

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA**

**Doctorado en Problemas del Pensar Filosófico
TESIS DOCTORAL**

**ESTUDIO DE LA GENEALOGÍA DEL PERSONAJE DE
FICCIÓN Y SU IMPORTANCIA PARA LA ÉTICA**

Autor: José Julián Martínez S.

Tutor: Enrique López Castellón

a Nikidion

ÍNDICE

-INTRODUCCIÓN.....	6
--------------------	---

PRIMERA PARTE

-CAPÍTULO I: ¿Cómo es posible el personaje de ficción?.....	26
---	----

<i>Self</i>	28
-------------------	----

Personas y personajes.....	35
----------------------------	----

El nacimiento de las narraciones.....	38
---------------------------------------	----

Los ordenadores no pueden <i>escribir, leer o ir al cine</i>	44
--	----

Intencionalidad, interpretaciones y racionalidad.....	49
---	----

El problema hermenéutico.....	55
-------------------------------	----

Aplicación hermenéutica, metáfora e imitación.....	59
--	----

-CAPÍTULO II: Ficción, libertad y maneras de ser.....	67
---	----

Posibilidades de la libertad.....	69
-----------------------------------	----

Ficción y libertad.....	75
-------------------------	----

El personaje y las técnicas de sí.....	79
--	----

La enseñanza de la ficción: verdad y técnicas de sí.....	88
--	----

El personaje: sexo, verdades y juegos.....	94
En resumen.....	102
-CAPÍTULO III: La vida buena y la vida de los personajes.....	104
Tragedia y ética.....	109
La vida buena.....	117
Esquilo y el conflicto de intereses.....	126
El surgimiento de la cuestión de la vida buena.....	130
La <i>eudaimonía</i> y el sentido de la vida.....	135
-CAPÍTULO IV: Carácter, estética moral y personajes de ficción.....	142
Teoría estética de la virtud.....	144
Belleza y entorno social.....	150
¿Quién es el monstruo Frankenstein?.....	156
Frankenstein y el patito feo.....	162
Ser malvado.....	167
El problema de la solidaridad.....	171
En resumen.....	176
<u>SEGUNDA PARTE</u>	
-CAPÍTULO I: Literatura y Justicia poética.....	180
Imaginación literaria.....	184

Literaturas y reivindicaciones.....	187
Poderes de novela.....	193
Poderes de película.....	193
Razones y emociones.....	197
La elección de los deseos.....	201
Nuestros mejores deseos.....	208
El problema de la desigualdad.....	211
Los jueces poetas.....	218

-CAPÍTULO II: Cine y

filosofía.....	225
Conceptos–imagen.....	227
De la ficción particular a lo universal.....	233
Sartre, Thelma y Louise.....	239
En resumen.....	245

-CAPÍTULO III: Antígona: conflicto de intereses y

simplificación.....	248
Conflicto y visión.....	250
Creonte y la política.....	256
La postura de antígona.....	262
Antígona y Creonte: el destierro del amor.....	269
Tiranía “progresista” contra insurrección “rebelde”	272

-EPÍLOGO.....281

-BIBLIOGRAFÍA.....290

INTRODUCCIÓN

Este trabajo es una aproximación filosófica al personaje de ficción. Tal y como cabe esperar, dicha aproximación no se hace desde el punto de vista de *toda* la filosofía, ni tampoco pretendiendo abarcar *todos* los temas posibles que giran en torno al sujeto ficcional.

Fundamentalmente mi tesis aborda su objeto de estudio desde tres enfoques. El primero de ellos tiene que ver con la genealogía del personaje de ficción. Aquí no uso “genealogía” en el sentido nietzscheano del término, sino en la acepción ordinaria que lo relaciona con el origen y lo que precede a una cosa. En este caso se trataría de rastrear dónde y cómo se origina aquello que llamamos “personaje de ficción”. Y debido a que éstos, al igual que las personas reales, se desenvuelven en un particular ámbito espaciotemporal, también cabría hablar de la genealogía del mundo ficcional, de los espacios imaginarios o representados desde la creación literaria, cinematográfica y teatral.

El grueso de la tesis se desarrolla dentro del segundo enfoque. Este se centra en los modelos de conducta y de carácter moral que encontramos en los sujetos ficcionales. Es decir, en las maneras en que éstos funcionan como individuos de un laboratorio ético en el que los vemos responder ante situaciones muy similares a las humanas. El personaje sería aquí el alter ego del agente moral. Y los sucesos del

mundo fantástico serían un reflejo de los de la vida real.

El tercer enfoque, muy vinculado al segundo, plantea la similitud entre la psiquis humana y la del personaje. Propone una analogía entre “el alma” o “la psicología” del ser humano y la del sujeto ficcional, según se da en las acciones de este último y en la simbología que lo envuelve.

Ahora bien, ninguno de estos enfoques aparece estrictamente separado de los otros dos. Ello es debido, entre otras cosas, a que son complementarios. En la primera parte el capítulo I está relacionado principalmente con el primer enfoque pero, por las propias características de una investigación de este tipo, no deja de tener en cuenta el aspecto ético y psicológico. Lo mismo sucede en el capítulo II. Por otro lado, los dos últimos capítulos, aunque se centran en el punto de vista ético, mantienen una constante relación con la simbología y la genealogía de los sujetos ficcionales.

Algo similar sucede en la segunda parte que, a pesar de continuar la línea del segundo enfoque, cuenta para su desarrollo con las similitudes psicológicas y fenomenológicas entre las personas reales y los personajes.

Así mismo, esta segunda parte dedica un capítulo específico a la literatura, el cine y el teatro (la tragedia griega). En el primero exploro el vínculo entre la justicia y la imaginación literaria. El segundo versa sobre la relación entre el cine y la reflexión filosófica (principalmente exploro el problema de la libertad vista a través del film *Thelma y Louise*) Y, en el último capítulo, para analizar algunas de las conexiones entre teatro y

filosofía, tomo a Antígona como un ejemplo de visión simplificadora ante un conflicto de intereses.

He dividido esta tesis en dos partes con el fin de exponer primero una argumentación general acerca del personaje de ficción, para luego elaborar un análisis más específico sobre la literatura, el cine y el teatro. En la primera parte voy de una investigación fenomenológica y hermenéutica hasta el planteamiento de los aspectos éticos que emplearé para el desarrollo de la tesis, entre los que se encuentra el problema de la eudaimonía, el carácter virtuoso, la libertad y los modelos de decisiones. En la segunda parte, como ya he comentado, cada capítulo corresponde a uno de los géneros de ficción que aborda esta tesis.

Debido a que lo dicho arriba no deja de ser un esquema muy general, me gustaría ofrecer ahora una mirada más atenta a cada uno de los puntos, con el fin de delimitar de una manera más precisa el espectro de mi investigación.

Una primera aclaración consistiría en decir que los personajes de la literatura escrita, el cine y el teatro son los que incumben primordialmente a esta tesis. Es cierto que el personaje de ficción también está presente en otras expresiones artísticas como la danza o la ópera, e igualmente forma parte de nuestra imaginación cotidiana, incluyendo el relato oral y el chiste. Sin embargo, para evitar las ramificaciones de un tema que sería enormemente vasto, restringiré mi línea investigativa a las tres disciplinas antes mencionadas.

Podría argumentarse que incluso esta restricción resulta insuficiente.

Sólo el teatro, por ejemplo, necesitaría una tesis entera. Y tal vez no bastaría, porque hablar de teatro podría implicar hablar de innumerables autores, así como de muchas tendencias y épocas. Teniendo en cuenta esto, me gustaría aclarar que el presente trabajo no se ubica en el orden de la crítica ni el análisis literario o estético. Tampoco pretende indagar sobre la obra de un autor en particular. Las reflexiones que aquí quiero exponer se relacionan con otro tipo de especificidades: las que se encuentran en una *aproximación* al personaje de ficción desde la perspectiva de los tres enfoques mencionados, y según aparece *grosso modo* en el cine, el teatro y la literatura escrita.

Mi intención es hablar del personaje de ficción de una forma similar a la que emplea la filosofía cuando habla de los seres humanos en general. Esto es, sin necesidad de especificar si se trata de un africano o un noruego. En tal sentido, la extensión de lo que entiendo por *personaje de ficción* incluiría, como propone el DRAE, a “cada uno de los seres humanos, sobrenaturales, simbólicos, etc., que intervienen en una obra literaria, teatral o cinematográfica”. Así las cosas, Hamlet, Medea, Frankenstein, Antígona o Gradgrind tendrían en común el ser personajes de ficción. A partir de esa comunión podrá hablarse de ellas y ellos como miembros de una “especie”.

Respecto a la “genealogía del personaje” de la que hablo aquí, debo decir que no se trata de un tipo de metodología histórica o sociológica. Mi interés, desde el punto de vista filosófico, es proponer que el personaje ficcional aparece ante nosotros como un reflejo del sujeto

humano, de una manera similar a como se nos aparecen (en las distintas versiones de este aparecer) los individuos de carne y hueso. Es decir, que lo que hace que para un receptor sea posible la presencia del personaje, es muy similar a lo que posibilita la presencia ante sí del otro y del mundo.

Esta idea, que también podría estar sugiriendo el tema de toda una tesis, es en el fondo muy sencilla. Creo que, aunque hay muchas cosas que decir y quedan abiertos muchos caminos por recorrer sobre este punto, es igualmente cierto que una exposición de las ideas básicas que conforman el vínculo entre personajes y personas reales –que es lo que interesa a mi tesis– no tiene por que extenderse demasiado. Si usara más páginas que las que aquí presento, correría el riesgo (por lo demás común en las tesis doctorales) de repetirme innecesariamente.

Por otra parte habría que aclarar que, en lo referente al enfoque ético de mi trabajo, los problemas que se abordan están relacionados principalmente con la *eudaimonía* y el análisis de la composición y los alcances de diversas *maneras de ser* o formas del *carácter*. Estos problemas, que en una cierta clasificación entrarían en lo que se ha llamado “ética de las virtudes”, aunque efectivamente encuentran en la virtud un área neurálgica, no deben encasillarse exclusivamente en el ámbito moral de las virtudes, divorciado por completo del punto de vista deontológico. Después de todo hay mucho en común entre estas dos perspectivas éticas. Como dice López Castellón, pensando en Frankena, ambas teorías “pueden hablar un mismo lenguaje de obligaciones, normas

e ideales, y una conduciría a la otra”. En efecto vemos que, dentro de la situación vivida por personajes como Frankenstein o Antígona, encontramos obligaciones (la que cree sentir Antígona de enterrar a su hermano o Frankenstein de respetar a su creador), conviviendo con ideales (los que poseen ambos con relación a alcanzar una vida más plena y justa) y con acciones virtuosas (como la valentía, que en uno significa enfrentarse al mundo, y en la otra equivale a plantar cara al rey).

