esta correspondencia entre las historias de ficción y la realidad no es mera casualidad. Los creadores del buen cine saben que si no percibimos algo de nosotros en el personaje o la narración en general, no despertará nuestro interés. El éxito de una historia o personaje depende de la empatía que provoque en el público. McKee la señala como un elemento que necesariamente ha de tenerse en cuenta en el proceso creativo:

¹⁴ Gilmour, David, *Cineclub*, Barcelona, Mondadori, 2009, p. 237.

¹⁵ Aristóteles, *Poética*, Caracas, Monte Ávila, 2006, pp. 10-11 (1451b).

Empatía significa ponerse en el lugar del otro. En las profundidades del protagonista el público reconoce una cierta humanidad compartida. Obviamente los personajes y los espectadores no son parecidos en todos sus aspectos; tal vez compartan una única cualidad. Pero hay algo en el personaje que nos toca la fibra sensible¹⁶.

De manera casi arbitraria hemos venido usando un concepto de “mundo real” que se basa fundamentalmente en todo aquello que nos resulta palpable. En ese sentido, se ha hecho evidente la influencia recíproca entre realidad y ficción. Por un lado la ficción toma los elementos de nuestro mundo para empatizar con nosotros y, por el otro, cuando nos hacemos la pregunta de quién somos, parte de la respuesta es consecuencia de nuestras experiencias con la narrativa y con todos los personajes de ficción que han formado parte de nuestra historia. De hecho, la propia respuesta suele ser una ficción. Hay algo de cierto en la teoría perspectivista de Nietzsche, pues buena parte de lo que constituye nuestro mundo se apoya en conceptos delimitados por el lenguaje y la cultura. Muchos de los elementos más relevantes de nuestra vida real son construcciones artificiales (ficciones) de los sujetos, que con el tiempo son revestidas como valores inmutables: “¿Qué es entonces la verdad?”, se pregunta Nietzsche:

Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes. Las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal¹⁷.

Puede resultar difícil concebir la fuerte vinculación entre realidad y ficción, en que las antes evidentes líneas divisorias pierden visibilidad. Sin embargo, al advertir las huellas de las emociones en la realidad y la ficción se hace perceptible y menos cuestionable esta relación. Las emociones se expresan con la misma fuerza en ambos territorios. Son indudables los efectos de la ficción en el ánimo de los sujetos. Pero también lo son las repercusiones de las emociones en el modo en que organizamos la realidad.

¹⁶McKee, Robert, *El guión*, Barcelona, Alba, 2002, p. 178.

¹⁷ Nietzsche, Friedrich, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 25.

Razón y emoción a dúo

“Si la razón hace al hombre, el sentimiento lo conduce”
J.J. Rousseau

Cuando se habla de virtudes morales, se aspira a tan absoluta firmeza que con frecuencia se cae en maniqueísmos. Es un planteamiento común la idea de que el perfeccionamiento moral ha de estar regido por leyes dictadas por entes superiores o gracias a elevados estados de racionalidad pura. Concebir las acciones y los juicios ético-morales como estrictamente racionales es catalogar a la condición sensitiva del hombre como un estado desdeñable y antagónico, un obstáculo que debe vencerse. Razón y sensibilidad se suponen como condiciones opuestas e irreconciliables, en lo que se refiere al perfeccionamiento del carácter y el buen vivir.

Sin embargo, las ideas de que los sentimientos son el origen de las nociones morales, y del necesario acoplamiento entre racionalidad y sensibilidad en las decisiones de la vida ética, aparecen en diferentes corrientes filosóficas.

Aristóteles, en su *Ética Nicomaquea*, señala la directa relación entre las virtudes morales, los placeres y los dolores. Las virtudes dependen de las acciones y estas a su vez de las afecciones, mientras que nuestros actos, por naturaleza, se orientan al placer y huyen del dolor. Aristóteles reconoce la necesaria conjunción del deseo y el intelecto en la conducción de la vida humana, y afirma que estas son facultades del alma que rigen la acción y la verdad, puesto que no hay acción sino impulsada por una elección, y la elección está compuesta por inteligencia y deseo.

El principio de la acción es... la elección —como fuente de movimiento y no como finalidad— y el de la elección es el deseo y la razón por causa de algo. De ahí que sin intelecto y sin reflexión no haya elección, pues el bien obrar y su contrario no pueden existir sin reflexión y carácter (...) Por eso, la elección es inteligencia deseosa o deseo inteligente y tal principio es el hombre¹⁸.

La misma relación causal entre el sentir y las acciones morales, será replanteada siglos después por Adam Smith. En su *Teoría de los sentimientos morales*, si bien reconoce

¹⁸ Aristóteles, *Ética Nicomaquea*, Madrid, Gredos, 1985, p. 162 (II-1104b-25).

el papel fundamental de la facultad racional humana en la fundación de reglas y leyes morales, cataloga de “absurdo e ininteligible” asumir que la razón es la responsable de nuestra comprensión de lo bueno y lo malo. Para Smith es claro que toda percepción o experiencia de la que deriven reglas morales surgen de “un inmediato sentido o emoción”¹⁹.

Incluso el riguroso racionalista Kant admite que es necesario el desarrollo de ciertos sentimientos para obtener la perfección moral. Los sentimientos no solo son compatibles con el cumplimiento de los deberes morales, sino que además son el recurso que posibilita a la persona para cumplir con sus obligaciones de manera espontánea. Los sentimientos naturalizan al deber moral.