Así mismo, pueden descubrirse a través de los personajes los dilemas que atañen a nuestra noción de responsabilidad y a la conformación del agente moral racional que somos o podríamos ser. Aquí, de nuevo con Castellón, descubriríamos otra vinculación entre las dos teorías éticas antes mencionadas “recurriendo al concepto común de responsabilidad moral”. Con lo cual, en principio, no sería del todo acertado clasificar el enfoque ético de mi trabajo dentro de la llamada ética de la virtud.

Además debo agregar que la presente tesis *no* es un trabajo sobre filosofía moral. Los problemas éticos aparecen aquí como parte de una problemática general relacionada con el personaje de ficción. Me interesa el perfil moral y los dilemas éticos en los que se ven envueltos los personajes de una trama ficcional. Pero, como ya he dicho, esto no constituye el *único* punto de mira de mi trabajo . Y tampoco considero que tenga que hacerse un estudio exhaustivo y pormenorizado desde el punto de vista ético, para poder hablar de los aspectos morales de las historias ficticias.

LA PRIMERA PARTE

El capítulo I –según queda anunciado en su título– plantea la pregunta de cómo es posible el personaje de ficción. Allí propongo algunas hipótesis acerca de los factores y circunstancias que, a manera de caldo de cultivo, propician el surgimiento en la sociedad humana de esta especie de sujeto imaginario. Apunta así al problema de la “existencia” de los universos y los personajes de ficción. Intento ver cómo y porqué asumimos que los personajes *hablen*, por qué creemos que *les suceden* cosas, qué nos lleva a *sentir* la muerte del héroe, de qué manera *observamos* con nitidez los paisajes y los decorados que, en el caso de la literatura, logran ir más allá de ser meras descripciones.

De entrada resulta difícil concebir que *sólo* a partir de imágenes, verbos y vocablos, surja un personaje: alguien similar a un sujeto con vida psicológica y, en cierta forma, hasta corporal. La hipótesis que aquí manejo es que el límite y el origen del personaje no pueden ser el lenguaje articulado o la imagen gráfica y teatral. Debe haber un ámbito sujeto–mundo que precede necesariamente a las palabras y a las imágenes impresas o representadas.

En este capítulo adopto algunos elementos metodológicos de la fenomenología propuesta por Husserl a principios del siglo XX. Lo mismo hago con el Heidegger de *Ser y tiempo*. Pero, principalmente y con especial énfasis, me apoyo en la fenomenología expuesta en la obra de Merleau–Ponty. A través de este autor, y de algunas nociones

hermenéuticas, intento un acercamiento a los “poderes” del personaje de ficción. Poderes en el sentido de su capacidad para movernos emocionalmente y para despertar en nosotros ideas y reflexiones.

Bajo el orden cultural–natural de toda narración (tenga o no pretensiones creativas) subyace un mundo que, en principio, se ordena en el receptor espontáneamente, sin necesidad de teorías o reflexiones explicativas. Esa experiencia pre–narrativa, pre–teatral y pre–cinematográfica no se desintegra en las complejidades del sistema articulado de un idioma, o con el surgimiento de la alta tecnología en el séptimo arte. Al contrario, esa experiencia es el cimiento de toda lengua, de todo arte y de cualquier cultura humana. Por eso tampoco muere en las construcciones teóricas de la conciencia, sino que más bien hace posible toda conciencia.

Volver a aquel origen que tanto añoraba Husserl es intentar reencontrar las vivencias que generan la semántica del lenguaje. Es recordar que los lenguajes humanos –como la palabra, la pintura, la fotografía, el cine o el teatro– se apoyan en la interacción de los sujetos psicofísicos con el mundo. Interacción que precede y es el soporte originario no sólo de las artes, sino también de las ciencias en general.

Cualquier historia narrada por medio de la literatura o de las palabras acompañadas de imágenes visuales, es algo parecido a un ser que *es* en el mundo y *se origina* en el mundo. Significado y significante surgen en el cine y en el teatro (en el primero como imagen fotográfica, en el segundo como mundo que existe en el mismo espacio–tiempo que el espectador) a

partir de estas experiencias sicofísicas que anteceden a los signos y a los símbolos, y que conforman su origen. De esa manera una película logra filmar vidas parecidas a las nuestras y la literatura representa nuestro mundo que, después de todo, es también el suyo.

En el capítulo II, junto a Daniel Dennett, de nuevo Merleau-Ponty y otros autores, procuro entrelazar la genealogía fenomenológica del capítulo I con algunas perspectivas de la libertad humana y del personaje de ficción. Me propongo presentar el mundo y las acciones de los personajes como un medio para repensar nuestra noción de libertad así como para acceder a distintos modelos de carácter y de maneras de ser.

Pero también el análisis pretende arrojar luz sobre el hecho de que estas capacidades del personaje forman parte de aquello que le permite ser un sujeto ficcional. Es decir, que la experiencia de una cierta libertad de acción es fundamental para que un personaje sea lo que es. Por ello aquí no solo analizo lo que ocurre en un momento determinado en una obra en particular, sino que también trato de dilucidar hasta qué punto un cierto grado de libertad debe estar presente en la trama (ficticia) y en la vida (real) para que ambas sean lo que son.

Como se ve, habría un puente que, yendo de lo ficticio a lo real, muestra el terreno donde se pone en juego la libertad de acción de los agentes morales racionales. Cosa que además desemboca en la pregunta por la responsabilidad de nuestras acciones. Exponiéndose igualmente la importancia de cultivarnos a nosotros mismos con el objeto de ampliar el rango de nuestras acciones responsables, así como el refinamiento de

nuestra sensibilidad social y estética. Todo lo cual llevaría a mejorar las aptitudes de los agentes.

El tercer capítulo aborda el problema de la vida buena. Entre otras cosas habla de cómo ciertas obras de ficción contribuyen a visualizar los obstáculos y las circunstancias que ponen a prueba nuestro carácter. Los sujetos ficcionales, al igual que nosotros, están expuestos a factores que no pueden controlarse a la hora de emprender una campaña por la *eudaimonía*.

Poseer un buen demonio no sólo dependerá de nuestro propio esfuerzo, sino también de la *fortuna moral*. De una suerte que tendrá que ver con el contexto en el que hemos nacido y las circunstancias que nos rodean en un momento determinado. Así, la *eudaimonía* consistirá principalmente en una actitud que ha de ser promediada con la fortuna. En tal sentido, Martha Nussbaum advierte que el concepto de eudaimonía queda oscurecido al ser traducido como “felicidad”. Sería mejor pensar en ella como “algo parecido a ‘el vivir bien una vida buena para un ser humano’; o, como ha señalado un autor reciente (John Cooper), ‘florecimiento humano’”. Aristóteles nos dice que, en el discurso ordinario, el término equivale a ‘vivir y actuar bien’”. Podríamos traducir *eudaimonía* como “buenaventura”, una suma de prosperidad integral más buena fortuna. Pero, ¿qué ocurre si hay mala suerte? ¿acaso es fácil vivir y actuar bien en circunstancias adversas?

Aquí, tras una breve introducción al concepto de vida buena, expongo algunos casos protagonizados por personajes de ficción que

–siguiendo a Ursula Wolf– representan vidas humanas dentro de diferentes variables que influyen en nuestra conducta moral. Vidas que, desde un contexto ficticio, nos dejan ver las dificultades que pueden surgir cuando intentamos mantener el delicado equilibrio que requiere nuestro buen demonio para seguir siendo bueno.

A través de la Hécuba de Eurípides se plantea el problema de saber qué cosas son más importantes que el hecho de estar vivos, y la relevancia de tener un criterio respecto a esto si deseamos tener una vida digna: ¿qué puede ser peor que morir?, ¿cuándo se justifica el asesinato?, ¿debemos mantenernos vivos a toda costa?

Con Agamenón se echa un vistazo al error de afrontar los dilemas morales desde las simplificaciones radicales. Error que no necesariamente es de juicio pues a veces, juzgando desde un baremo simplificador, puede hacerse lo más apropiado. No obstante, por un lado, no simplificar ayuda a ver otros elementos y factores que se estaban pasando por alto desde la mirada cerrada de la simplificación. Y, por otro lado, incluso tomando la decisión más sensata, podrían estar obviándose las relaciones y las necesidades afectivas de los implicados en dicha decisión. De tal forma que lo acertado de la elección se desvirtúa en parte por la frialdad y falta de compasión con la que se lleva a cabo.

Personajes como Edipo, el mencionado Frankenstein o el Sr. Scrooge, ejemplifican otros problemas de la *eudaimonía* como la convivencia del individuo con los demás, o el de la *hamartía* presente en los caracteres bellos. Respecto a esto último, la postura de Nussbaum es

que no podemos ser tan estrictos como para creer que la persona virtuosa deja de serlo sólo porque en un momento de su vida “flaquea” y comete errores. Se trata de una postura mucho más humana que la exigida por filósofos como Kant o el mismo Aristóteles, en la que las faltas se promedian y, en tal sentido, se esperaría que los juicios morales (e incluso legales) tengan en cuenta los atenuantes de una situación determinada.

El último capítulo de esta primera parte se estructura a partir de los aportes filosóficos de Colin McGinn al tema de la relación entre el carácter del personaje y el de la persona real. Este filósofo llama Teoría Estética de la Virtud a la idea de que la virtud sea la belleza específica del carácter. Las cualidades estéticas del carácter vendrían a ser idénticas a sus cualidades morales.

Obviamente esto de proponer la existencia de una estética moral no es nuevo. Posiblemente el primero en plantearla en occidente fue Platón, y tras él vino una larga lista: Aristóteles, Shaftesbury, Kant, Reid, Goethe, Hegel, Schiller, Moore, Nussbaum, etc. En el caso de McGinn el asunto consistiría, entre otras cosas, en que las acciones bellas llevadas a cabo dentro de una película, una pieza teatral o una novela, son un reflejo de la belleza del alma humana.

A través de la historia de Frankenstein, el famoso monstruo de Wollstonecraft, abordo en este capítulo –junto a McGuinn– las diferencias y similitudes entre la belleza exterior y la interior. Donde la primera corresponde al aspecto físico del agente y la segunda a su carácter. La diferencia entre ambas radicaría en que una es independiente de la otra: la

belleza física no implica belleza de carácter, y viceversa. No obstante, desde el punto de vista simbólico, habría también una similitud: la fealdad del monstruo puede verse como la exteriorización corporal del mal. Así mismo, la belleza de los héroes sería un reflejo de su belleza interna (su bondad o virtud).

Sin embargo el carácter simbólico también funcionaría de forma inversa. La bestia que es noble, el jorobado que es bondadoso, etc., al igual que los diablos hermosos y los villanos atractivos, podrían ser símbolos que nos indican hasta dónde la estética del alma está divorciada de la estética del cuerpo.

LA SEGUNDA PARTE

Comienzo planteando un aspecto del personaje literario que lo vincula con la justicia en un sentido amplio. En esto jugará un papel fundamental la imaginación literaria. La sugerencia es que, a través de dicha imaginación, podría potenciarse la sensibilidad social y la mirada sobre aquellas circunstancias que nos exigen una posición acerca de lo que es justo. Me refiero a eso que Martha Nussbaum llama “justicia poética”.

Así mismo, hablo del vínculo entre la razón práctica y las emociones, y de qué manera estas últimas se inmiscuyen en el campo de los deseos y las creencias. Aquí tocará averiguar si la emotividad de la trama literaria es un enemigo de la racionalidad. O, por el contrario, puede

coadyuvar a ampliar el espectro de nuestras percepciones y deliberaciones. También habrá que ver si efectivamente la literatura llega a modificar nuestros deseos y creencias, de manera tal que nos lleven a ser mejores personas respecto a nuestras capacidades afectivas y cognitivas.

No obstante también se contempla la posibilidad de que los poderes de la literatura se vuelvan contra nuestra libertad y nuestros derechos. Entonces el personaje adoptaría las características del manipulador y el enemigo mortal. Lejos de permitirnos mayor proximidad con todo (esto es, una visión más cercana del mundo que nos rodea) nos haría más estúpidos o nos entretendría con falsas esperanzas, impidiéndonos, como dice Cadenas, “la intimidad con los hechos, y con el hecho supremo, la vida”.

En el segundo capítulo continúo explorando la noción de imaginación poética. Comienzo por examinar la relación entre filosofía y cine a partir del concepto de “razón logopática”. Según Julio Cabrera, la perspectiva logopática sobre problemas como la justicia social, la libertad, el valor de la vida, etc., se sostendría en cierto tipo de razonamientos y reflexiones surgidos a partir del contexto emocional de una película. Al igual que Nussbaum, McGuinn, Wolf y otros autores, Cabrera considera que en las historias narradas desde la imaginación poética, pueden encontrarse muchos de los problemas de la filosofía, ilustrados y desarrollados dentro de lo que le ocurre a los personajes en la obra.

Ahora bien, ese desarrollo de ideas y conceptos por medio de imágenes, advierte Cabrera, no significa que debemos aceptar lo que nos

propone la obra. Los planteamientos filosóficos de un filme pueden ser admitidos o rechazados de la misma forma que lo hacemos con las proposiciones en general. “Debemos emocionarnos para entender, no necesariamente para aceptar”, dice Cabrera.

Junto a este autor, siguiendo (al final) una historia cinematográfica, consideraré algunos planteamientos y aspectos vinculados a la existencia y la libertad humana; con lo cual retomaré un poco el tema del capítulo II de la primera parte. Para ello uso la película *Thelma & Louise*, de Ridley Scott. En ella volveré a las reflexiones sartreanas acerca de las decisiones y la relación entre libertad y muerte. De nuevo contrapondré la tesis sartreana con una visión según la cual la libertad debe expresarse en el sujeto que interactúa en el mundo, en estrecha relación con lo que ese mundo le propone.

De igual forma, planteo algunos problemas referidos a la interpretación: ¿Cómo podemos saber lo que un filme significa? ¿Hay siempre un “mensaje”? ¿Hasta qué punto cada espectador puede hacer su propia interpretación? La película que, junto a Cabrera, he seleccionado, ¿en verdad tienen algo que ver con la filosofía?

El planteamiento central de esta tesis consiste, por un lado, en que el personaje de ficción llega a nosotros en un contexto fenoménico similar a como se nos presenta el mundo y la alteridad. Por otro lado, este trabajo se suscribe a una corriente filosófica contemporánea, que ve en determinados personajes y mundos de ficción una elaboración completa

de diversos problemas filosóficos. Dicha elaboración, como dice Nussbaum, “ilumina la complejidad, la indeterminación, la enorme dificultad de la deliberación humana real”.

Por último, quisiera dejar claro que en ningún momento defenderé a la imaginación poética como un sustituto de la filosofía moral, la deliberación racional o incluso la jurisprudencia o la economía. En todo caso, junto a Victoria Camps, “no creo que la ética pueda renunciar a su instalación en un conocimiento imaginativo”. Sabemos hasta qué punto “la excesiva racionalización –teórica y práctica– produce desencanto y escepticismo”. En ese sentido la imaginación viene a ser una ayuda. Las obras de ficción pueden aportar una sensibilidad y unos puntos de vista propios que, transmitidos mediante una estructura estética y emocional, pueden servir para redimensionar las perspectivas de la filosofía, la política, el derecho, etc.

Así mismo, debo decir que el cine, el teatro y la literatura son mucho más que un tipo de conocimiento estético–racional. Por suerte van más allá de las ideas y las moralejas. En este trabajo exploro el lado filosófico de estas expresiones artísticas; pero ellas, en sí mismas, no son sólo un tipo de filosofía o una reflexión política o jurídica. Por su novedad, quizá sea el cine la que más ha corrido el riesgo de convertirse en una cosa sociológica o pedagógica. Lleva razón Lúkacs cuando escribe: “Solo una minoría piensa que una nueva belleza es ante todo belleza”

PRIMERA PARTE

Capítulo I

¿CÓMO ES POSIBLE EL PERSONAJE DE FICCIÓN?

Para sentir la delicia y el terror de la velocidad, no necesito autos veloces ni ni trenes expresos. Me basta un tranvía y la espantosa facultad de abstracción que poseo y cultivo.

Fernando Pessoa
"Libro del desasosiego"

"Llámenme Ismael". Así comienza Moby Dick, la gran novela de Herman Melville. Cualquier lector tan común como medianamente inteligente acepta ese comienzo. El lector no ve a Ismael, no sabe nada de él y, sin embargo, asume que hay *alguien*, un poco desdibujado, que pide que le llamen por su nombre. La persona que continúe la lectura de la novela, tendrá incluso la oportunidad de involucrarse emocionalmente con un mundo impalpable. ¿Cómo es eso posible? Este primer capítulo gira en torno a esa pregunta. Se plantea el problema de la "existencia" de los universos y los personajes de ficción. Intenta analizar de dónde sacamos que los personajes *hablen*, por qué creemos que *les suceden* cosas, qué nos lleva a *sentir* la muerte del héroe, de qué manera *observamos* con nitidez los paisajes y los decorados que no son más que meras descripciones.

Así mismo, en este capítulo se abordarán otros modelos de personajes distintos a los literarios, como los encontrados en el cine y el teatro. No obstante en éstos me detendré menos, porque el fenómeno de la influencia afectiva y moral de un personaje cuyo cuerpo y contexto físico-cultural son visibles (como ocurre en el teatro y el cine) resulta más intuitivamente comprensible. Dicho de otra manera, la visualización y la

influencia de éstos, a diferencia de los personajes literarios, no requieren de la misma *facultad de abstracción* de la que habla Pessoa en el epígrafe.

Intentaré dar algunas respuestas a la pregunta que indaga por la posibilidad de los mundos de ficción, haciendo especial énfasis en la literatura. Además estaré abierto a nuevas preguntas. En principio me centraré en la famosa auto-presentación: “Llámenme Ismael”. Mi interés en esta frase radica en el hecho de que, a partir de esas cortas palabras, sin necesidad de dar más explicaciones, surge en la imaginación del lector algo así como un tipo llamado Ismael. Emerge una especie de sujeto psicofísico.

SELF

Una primera respuesta estaría vinculada a eso que llamamos *el yo*, lo que en inglés se denomina *self*. Antes de explicar cómo se conecta el yo con la existencia del personaje de ficción, se me hace necesario hablar un poco acerca del concepto de *self*. Dicha exposición ayudará a aclarar la conexión entre este concepto y la tesis que aquí me ocupa.

Junto a Daniel Dennett propongo que un *self* es, en principio, una zona limítrofe: frontera entre lo que somos y lo que no somos. Podría decirse que es una línea divisoria parecida a la que dibujan los glóbulos blancos, que tienden a detectar quiénes son miembros de nuestro organismo y quiénes son invasores. Con esto no quiero sugerir una

reducción biologicista del asunto, sino simplemente ejemplificar nuestra más elemental noción de *self*: un primitivo sistema que demarca lo que forma parte de nosotros y lo que nos es extraño. En este nivel primario el *self* no es un sistema específico, sino sólo una manera de llamar a este fenómeno de delimitación que ocurre hasta en los organismos unicelulares, “no es algo concreto” –dice Dennett– “sino una abstracción, un principio de organización”.

En lo referente a la vida cotidiana, nuestro yo también tiene que ver con una delimitación de lo propio y lo ajeno. Lo propio sería un sentimiento de intimidad, una especie de familiaridad con nosotros mismos y con aquellos con los que nos identificamos y nos constituimos. Los estoicos llamaban *Oikeiosis* a esta familiaridad. Se trata de un vocablo que posee una fuerte afinidad con la palabra *casa* (como en *Oikonomía*: administración del hogar), y que se aplicaba a personas que tenían estrechos lazos entre sí, cual miembros de una *familia* (de un hogar, de una casa). Hogar que persigue aquello que nos beneficia, “una orientación natural al propio bien”

Esa familiaridad nos permite también señalar lo ajeno a partir de lo que deja de ser familiar. Pero aquí no quiero dirigir el análisis hacia lo otro como extraño, sino hacia lo otro como parte de uno. Esto es, la individualidad generada a través de un colectivo. Fenómeno que tiene su origen en el *cuero silente*, en la vida anterior a la palabra. En un “principio de organización” que muestra individuos a partir de su propia individualidad y de la alteridad. Y que se convertirá luego en la posibilidad

que tiene el sujeto de “‘designarse a sí mismo’”.

Más no se trata de plantear que una persona se define *sólo* a partir de lo que no es. Pues incluso en los predios del yo más elemental, la familiaridad de uno con uno mismo implica una especie de conocimiento (aunque burdo y tosco) acerca del sujeto que somos. Es una cierta información sobre sí mismo manejada por el organismo. Se trata de un estado pre-consciente con relación a los propios estados mentales. Como cuando, por ejemplo, tenemos sed sin estar muy seguros de saberlo; o sea, ese momento que en general antecede a nuestra conciencia de que tenemos sed.

Además, un individuo se reafirma también en la diferencia entre lo que “hace” y lo que “le ocurre”. Esto se evidencia cuando asumimos una acción como nuestra y no como algo ajeno, sino más bien como parte de nosotros mismos. De igual forma podríamos hablar del yo como identificación. Aquello con lo cual nos identificamos, el proyecto o la imagen que nos hacemos de nosotros; incluida la proyección de ese que queremos ser. Y por último, muy conectado a lo anterior, podríamos hablar de un “yo particularizado”. La designación de nosotros que surge en un ámbito de individuación y de identidad histórico-social. Que encontramos en frases como “yo soy aquél”, “soy tu padre”, “soy el que intenta esto o lo otro”, etc. Pero que igualmente aparece en la mirada del otro que me mira como “un padre” o “el que hace eso”, etc.

Los seres humanos nos desarrollamos dentro de un contexto social, donde interactuamos con los demás –desplegamos una conducta

corporal— mucho antes de aprender a formar una frase y tener conductas verbales. Esta situación que antecede a la expresión articulada incluye un cierto tipo de lenguaje rudimentario que es similar *—mutatis mutandis—* al que usamos con nuestro perro.