...es un deber indirecto a tal efecto cultivar en nosotros los sentimientos compasivos naturales (estéticos) y utilizarlos como otros tantos medios para la participación que nace de principios morales y del sentimiento correspondiente. [...] porque este es sin duda uno de los impulsos que la naturaleza ha puesto en nosotros para hacer aquello que la representación del deber por sí sola no lograría²⁰.

Así mismo, Martha Nussbaum hace un cuidadoso análisis de las emociones y su necesaria presencia en los juicios sobre las acciones humanas. Para Nussbaum las acciones no son fuerzas ciegas sin dirección: tienen una intencionalidad dirigida hacia un objeto y una relación directa con determinada creencia²¹.

El individuo tiene la capacidad de modificar sus emociones, hacer que sean regidas por creencias razonables. Su posición, emparentada en este sentido con la aristotélica, propone la formación del carácter del sujeto, mediante el desarrollo de buenos sentimientos, desde sus primeras relaciones (con los padres), y así desarrollar la capacidad de actuar adecuadamente en el mundo social.

Nussbaum reconoce una necesaria dualidad entre intelecto y emociones, puesto que actuando uno en ausencia del otro, no se puede obtener una consideración verdaderamente válida o integral. El intelecto sin emociones no es capaz de percibir las complejidades y matices de valores humanos de vital importancia. Por otro lado, las emociones que no se

¹⁹ Smith, Adam, *Teoría de los sentimientos morales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 148.

²⁰ Kant, Immanuel, *Metafísica de las costumbres*, Madrid, Tecnos, 1989, p. 329.

²¹ Nussbaum, Martha, *Justicia poética*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997, p. 94.

basan en creencias debidamente razonadas pueden ser erróneas y llevar a una acción indebida o indeseada.

En este mismo orden de ideas, Julio Cabrera es enfático en el necesario uso del componente emotivo-racional (que las historias cinematográficas son capaces de provocar), para tratar ciertos temas de la filosofía.

Para apropiarse de un problema filosófico, no es suficiente con entenderlo: también hace falta vivirlo, sentirlo en la piel, dramatizarlo, sufrirlo, padecerlo, sentirse amenazado por él, sentir que nuestras bases habituales de sustentación son afectadas radicalmente. Si no es así, aun cuando “entendamos” plenamente el enunciado objetivo del problema, no nos habremos apropiado de él, y no lo habremos realmente entendido²².

Cabrera propone al cine como proveedor de “conceptos imágenes”: las representaciones de ideas mediante la atmosfera emocional de una película. Los conceptos imágenes funcionan a favor de las reflexiones filosóficas al producir en algunos espectadores un impacto emocional que al mismo tiempo les dice “algo” acerca del mundo. El cine dota de sentimiento a la razón y “lo emocional no desaloja lo racional, lo redefine”²³. Estos conceptos imágenes, originados por algunos filmes, refieren a aquellos temas que no pueden solo ser explicados y enunciados lógicamente, sino que también necesitan ser aprehendidos emotivo-racionalmente, mediante la representación de una experiencia de vida, para poder ser comprendidos a plenitud²⁴.

Cuando los hechos se presentan personificados en alguien que uno podría ser o conocer, se toca fibras del entendimiento humano más profundas y determinantes para la vida ética. La ética siempre va orientada a la preocupación por el porvenir humano, condición que parecemos compartir incluso con los personajes de ficción.

Por ello no es lo mismo tener una concepción de la guerra y conocer las cifras de los niños que en la actualidad son enviados a campos de batallas, que vivir de cerca, en la película *Voces inocentes*, del director Luis Mandoqui, la historia de Chava y otros niños salvadoreños que representan a las víctimas de estas realidades. El conocimiento

²² Cabrera, Julio, *Cine: 100 años de filosofía*, Barcelona, Gedisa, 2006, p. 14.

²³ *Ibid*, p. 16.

²⁴ *Ibid*, p. 18.

meramente conceptual y numérico, no nos permite vivir y concebir el asunto con la misma intensidad.

Como hemos visto, de la afirmación de que el cine genera intuiciones que dan cabida a reflexiones éticas, se desglosan una serie de causas y consecuencias. Por otro lado, el conjunto de relaciones internas e interpersonales que conforman la vida ética, que generalmente está orientada a la felicidad, requiere el apoyo de expresiones narrativas. Es lo que denomino ética narrativa, el área donde las obras de ficción activan emotivo-racionalmente al individuo para aportar algo a sus concepciones y decisiones ético-morales. El poder de la narrativa en este ámbito se debe básicamente a que el modo de interpretación de la mente humana, de su identidad y relaciones con el mundo, se basa en nociones espacio-temporales y construcciones lingüísticas.

En este sentido, la realidad y la ficción están más vinculadas de lo que se presume tradicionalmente. Ambos mundos comparten un universo de significados, sistemas de valores y otras nociones necesarias para el entendimiento y la apreciación humana. Pero son las emociones el efecto más tangible de esta vinculación. Éstas hacen sentir su influencia tanto en la realidad como en la fantasía.

La sensibilidad es un complemento de la racionalidad que necesariamente debe actuar en los asuntos ético-morales. En este sentido rige parte importante de nuestro llamado mundo real, naturalizando o motivando las acciones de esta jurisdicción. Pero también se manifiestan de manera contundente, cuando nos identificamos con algunas historias de la gran pantalla. Por ello el cine es capaz de propiciar ese estado emotivo-racional que brinda al espectador la oportunidad de reflexionar sobre aspectos importantes de su propia vida, al mismo tiempo que disfrutar del placer propio del arte y el entretenimiento.

En resumidas cuentas, “el cine... ese invento del demonio,” en palabras de Antonio Machado, para bien o para mal, tiene más influencia en el modo en que conducimos nuestras vidas de lo que solemos reconocer.