Bueno, que se sepa ninguna mascota termina conversando fluidamente con nosotros. Sin embargo es obvio que tenemos un cierto tipo de comunicación con algunos animales de la casa. Su gato (suponiendo que usted tenga uno) no puede decirle lo que es una puerta, no obstante *sabe* que usted puede permitirle el paso al abrirla o cerrarla, por eso *le pide* que le deje entrar o salir. Y en la mayoría de esos casos usted suele comprender lo que está pidiendo el gato. Cuando mi perro ve que me dirijo hacia la cocina, *intuye* (¿sospecha?, ¿sabe?) que si se acerca podría recibir comida, por eso viene a mí moviendo la cola. Y yo entiendo el significado de esa cola que se agita.

No es necesario empezar a discutir si los animales tienen conciencia. Simplemente quiero resaltar algo en lo que la mayoría estaremos de acuerdo: el comportamiento de ciertos animales (sobre todo el de aquellos con los que convivimos) no es indiferente a nuestra conducta. Vemos en ellos nociones elementales acerca de las intenciones de los demás y del espacio en que se mueven. Por nuestra parte desciframos intuitivamente algunas de sus conductas, y ocurre entonces una suerte de tosca comunicación. Esta noción primaria, preconceptual, que compartimos con los animales superiores, es la base que permite establecer un vínculo con los demás y con el mundo que nos rodea. Es,

por decirlo así, el pilar que sustenta nuestra capacidad para relacionarnos.

Las relaciones –simples o complejas– son una parte fundamental de lo que es cualquier organismo. En el caso humano no significan solamente la posibilidad de la comunicación y el encuentro, sino también la ampliación de nuestro *self*. Dennett sugiere que nos parecemos, por ejemplo, a las arañas. Ellas construyen telarañas cuyos diseños vienen programados genéticamente, y cuya estructura no existe para ellas como parte del mundo exterior. Por el contrario: la telaraña es una prolongación de la araña. Los pájaros suelen tener una relación similar con sus nidos, igual que los castores con sus diques. Richard Dawkins llama a esto “fenotipo ampliado” (*extended phenotype*). Este no sólo incluiría pertrechos externos como parte del organismo (conchas, latas, ramas, etc.), sino también residentes internos, como algunas bacterias. Incluso otros individuos de la misma especie pueden estar en los límites de lo que el organismo considera “propio”. Algo similar a los castores y las termitas, cuyas labores junto a sus congéneres construyen diques y torres.

Por último habría que mencionar también a ciertos individuos que, aún perteneciendo a otra especie, son considerados miembros de *nuestro lado* (de lo que el organismo procesa como “propio” o “familiar”). Tal es el caso de los pequeños pájaros que comen los parásitos de algunos mamíferos cuadrúpedos, o los pececillos que hacen algo parecido con grandes peces y mamíferos acuáticos. Pero nada como el caso humano, en el que perros, gatos y, claro, individuos de nuestra propia especie, son considerados parte de nosotros, de lo que nos es propio. Con el

respectivo sentimiento de que el mal o el bien que se les haga a estos individuos cercanos, es como si nos lo hicieran a nosotros mismos.

Dentro de esa lista caben seres entrañables con los que realmente sentimos una relación de mismidad, de empatía contundente (un hijo, un hermano, un amigo, etc.). Sin embargo también entran aquellos que, si bien no están cerca de nosotros en términos concretos, lo están en una especie de parentesco invisible. De ahí el placer de ver sonreír a los felices miembros de una familia a la que no habíamos visto nunca, la amistad espontánea que nos produce un delfín, o el horror ante los cuerpos asesinados de personas desconocidas.

Planteo entonces una respuesta a la pregunta que he formulado al principio: en cierta forma, el personaje llamado Ismael (así como el mundo de Moby Dick en general) surge como parte de lo que Dawkins ha llamado nuestro *fenotipo ampliado*. La frase “llámenme Ismael”, cobra sentido semántico a través del tejido de discursos y de vivencias que hacen del otro (en este caso Ismael) algo familiar. Después de todo, presentarnos a nosotros mismos a través de las palabras, es uno de nuestros actos más cotidianos. Lo que constituye el espacio de lo que asumimos como propio no implica sólo personas y cosas, sino también palabras. Y cuando las palabras nos remiten a hechos reconocibles y a personajes con los que nos identificamos, o cuyas aventuras y desventuras se conectan con nuestro interior, asumimos como propio el mundo de ficción que cobra vida en nuestra imaginación. Se trata de un proceso que podemos llevar a cabo no sólo a través de la literatura, sino mediante una escena teatral o

un personaje cinematográfico cuyas vivencias nos llevan a la risa, la curiosidad, el entusiasmo etc. También sucede cuando convertimos a algunas de las personas que nos rodean en protagonistas de historias que nos contamos a nosotros mismos. Esto es algo que todo el mundo ha hecho en algún momento. “Podemos conmovernos de verdad pensando en la muerte de una persona que amamos” –dice Umberto Eco– “(…) y del mismo modo, por procesos de identificación y proyección, podemos conmovernos por el destino de Emma Bovary”.

PERSONAS Y PERSONAJES

Como se sabe, la palabra *persona* es un vocablo latín que significa máscara de actor, carácter o personaje. Algunos estoicos tardíos aplicaron el término al ser humano: personaje que representa su papel dentro de la trama del destino. Por su parte, el derecho romano llamaba persona al que tenía privilegios ciudadanos en contraposición a, por ejemplo, los esclavos.

En lo que respecta a este trabajo, entiendo por *personas* a los sujetos que protagonizan la libertad humana. También las veo como actores éticos y jurídicos (en el sentido de ciudadanos) y, por supuesto, como entidades con psicología y vida simbólica. De tal forma que las personas son, en una variante, agentes morales racionales poseedores de una conciencia y responsables de sus actos (hasta donde puedan serlo). Y, desde la perspectiva psicológica, las personas son además individuos

más o menos conscientes de su propia identidad, así como sujetos con una *personalidad*, con sus respectivas características psíquicas. Así mismo, en su conducta social, la persona es también un personaje. Se presenta cotidianamente desde un papel. “La vida en sí es algo que se representa en forma dramática”, dice Goffman. “El mundo entero no es, por cierto, un escenario, pero no es fácil especificar los aspectos fundamentales que establecen la diferencia”.

La palabra inglesa *character* significa carácter, pero también quiere decir personaje. “La coincidencia verbal es instructiva”, advierte McGinn, quien considera que el personaje de ficción, por su similitud con nosotros, nos brinda un acceso privilegiado al carácter y a la vida moral humana, en un contexto mucho más parecido al de la realidad de nuestra actividad ética.

“Uno de los propósitos de la ficción es presentar y revelar el carácter de una manera que invite al enfoque moral: somos introducidos en el carácter de alguien tal y como se expresa en sus sentimientos y sus acciones, y reaccionamos ante esto con diversas actitudes evaluativo-afectivas, tanto como cognitivas”.

La idea que aquí expresa McGinn, según la cual la ficción es una especie de laboratorio ético (donde se nos permite experimentar y visualizar en detalle las complejidades propias de los dilemas morales o las circunstancias de los problemas éticos en general) aparecerá como pilar fundamental de mi trabajo. Colin McGinn, Martha Nussbaum, Ursula Wolf y otros autores y autoras que consultaré a lo largo de esta tesis, proponen que las reflexiones y los aprendizajes morales tienen lugar en

un mundo más parecido al del personaje de ficción que al de las abstracciones filosóficas. Después de todo “las generalidades abstractas no son el *modus operandi* de la esfera moral”.

La esfera moral surge dentro de los hechos de la vida. Nuestros conflictos éticos suelen estar enmarcados en unas circunstancias específicas, apuntan a nuestras vidas en concreto, o a eventos posibles o reales. Su *modus operandi* tiene que ver con relaciones humanas y con las cosas que ocurren a nuestro alrededor. Cuando nuestra moralidad se pone a prueba, se ven involucrados elementos biográficos, económicos y sociales que son los antecedentes y la “escenografía” de los agentes morales racionales. Los problemas reales son específicos, particulares. Tienen que ver, por ejemplo, con nuestras dudas respecto a si hemos sido justos con personas concretas. Atañen a seres humanos, entre los que nos podemos encontrar nosotros mismos. De ahí que la confluencia entre ética e imaginación poética, y este parentesco entre persona y personaje de ficción, no sean nada nuevo para la reflexión filosófica. Si constantemente encontramos citas de poetas y dramaturgos en Platón y Aristóteles, es porque estos pensadores entendían que la imaginación poética es una ilustradora natural de los problemas de la ética.

El personaje de ficción y su mundo nos aportan, por un lado, escenas que, aunque estén ambientadas en el pasado o en un hipotético futuro, se asemejan en esencia a las de la vida humana en general. Por otro lado, aportan estímulos a eso que Adam Smith llamó “sentimientos morales”. Nos llevan, a través de sus propuestas y de nuestra propia

imaginación, a ponernos en el lugar de los otros o, en todo caso, a ocupar un sitio privilegiado como testigos presenciales. “En una tragedia o una novela” –escribe Smith– “el villano es objetivo de nuestra indignación tanto como el héroe lo es de nuestra simpatía y afecto”. Y a partir de esto se lleva a cabo lo que McGinn ha llamado más arriba nuestra actitud evaluativo–afectiva, así como el conocimiento de algunos rasgos de nuestra propia naturaleza.

EL NACIMIENTO DE LAS NARRACIONES

Así que ciertos relatos (vengan de la literatura, del teatro, del cine o de los arrebatos de nuestra imaginación) hacen que lo que le sucede a los personajes arranque lágrimas a las personas, o las lleven a reír por sus ocurrencias, o a cambiar sus vidas después de su experiencia con esas vidas de ficción, “o, como les ha ocurrido a algunas generaciones, sentirnos arrastrados al suicidio por las desventuras de Werther o de Jacopo Ortis”.

¿Pero de dónde viene esta capacidad de conectarnos con lo que se cuenta? Y ¿Cómo nacen esas narraciones emotivas?

Todos los días escuchamos, leemos o contamos pequeñas y grandes historias. Pero la narratividad es solo un sector de una enorme red de relaciones. Por un lado, relaciones espaciales: *estamos* y *somos* con relación a algo o a alguien. Estar en el mundo implica que nosotros y los objetos estemos en un espacio repleto de alteridad inanimada y/o

animada: una niña sobre la silla, mi perro detrás de la casa, su gato delante de usted, etc. Nunca alguien o algo está fuera de un contexto mundano, en relación al cual lo ubicamos.

Por otro lado encontramos relaciones semánticas: ha de haber un cierto grado de significación para que *algo* entre en juego. Cuando decimos “la silla está aquí”, el sentido de la frase debe contar aunque sea con una mínima noción de lo que es una silla, y además manejar la diferencia entre “allá” y “aquí”. Todo esto presupone una forma de organización, de ubicaciones espaciotemporales y de relaciones mentales, pues no vemos “cualquier silla” en “cualquier lugar”, sino *esa* silla en *este* sitio.

Bajo el orden cultural–natural de cualquier historia se esconde un mundo que, en principio, se ordena en el lector o el espectador espontáneamente, sin necesidad de teorías o reflexiones. Esa experiencia pre–narrativa, pre–teatral y pre–cinematográfica no muere bajo el peso del sistema articulado de un idioma o las tecnologías del séptimo arte. Al contrario, esa experiencia es el cimiento de toda lengua, de todo arte y de cualquier cultura humana. Por eso tampoco muere en las construcciones teóricas de la conciencia, sino que, por el contrario, hace posible toda conciencia. Volver a aquel origen que tanto añoraba Husserl, es intentar reencontrar las experiencias que generan la semántica del lenguaje. Es recordar, como dice Foucault, que “existe en toda cultura, entre el uso de lo que pudiéramos llamar los códigos ordenadores y las reflexiones sobre orden, una experiencia desnuda del orden”. Esa experiencia desnuda se

encuentra detrás de las palabras, el cine, las clasificaciones, el teatro, las ciencias, etc. Y es redescubierta cada vez que se vuelve al silencio, ese padre olvidado de la palabra.

“En el silencio de la conciencia originaria” –dice Merleau–Ponty– “vemos cómo aparece, no únicamente lo que las palabras quieren decir, sino también lo que quieren decir las cosas, núcleo de significación primaria en torno del cual se organizan los actos de denominación y expresión”.

Cualquier historia narrada por medio de la literatura o de las palabras acompañadas de imágenes visuales, es ontológicamente una consecuencia, o mejor aún, una extensión de la *conciencia originaria* a la que aquí hace mención Merleau–Ponty. Todo relato es algo parecido a un ser que *es* en el mundo y *se origina* en el mundo. Surge en esa vida fáctica propuesta por Heidegger, cuya principal característica es la historicidad (*Geschichtlichkeit*). Una historicidad “que no se ha de entender sino como el que la vida está familiarizada consigo misma y con su despliegue”.

Este reconocimiento de la vida vendría a ser el ámbito *a priori* de toda denotación y connotación. Si “llámenme Ismael” significa algo, es porque a través de las etéreas palabras retomamos nuestras relaciones de sujetos psicofísicos. La auto–presentación en la que alguien nos pide que le llamemos Ismael, es un reflejo de nuestra propia *historicidad*. Así mismo, significado y significante surgen en el cine y en el teatro (en el primero como imagen fotográfica, en el segundo como mundo que existe en el mismo espacio–tiempo que el espectador) a partir de estas

experiencias sicofísicas que anteceden a los signos y a los símbolos, y que conforman su origen.

“(…) igual que en lingüística, en cine hay una consustancialidad entre el significante y el significado, dado que *el significante jamás es una imagen, una cosa concreta, sino una relación*. Decir que la imagen es signo o símbolo es inexacto, si se entiende por eso que debe tener este valor en sí misma. La significación cinematográfica es una significación sin signo, en el sentido de que el signo propiamente dicho es un concepto, una función lógica. Pero la significación se refiere necesariamente a un objeto (diamante, vestido) que a partir de ese momento hace oficio de signo por el valor simbólico que rápidamente adquiere”.

Jean Mitry nos habla aquí de una imagen que se vuelve signo a partir de su valor simbólico. Al igual que en el teatro, la relación que es el significante se adquiere por el background cognitivo del espectador y de los creadores (directores, actores, dramaturgos, etc) que cuentan con ese bagaje para que se produzca el poder simbólico de un lenguaje que, convencional e intuitivamente, se forma apoyándose en el sustrato de significaciones compartidas dentro de cualquier sociedad humana.

Los personajes de ficción son un cúmulo de gestos, necesidades e intenciones que nos son familiares. Los objetos que aparecen en un relato se nos presentan, mal que bien, con *ciertas características*. El paisaje de una novela, por ejemplo, aparece como paisaje *sin gracia*, o quizá *hermoso*, o *despreciable*. Si todo ello viniera intrínsecamente de las palabras, esto es, si sólo bastara el sistema mismo de narración para comprender lo narrado, entonces tendría que haber un lenguaje antes del lenguaje, donde aprendimos el significado del significado de las palabras

y, a su vez, tendría que haber un lenguaje que precediera a aquél, y así sucesivamente.

Algo similar podría decirse del teatro y el cine. Si el mundo captado por la cámara, o el propuesto por la escenografía o el montaje (que puede prescindir de toda escenografía) viniera exclusivamente de las palabras y las imágenes expuestas por el proyector o por la escena teatral, tendría que haber un lenguaje “X” con el que aprendimos el lenguaje del cine y el teatro, y luego un lenguaje “Y” con el que aprendimos ese lenguaje “X”, y así hasta el absurdo. Una cosa es que el cine, el teatro y la literatura tengan una historia (un lenguaje y unas estructuras que se conformaron a través del tiempo, en la que las formas narrativas se van modificando de generación en generación) y otra distinta es pensar que la capacidad de generar esos lenguajes viene *únicamente* de esa historia. Como si la evolución de las artes, y de cualquier cosa, no necesitara un contexto previo, la habilidad de ejercer un intercambio con el mundo. Un caldo de cultivo, si se quiere.

La base semántica de una palabra surge de la experiencia del hablante con el mundo. Si, por ejemplo, *grande* quiere decir algo para nosotros, hemos de buscar la posibilidad de su significación en la relación de los cuerpos dentro del mundo: la montaña es grande comparada con nosotros; la bicisetita es pequeña para mí y gigante para un niño de un año. Cuando leemos un texto que involucra el tamaño de las cosas, lo hacemos a partir de las nociones brindadas por nuestras relaciones corporales. Y lo mismo se aplica para las nociones y los

símbolos del teatro y la imagen en movimiento. Incluso, “si decido ver las cosas desde el punto de vista de Sirius, recorro aún, para hacerlo, a mi experiencia terrestre”

LOS ORDENADORES NO PUEDEN ESCRIBIR, LEER O IR AL CINE.

Según lo dicho, tener capacidad semántica requiere de experiencia corporal: en los entes sin cuerpo no hay significados. Tal como Searle y otros autores han afirmado, el poder captar realmente el sentido de un vocablo no entra en las posibilidades de una computadora, porque los significados del ordenador no van más allá de la capacidad de emparejar un signo con otro. Sus referentes nunca apuntan al mundo real o posible.

Dice Coseriu:

“(…) un nombre nombra un concepto (que es, precisamente, el significado virtual del nombre mismo) y solo *potencialmente* designa a todos los objetos que caen bajo ese concepto (…). Para transformar el saber lingüístico en habla –para decir algo acerca de algo con los nombres– es necesario dirigir los signos respectivos hacia los objetos, transformando la designación potencial en designación real (denotación)”

De acuerdo con el uso terminológico actualmente

aceptado, no diremos que “el nombre nombra un concepto” sino que *lo expresa*. No obstante el señalamiento de Coseriu mantiene su vigencia: la palabra designa (o nombra) cosas solo *potencialmente*. El acto lingüístico efectivo, o sea, el habla, es el único

que da poderes de denotación al lenguaje. Con este acto se señala la relación que establece un hablante (que puede ser un escritor) entre un signo y los objetos a los cuales se refiere.

Si la computadora pudiera moverse entre las cosas, si por lo menos fuese un complejo robot... En fin, si tuviera cuerpo (o su equivalente, algo que le permita interactuar y percibir), sería capaz de tocar, probar, experimentar, ser un espectador. Además de hablar, oír y decir cosas que comprendería. Únicamente un *ente* con cuerpo y “vida social” puede tener las experiencias del que se presenta a sí mismo diciendo su nombre. O la experiencia de haber sentido algo similar a un Hamlet que duda sobre el escenario. O haber aprendido acerca de las personas y los proyectos de vida, como Kevin Spacey en la *American Beauty* imaginada por Alan Ball.

Para entender el comienzo de *Moby Dick* (y el resto de la novela), así como para comprender los diálogos de un guión cinematográfico o teatral, hay que manejar esos ámbitos extraverbales que hacen posible el lenguaje. Tomando prestada la nomenclatura de Coseriu, diremos que es menester ubicarse, como mínimo, en un contexto empírico constituido por la información compartida por el lector, el espectador y el artista creador. Así mismo, ver y entender que los personajes están en un lugar (contexto físico). Y en el caso de la novela, poder imaginar ese lugar, aunque indefinido y difuso, desde el cual nos habla Ismael. Además saber que estamos viendo una película, presenciando una obra o leyendo algo (contexto práctico).

Respecto al receptor se añaden, además, otras circunstancias:

aquellas que tienen que ver con lo que ese receptor espera encontrar en la obra a partir del *background* que posee, de la literatura que conoce o las películas que ha visto antes. Robert Jauss llama a esto “horizonte de expectativas”: abanico de las diversas posibilidades que creemos vislumbrar en un libro recién publicado (o que en todo caso acaba de caer en nuestras manos por primera vez), o, ampliando la idea de Jauss, ante la obra o la película que estamos a punto de ver.

Las expectativas del lector tienen que ver con “el conocimiento previo del género, de la forma y de la temática de obras leídas con anterioridad y del contraste entre lenguaje poético y lenguaje práctico”. A alguien que no haya oído hablar de *Las sirenas de Titán*, de Kurt Vonnegut, le bastará con saber que se trata de una novela de ciencia ficción para que espere encontrar en sus páginas alguna o muchas características y ambientaciones del género. ¿Y si no conoce el género? Pues entonces, aunque el horizonte tal vez se reduzca, tendrá otras expectativas vinculadas a su propia experiencia. No serán las mismas que posea un científico fanático de Kurt Vonnegut, pero no por eso dejará de tener una expectativa venida de alguna otra lectura.

¿Y si ha leído muy pocos libros o ninguno? Pues aún le quedarían sus perspectivas y puntos de vista personales: lo que la vida en general le ha dado como herencia. Entonces podríamos diferenciar –con Jauss, según Moog-Grünewald– entre un horizonte *intraliterario*, constituido por la cultura literaria del lector, y uno *extraliterario*, “que está dado por el mundo vital práctico del lector individual o de los estratos de lectores”.

Lo mismo puede decirse de las artes escénicas y del arte del celuloide. En estas disciplinas también encontramos un horizonte intracinematográfico e intrateatral, y otro extracinematográfico y extrateatral. Novelas, dramas y filmes conviven con dos horizontes: uno, abarca lo que se ubica *dentro* de sus lenguajes; y el otro, lo que está *fuera* de ellos. Ambos horizontes plantean una historia, una tradición, que se impondrá –según los casos específicos– como el bagaje de conocimientos para evaluar y comprender la obra. Así, podrá haber un acceso especializado (o por lo menos familiarizado en mayor o menor grado) con la película o la novela; donde se tendrán en cuenta los antecedentes artísticos según el género y los estilos. Por otro lado, podrá haber un acceso al hecho artístico desde la experiencia no artística del receptor. De ahí que Gadamer diga que “la elaboración de la situación hermenéutica significa entonces la obtención del horizonte correcto para las cuestiones que se plantean cara a la tradición”. O sea, que saber desde qué horizonte se percibe la obra, brinda herramientas para intentar saber qué experiencias conforman el contexto desde el que se capta y se interpreta el hecho artístico.

Más adelante retomaré el problema hermenéutico. Ahora prefiero dejar bien subrayada la idea del suelo mundano de la ficción. De ese pilar sobre el que se levanta la estructura de toda poesía y de cualquier historia (escrita o filmada). O sea, esto de que el personaje de ficción cobre vida a partir de nuestros contextos extra-artísticos e intra-artísticos que, a su vez, son consecuencia de nuestra vida corporal (esa que, desde diversas

versiones de la sociedad humana, nos deja entender y compartir el fenómeno lingüístico, teatral y cinematográfico).

INTENCIONALIDAD, INTERPRETACIONES Y RACIONALIDAD

Ismael *existe* para todo el que puede leer frases con significados que van más allá del simple emparejamiento de signos. Tartufo y Kane existen para el que pueda entender sus acciones y sus palabras (dobladas o subtituladas). Los personajes nos “hablan” a través de nuestra propia intencionalidad.

“Entendemos por intencionalidad” –escribe Husserl– “la peculiaridad de las vivencias de *ser conciencia de algo* (...) una percepción es percepción de algo, digamos de una cosa; un juzgar es un juzgar de una relación objetiva; una valoración de una relación de valor; un desear de un objeto deseado, etc. El obrar se refiere a la obra, el hacer a lo hecho, el amar a lo amado (...) Una mirada que irradia del yo se dirige al *objeto* que es el respectivo correlato de la conciencia, a la cosa, la relación objetiva, etc.”

Husserl habla aquí de la intencionalidad como un tender hacia algo, un *mirar a*, un *hablar de*. Por un lado se refiere a que las acciones involucran a objetos y sujetos (destruir una casa implica que haya una casa que destruir). Y por otro lado, plantea una *propensión hacia* el objeto–sujeto implicado, aquello que hace posible la *vivencia*. El amante necesita lo amado –sin importar que lo amado sea real o no– e igualmente la acción misma de amar no surgiría sin la *tendencia* hacia la persona amada. Por algo se dice que el amor es una fuerza que *nos arrastra*.

Permítaseme aclarar que dicha tendencia hacia algo no ocurre exclusivamente en la esfera de la acción efectiva (real), sino también en las páginas de la literatura, los fotogramas del cine, las historias que imaginamos, las escenas del teatro, los episodios de un chiste, etc. Es decir, en nuestra imaginación que abraza siempre –y forma parte de– los matices de la realidad. La intencionalidad vendrá a ser entonces la clave de la conciencia, así como la llave para “corporeizar” al personaje de ficción. En la esfera de la conciencia corporal, la imaginación poética (la metáfora, la trama, los diálogos) comparte asiento con las afecciones y el *cogito*: se constituye en el fenómeno intencional del apuntar hacia algo y del tender hacia un punto.

Autores como Dennett, Searle y Fodor asumen –cada cual a su manera y planteando notables diferencias– esta visión de la conciencia basada en la intencionalidad husserliana. En el caso de Dennett dicha intencionalidad marca el principio de un concepto de racionalidad alimentado por las teorías evolucionistas. “La evolución” –dice– “ha diseñado a los seres humanos para ser racionales, para creer lo que deben creer y desear lo que deben desear”. Se propone aquí la idea de una racionalidad como un *tender hacia lo beneficioso en términos evolutivos*. Ni los perros, ni los gatos, ni las ranas, ni tampoco nosotros nos comemos los ojos cuando sentimos hambre. Esta fuerte tendencia a no cometer semejante *locura* es vital para nuestra supervivencia (por eso ha tenido un innegable éxito en nuestra historia evolutiva). De igual forma nos parece desconcertante –aunque no imposible, ni necesariamente

reprobable— que alguien descuide su vida o incluso quiera perderla. Y claro, también encontramos “extraño” que una persona, sin ninguna *buena razón* aparente, desee beber algo que sabe que le sienta pésimo justamente porque desea enfermarse. Así mismo, resulta muy curioso que alguien tenga la *creencia práctica* de que todo lo que sube tiende perpetuamente a subir.

Ahora bien, una cosa es la racionalidad vehiculada a través de enunciados, o del desempeño de una técnica particularmente conciente en nuestra acción; y otra cosa es la racionalidad como aquello que guarda una *coherencia natural*, espontánea, con el contexto.

“Quiero usar *racional*” —dice Dennett— “como un término de uso general de aprobación cognitiva, que requiere mantener solo lealtades condicionales y enmendables entre la racionalidad así considerada y los métodos propuestos (o hasta universalmente aclamados) para avanzar, cognitivamente, en el mundo”

Así que, en principio, lo racional no es un método, sino una estructura de sentido. Si una teoría ha de ser aceptada, es porque nos parece plausible lo que transmite el conjunto de sus enunciados. Aprobar algo —cognitivamente hablando— es estar de acuerdo con el sentido encontrado.

Atribuimos al personaje Ismael la creencia de que decir su nombre es una manera de presentarse. Lo hacemos espontáneamente, tal vez considerando (aún sin saberlo) las tres partes en que, según Dennett, se compone una oración en términos de intencionalidad. La primera tendría que ver con asumir un *sistema intencional* en la frase “llámenme Ismael”.

La segunda se referiría a la *actitud atribuida* a éste (la *creencia* de que de esa forma se presenta al lector, y el *deseo* de hacerlo); y una tercera parte sería el *contenido* de esa actitud, o sea: Ismael.

Habría que agregar que lo que acabamos de decir se aplica también al propio Melville: toda escritura cuenta con el sistema intencional que es cada lector. El escritor se apoya en la misma humanidad compartida en que nos apoyamos todos. Con lo que, además, el lector será también –en cierto grado– un coautor. Alguien que “completa” el texto; que hace que las páginas despierten; que anima el alma de la historia. La vida se genera en la literatura a través del aporte del autor, de la obra y del lector. De cara a cualquier interpretación contaremos con esos tres protagonistas.

“(…) el texto (con el significado que encierra y vehicula), el autor y el intérprete. El lector o intérprete tiene que descifrar con un código el contenido significativo que le dio el autor o escritor, sin perder la conciencia de que él le da también algún significado o matiz subjetivo”

A través de una convención ocurre una interpretación generada por los agentes emisores y receptores. Ello se debe en parte a la organización cognitiva que comparten escritores y lectores. Organización cuyo punto de partida es una estructura de fenómenos desde los cuales se nos muestra el mundo, y que luego podemos exponer a través de una gramática. Por lo tanto, la verdadera genealogía de las narraciones no es narrativa. La literatura es una consecuencia de la vida no verbal; viene de creencias, deseos y sentidos que no son necesariamente palabras. A pesar de que, obviamente, se inspira también en el lenguaje articulado, su verdadera

columna vertebral surge de lo que las palabras logran en nosotros (colores, cuerpos, significados, musicalidad, etc.).

Es innegable que, de cara a la narrativa, no puede haber una intencionalidad que no esté acompañada de reglas, convenciones y usos gramaticales. El significado “es también, algunas veces, un asunto de convención”. Por eso, tal como nos advierte Searle, “debemos capturar tanto los aspectos intencionales como los convencionales”. Sin embargo me interesan sobre todo los primeros porque, a mi juicio, son la génesis y el soporte no sólo de la literatura, sino del personaje de ficción en cualquiera de sus posibilidades.

Lo que he dicho arriba se aplica también para el resto del universo ficcional. El cine, por ejemplo, cuenta igualmente con las capacidades semántico-corpóreas del espectador, y con las esferas extra-cinematográficas y las convenciones propias de un lenguaje que viene desarrollándose desde los inicios de este arte. La diferencia estaría en que –en el caso del cine– los personajes de ficción no surgen sólo de las palabras, sino del sonido y la imagen en movimiento. Una película, como dice Merleau-Ponty, nos pone ante la visión y el oído “un drama que la literatura no podría evocar más que con palabras y que el cine tiene la suerte de poder fotografiar”.

EL PROBLEMA HERMENÉUTICO

¿Desde dónde se interpretan las palabras de Ismael o las acciones

de Thelma y Louise? Sin duda, antes de cualquier valoración cinematográfica o literaria, se interpretan desde la cotidianidad.

“Cuando nos despertamos miramos el reloj de la mesita de noche e interpretamos su significado: recordamos que día es y, al entender el significado de ese día, ya estamos recordando qué lugar ocupamos en el mundo y nuestros planes para el futuro. Nos levantamos y tenemos que interpretar las palabras y gestos de aquellos con quienes nos encontramos a lo largo del día”.

Similar a lo que nos ocurre cotidianamente, nuestro sistema de interpretación abarca desde la hermenéutica del reloj despertador hasta –dado el caso– las páginas de Moby Dick, las peripecias de Chaplin o los vericuetos de la física cuántica. En un nivel que podríamos llamar “primario”, interpretar es captar algo como algo. Es que tal objeto sea procesado como reloj despertador, y un determinado lugar sea visto como mi habitación. O, inclusive, que lo confuso sea interpretado como confuso. En este sentido, toda percepción es una interpretación primaria: una correlación significativa originaria. Por eso he citado antes a Husserl, que ve la intencionalidad como un apuntar *hacia algo*, un movimiento generado en un contexto en el que existe un mínimo de *sentido* o, como diría Dennett, una racionalidad que en principio es un avanzar cognitivamente en el mundo.

En el otro lado de la moneda, interpretar puede ser “reflexionar” o entender en términos racionales–proposicionales, donde tal vez se conectan explícitamente hechos con ideas, o se llega a conclusiones a partir de ciertas premisas. En la raíz de la palabra “hermenéutica”

encontramos el verbo griego *hermêneuein*, en general traducido como “interpretar”. Pero sobre todo, la palabra apunta a Hermes. “Significativamente” –escribe Palmer– “Hermes se asocia con la función de convertir lo que está más allá de la comprensión humana en una forma que la inteligencia humana pueda captar”.

En todo caso, como se ve, la culebra tiene que morderse la cola: la vida apunta hacia la hermenéutica, y la hermenéutica hacia la vida. Entendemos los códigos de Hermes gracias a las estructuras edificadas en nuestra experiencia vital y, al mismo tiempo, buena parte de lo que vayamos a saber de la vida llega con los códigos de Hermes. Se trata, dice Heidegger, de “lograr una comprensión filosófica de la *vida*, y asegurarle a esta comprensión un fundamento hermenéutico a partir de la *vida misma* (...) la hermenéutica es el autoesclarecimiento de este comprender”.

Así, cuando Ismael nos pide que le llamemos por su nombre, la interpretación que como lectores hacemos de esa frase se deriva de la comprensión “primaria” que, a su vez, tiende a avanzar en el proceso de esclarecimiento, llamará a comprender más y mejor. Pues si bien es cierto que el nivel primario lo compartimos con muchos otros animales, la diferencia estaría en que, en nosotros, el conocimiento puede alcanzar una comprensión más elaborada. En nosotros hay Conciencia con mayúscula, después de todo los perros no reconocen el sufrimiento y la alegría *qua sentimientos*. Organismos más complejos que nuestras mascotas (como por ejemplo los humanos) generan acciones y

respuestas también más complejas y, además, con relación a sus propias vidas y su entorno, mal que bien, toman cartas en el asunto, llevan a cabo proyectos, reflexionan, simbolizan, etc.

Esta complejidad puede llegar hasta el punto de ser al mismo tiempo un medio de expresión y una crítica a lo expresado. *Hermêneuein*, en su aspecto básico, significa “decir”, “expresar”. Es un vocablo que estaría relacionado con una “función anunciadora”. En segundo lugar encontramos la hermenéutica como explicación, es sobre todo el aspecto “sabueso” de la comprensión. Un husmear pensante que sopesaría incluso los propios criterios del que interpreta.

“Por ejemplo” –escribe Palmer– “un científico llamará interpretación a su modo de ver los datos. Incluso en el momento en que los datos se convierten en afirmación, la interpretación ya ha tenido lugar. Asimismo, el crítico literario llama interpretación a su análisis de una obra. También sería correcto llamar interpretación a su modo de ver la obra misma”.

Anunciar, expresar, analizar, aplicar. La hermenéutica se basa en un sistema interconectado en el que, por un lado, toda expresión sugiere un espacio de interpretación (expresa algo siempre en un contexto de sentidos y significados) y, por otro lado, lo que expresa suele llamar a un análisis más profundo, a una pregunta consciente acerca de nosotros y el mundo en general, y a una aplicación de lo que se ha comprendido.

Comprendemos, al mismo tiempo interpretamos y, paralelamente, aplicamos en el mundo lo comprendido–interpretado. Lo aplicamos por medio de los pensamientos, reflexiones o proyectos en los que

desemboca lo aprendido, o a través de lo que hacemos o dejamos de hacer de cara a ese aprendizaje. Con razón dice Gadamer que “comprender es siempre aplicar”.

APLICACIÓN HERMENÉUTICA, METÁFORA E IMITACIÓN

Mucho de cierto hay en el cliché de que la literatura debería ayudarnos a ser mejores personas, o por lo menos a estar más conscientes de nuestra propia existencia. Y no sólo la literatura. “El teatro” –escribe Antonin Artaud– “nos restituye todos los conflictos que duermen en nosotros, con todos sus poderes”. Lo mismo que el cine, donde buscamos sus universos y sus personajes esperando “acceder a un mundo nuevo y fascinante, para suplantar virtualmente a otro ser humano que al principio nos parece muy extraño pero que en el fondo *es* como nosotros, para vivir en una realidad ficticia que ilumina nuestra realidad cotidiana”. Después de leer un texto digno de nuestro interés, o luego de ir a una *buena* obra de teatro o al *buen* cine, deberíamos experimentar aunque sea una pequeña transformación positiva. Junto a la comprensión del drama o la comedia, espontánea o deliberadamente surge la aplicación que le damos a lo que, de una u otra forma, hemos aprendido.

A través de ese aprendizaje los productos de ficción brindan un soporte a nuestra comprensión del mundo y, por tanto, un apoyo a las visiones críticas que a su vez generarán nuevas maneras de comprender(nos). Así mismo, en parte, los personajes y sus vidas son una

guía con relación a lo que podemos hacer en determinadas circunstancias. Un personaje de ficción bien construido siempre nos pondrá a pensar. Con suerte nos llevará a elaborar unas primeras reflexiones sobre algunos aspectos de nuestra conducta, y también a poner a prueba, como dice Ezra Heymann, “los puntos de vista y las normas en base a las cuales se da esa primera crítica”. En los siguientes capítulos abordaré este tema con más detenimiento. Por ahora sólo quiero mencionar que, a partir de la interpretación de las acciones del personaje de ficción, se produce un ajuste en nuestras creencias y hábitos.

En este contexto comprenderemos, y por tanto *aplicaremos*, en la misma medida en que nos dejemos envolver por las realidades de la ficción. Cosa que en circunstancias ideales no tiene nada que ver con la enajenación. Ismael, por ejemplo, es la metáfora de un ser humano. Desde el principio no colocamos a un hombre *real* tras la fachada de ese nombre. En palabras de Kundera: “el personaje no es un simulacro de ser viviente (...) Es un ego experimental”. Sabemos que el recinto en el que entramos queda en el reino de la imaginación; mas no por eso se rompe el puente que nos une desde la semejanza. Identificamos a alguien que se hace llamar Ismael y, más adelante, podremos o no identificar^{nos} con él. Es exactamente lo mismo que ocurre con el cine en nuestros días, donde, desde la seguridad de las butacas, podemos ver nuestra reacción afectiva o llena de ideas, sin caer en la angustia o la inmediatez de la experiencia real, sino como alguien que observa su propia pesadilla a salvo. “En el cine” –escribe Perkins– “podemos observar nuestra participación mientras

dura. Penetramos en la situación fílmica pero permanecemos separados de nosotros mismos, de un modo que no se produce en nuestros sueños o experiencias”

Aristóteles asegura que “hacer bien las metáforas es percibir bien las relaciones de semejanza”. Estas relaciones no sólo significarán un regocijo estético, sino también un nuevo aprendizaje (sobre todo desde el punto de vista moral). La metáfora es un instrumento cognitivo, que se hace efectivo desde la experiencia más o menos sosegada del lector o el espectador. Pero no es sólo una cuestión vinculada al arte, sino a la propia evolución de nuestra vida inteligente. “El desarrollo de la conciencia en los seres humanos” –dice Iris Murdoch – “está inseparablemente conectado al uso de la metáfora”. Según esta autora la conciencia se desarrolla en parte por una especie de asociación en la que, conciente o inconcientemente, atamos cabos. Por ejemplo, solemos aprender un idioma nuevo a través de un proceso *sinonímico*. De la misma forma sabemos que en algo *parecido* a una piscina llena de algo *similar* al agua, si no sabemos nadar, podríamos ahogarnos. Y así también *entendemos* que Ismael hace algo *parecido* a una presentación. Todo es una metáfora de todo. Y el lector lo sabe. Por eso ayuda a que Ismael cobre vida. De alguna manera cree que esa primera palabra, con la que apenas se presenta, es la promesa de un texto más amplio. Lo mismo que ocurre cuando estrechamos la mano de alguien y decimos nuestro nombre. Donde no sólo establecemos un comienzo para el texto que somos, sino también donde actuamos y buscamos un inicio dramático,

como Ismael. A fin de cuentas, dirá Goffman, “cuando un individuo se presenta, ante todo tendrá muchos motivos para tratar de controlar la impresión que ellos reciban de la situación”

Unas líneas más arriba he escrito que todo es una metáfora de todo. Con ello he querido decir que en el mundo cognitivo todo funciona como una interconexión. Y el significado mismo de las cosas se genera como un ir más allá de un enfoque “materialista”. En tal sentido, la rama de un árbol es también la presencia de la naturaleza, o un arma en potencia, o un escalón para subir al árbol. Del mismo modo, una pipa es la presencia de la cultura, la alteridad presentada en el objeto manufacturado. Y separar la pipa (o la rama) de lo que representa, sería llevar a cabo una mutilación.

Algo similar sucede entre el cuerpo (como entidad material) y la personalidad. Una boca que se entreabre de determinada manera pasa a ser una sonrisa que, a su vez, remite a cierta alegría o felicidad. Si podemos ver conductas es porque los cuerpos no solamente se mueven, sino que expresan una cierta vida psíquica. Es más, los cuerpos *humanos* nunca se mueven sin expresar. Las palabras sin gestos (manuales o faciales) no son el signo exterior de una conciencia: son un telegrama.

Lleva razón Bernard Williams al decir que “cuando se nos pide distinguir entre la personalidad de alguien y su cuerpo, no sabemos realmente qué distinguir de qué” ¿Acaso la sonrisa simpática de *X* seguiría siendo la misma sin esos dientes? ¿La seriedad de *W* no está indisolublemente ligada a sus fuertes rasgos faciales?

Y lo mismo ocurre de la palabra al cuerpo. Ismael trae consigo una especie de corporalidad porque sus palabras no son leídas como un mensaje telegrafiado, sino desde la expresividad afectiva de su presentación, que es el inicio de un largo cuento. Por eso en el teatro, tanto como en el cine, el espectador contemporáneo exige que la gente, salvo en determinados géneros (como la comedia), hable como se habla en la realidad cotidiana. Que las cosas se digan, por su tono y su expresión corporal, como *se dirían* en circunstancias reales.

Así, los receptores de ese mundo ficticio (el público, el lector, etc.), son la encrucijada en la que se encuentran los diversos sentidos del personaje de ficción. Junto a Foucault, podemos decir que el que ve una película, presencia una obra de teatro o lee una novela, “transmite las semejanzas que él recibe del mundo. Es el gran foco de las proporciones, el centro en el que vienen a apoyarse las relaciones y de donde son reflejadas de nuevo”. El receptor, punto de encuentro de las metáforas, crea y se recrea en el personaje: ficción–realidad de nuestra propia existencia. Es por medio de él (o ella) –con su corporalidad atravesada de sentido– que cobra vida el parecido entre lo escrito y lo vivido, entre lo filmado y la experiencia real, entre el montaje y nuestras preocupaciones. No obstante la flecha apunta también en dirección contraria: el receptor encuentra caminos hacia el sentido de su propia vida a través de los paisajes de la ficción.

Leemos en Moby Dick: “Sin pensárselo decidió acompañarme a aquella isla, embarcarse en el mismo barco (...) en una palabra, compartir

mi misma suerte”. En la acción que se nos narra vemos el secreto movimiento interior de la amistad y el afecto. Movimiento que no ocurre sólo en los personajes de la novela o la película, sino también en la vida psicofísica del receptor, a través de su sensibilidad hacia lo que lee. Por la misma razón, ese receptor puede repensar su propia vida amorosa desde lo que oye y ve en una película como *Casablanca* o *Sleepless in Seattle*.

Ismael es una voz inaudible que surge de un cuerpo invisible. Rick es un hombre que vemos en *Casablanca* aunque haya muerto en la vida real. Así mismo, esos personajes son la figura desdoblada del receptor, *aemulatio* de su espíritu y sus necesidades. Una pieza teatral, literaria o fílmica es una obra maestra cuando –a través de una experiencia estética– se convierte en la metáfora de nuestras dudas, miedos, anhelos y pensamientos. Si una obra literaria nos remueve es porque logra vehicular, como dice Dilthey, “nuestra comprensión de la vida espiritual y de la historia”. Con ciertas piezas teatrales ocurre algo similar. Y si en el cine “la reflexión y el trabajo técnico van en la misma dirección, es porque el filósofo y el cineasta tienen en común una cierta manera de ver, una visión del mundo que es la de una generación”

Ismael, Hamlet o Rick son nombres, y son también el comienzo de una historia, de un momento de intimidad entre el receptor y la obra. Si llevaran cualquier otro nombre seguirían siendo una representación más de nosotros mismos. En definitiva, los personajes son *posibles* justamente porque integran las circunstancias de la realidad en la abstracción de la

literatura, la farsa del teatro o las sombras chinas del cine. Son una mezcla de ficción y facticidad. Lo mismo que el público y el lector.

CAPÍTULO II

FICCIÓN, LIBERTAD Y MANERAS DE SER

We know what we are, but not what we may be.

Shakespeare.

“Hamlet”.

De pronto la vida de ficción atacaba

a la vida sin ficción.

Milan Kundera

“El libro de los amores ridículos”.

En el capítulo anterior he planteado que nuestra posibilidad de narrar, ser espectadores o lectores, y manejarnos con significados, nace en una corporalidad que es ser-en-el-mundo. Percibimos, desciframos y nos movemos a partir de la “mundaneidad del mundo”. Como dice Heidegger, nos orientamos “necesariamente en y en un ya estar siendo en medio de un mundo ‘conocido’”.

Desde esa corporalidad encontramos familiaridad con lo que nos rodea, incluido el universo de los personajes de ficción. Personajes que nos son afines porque, de alguna manera, les atribuimos tendencias, deseos y creencias. Atribuirle una vida psicológica a un personaje (dependiendo claro está de como esté construido y de su verosimilitud) es algo que el receptor hace espontáneamente, una especie de hábito que forma parte de su vida cotidiana. Al fin y al cabo la buena o mala coexistencia humana se produce teniendo en cuenta tendencias, deseos y

creencias en la conducta propia y la de los demás.

Todo ello hace que podamos descubrir en las decisiones y hábitos de los personajes algunas de las opciones de nuestra propia libertad y de nuestra personalidad. En este capítulo me propongo presentar el mundo y las acciones de los personajes como un medio para repensar nuestra noción de libertad y acceder a distintos modelos de carácter y de *maneras de ser*. Ello será posible no solo analizando lo que ocurre en un momento determinado en una obra en particular, sino también tratando de dilucidar hasta qué punto un cierto horizonte de libertad debe estar presente en la trama (ficticia) y en la vida (real) para que ambas sean lo que son. Empezaré analizando dos posturas acerca de la libertad: la que afirma que nunca somos libres y la que dice que siempre lo somos.

POSIBILIDADES DE LA LIBERTAD

Quizá nuestra libertad sea una ficción terrible, un cuento grotesco. Tal vez la famosa pesadilla nos describe con absoluta claridad: somos marionetas. Un genio maligno y pícaro mueve los hilos y nos hace creer que hacemos cosas y tomamos decisiones. Pero nuestras supuestas acciones son meros efectos causados *en algún lugar por algún otro*.

También podría decirse exactamente lo contrario: cada uno de

nosotros, a su manera, es el genio maligno y pícaro. Desde esta perspectiva seríamos nosotros mismos los que pulsamos las cuerdas y los exclusivos causantes de nuestros actos.

(...) tenemos un privilegio –escribe Chisholm– que muchos atribuirían solamente a Dios: cuando actuamos, cada uno de nosotros es un primer motor inmóvil. Al hacer lo que hacemos, causamos ciertos acontecimientos y nada –o nadie– es la causa de que generemos esos acontecimientos.

El coche de Chisholm –equipado con el motor inmóvil aristotélico– quiere superar la barrera de la cadena causal, en la que todo movimiento supone una causa motora que lo genera. Según esa cadena, nuestras acciones estarían generadas siempre por otras acciones, y entonces aquello que “hacemos” se reduciría finalmente a efectos producidos por factores externos a nosotros. ¿Cómo podemos evitar esto? Pues siendo dioses, claro está.

El motor inmóvil llega para ayudarnos a escapar del efecto dominó de la causalidad. A diferencia de Aristóteles, Chisholm no coloca este motor en un “ser divino” sino en el agente humano. Pero lo hace con la misma intención de proponer a alguien que no es el efecto de un movimiento ajeno, sino el causante de todos sus actos. En otras palabras, Chisholm nos atribuye características que supuestamente son humanas y, sin embargo, nos convierten en seres sobrenaturales.

Todo este asunto pareciera respirar de la metafísica de Sartre. Dicho autor habla de un proyecto inicial que se produce a partir de nuestras puras decisiones, sin la influencia o coacción de nadie (de donde se sigue

que “la existencia precede a la esencia”). Se trata de un proyecto derivado de una libertad absoluta: “el Hombre no es otra cosa que lo que él se hace”... Pero ¿de dónde viene esta capacidad de ser auto-generados?

Pues viene de la ilusión de creernos los únicos regidores de nosotros mismos. En su momento, Aristóteles advirtió que ese maravilloso motor era algo “separado e independiente de los seres sensibles”. El Estagirita sabía que aquello no era cosa de mortales. Sin embargo es comprensible que exista en algunos mortales la ilusión de la auto-generación. Después de todo, en la vida cotidiana, podemos hacer cosas formidables que parecieran venir de la nada. Por ejemplo, hablamos con tal espontaneidad que olvidamos que alguna vez aprendimos a hablar. Hablamos como si no lo hiciéramos gracias a una estructura conformada y desarrollada en nosotros dentro de un contexto biológico y social, al que pertenecemos desde antes de que aprendiéramos a hablar. Por lo general, una vez que alcanzamos cierto grado de madurez y autonomía, solemos desplegarlos por la vida como si no tuviéramos una gran deuda con el mundo. Daniel Dennett tiene en mente un origen biológico para este fenómeno:

“(…) el sistema nervioso magnifica los efectos, produciendo algo parecido a una ilusión. Entre otras cosas somos sistemas que procesan información, y todo sistema que procesa información depende de distintos tipos de amplificadores. Causas relativamente pequeñas producen efectos relativamente grandes”.

Así que este sistema que somos nos permite acceder a un montón de información respecto al mundo, ofreciéndonos la vivencia de una

enorme autonomía que nos brinda formidables *outputs*. Y en general no vemos los medianamente pequeños *inputs* que entraron en el sistema. Esto a su vez nos lleva al segundo factor que generaría la ilusión de autonomía total: el psicológico. Desde el momento en que dejamos pasar bajo la mesa las causas de ciertos efectos, la ilusión comienza a afirmarse en nosotros.

No somos conscientes de la cantidad total de tendencias y conocimientos que recibimos del medio en que nos desenvolvemos; y tampoco estamos al tanto –en la cotidianidad– de las operaciones metabólicas que nos mantienen vivos. De igual forma, hemos *interiorizado* un sinnúmero de técnicas que van desde el arte de caminar hasta el arte de escribir; así como técnicas para la acción y el pensamiento. Maneras de *estar* y *ser* en el mundo que deberíamos ver no como una obra autónoma sino como un tejido de relaciones.

Pocas veces reconocemos hasta qué punto *somos* otredad. Una alteridad en la que la presencia de los demás y también el intercambio bioenergético con el mundo, son parte constitutiva de nuestro ser. Sea porque cotidianamente no tenemos acceso a toda esa información, sea porque no le brindamos mucha atención, puede surgir la ilusión de que actuamos más o menos como motores inmóviles. Este sería el razonamiento que describe la ilusión: si lo que hacemos viene *sólo* de nosotros, entonces ¡no le debemos nada a nadie!

Sin embargo cualquiera sabe que le debemos mucho a muchos. Nuestros gustos, deseos y creencias son una composición a varias

manos, el producto de una creación de la que sólo somos coautores. A fin de cuentas el mundo es el lugar donde aprendemos a leer el menú en el que las opciones se presentan como *opciones* y las ideas nacen como *ideas*. Grosso modo, podemos decir que somos cultura y biología, y ninguno de esos dos ámbitos está bajo nuestro control maestro. Antes de nacer existe un universo biosocial en el que nos formaremos, y nuestro propio nacimiento hereda millones de años de evolución.

Ahora bien, todo esto no significa que debamos aceptar la opción radicalmente opuesta, la de que no somos libres. Semejante alternativa gana terreno sólo si le exigimos demasiado a la libertad humana. Y se le exige demasiado si pensamos que no somos responsables a menos que Chisholm y Sartre tengan razón. O sea, que únicamente seríamos libres si hemos sido los arquitectos de nosotros mismos desde el primer paso hasta el último. No importa cuantos pasos hayamos dado para formar nuestro carácter, si el primero no fue controlado por nosotros, entonces nuestro autocontrol es una ilusión y no puede pedírse nos responsabilidad por ninguno de nuestros actos. “El argumento” –dice Dennett– “presupone que una persona no puede ser plenamente responsable de algo, si ese algo no está enteramente realizado por esa persona. Pero por supuesto, nada está enteramente hecho por uno, a menos que uno sea Dios”.

Y la verdad es que no eximimos a la gente de responsabilidad (o de mérito) sólo por no ser Dios. Si usted, en sus cabales, coge un coche y atropella a alguien, nadie dirá que no es responsable de eso debido a que usted no es el fabricante de su automóvil, ni el creador de todos los

eventos que lo llevaron a subirse al coche. En cambio, si el tubo de escape del vehículo es una fábrica de nubes negras, no puede responsabilizarse al coche por ello: moral y legalmente el dueño es el responsable. Y si mi empresa elabora comida instantánea, y resulta que mi producto es un veneno mortífero yo, y quizá uno que otro proveedor, seremos los responsables. Dennett sugiere acertadamente que el sentido común se basa en este mismo fundamento lógico-legal. “He creado y dejado en libertad a un agente que soy yo mismo: si sus actos ocasionan daños, el responsable es de quien los fabrica”.

Si bien es cierto que esta frase está muy cerca de la idea de auto-generación –pues Dennett pareciera estar diciendo que nos hemos “fabricado” en sentido literal– creo que sobre todo se refiere a que, aunque no podamos controlar la totalidad de lo que somos, en buena medida nos vamos esculpiendo como agentes que pueden responsabilizarse razonablemente de sus actos. Además de poder intentar modificar lo que consideramos pertinente modificar, y reafirmar lo que encontramos de positivo en nuestra personalidad.

Quizá entonces la tarea que nos corresponda sea la de ser un buen “fabricante” de nosotros mismos. La tesis es: no todo está en manos de la suerte o las influencias del mundo que nos rodea, pero tampoco podemos dejar de tomar en cuenta esos factores.

No somos agentes que se hacen desde la nada, ni tampoco somos fichas de dominó en un juego determinista. Recibimos una herencia cuyo contenido no remite a un *té/los* rígido, sino a nuestra posibilidad de hacer y

de *hacernos*. Por eso resulta inhumano que se nos exija –como lo hacen Sartre y Chisholm– que seamos los creadores absolutos de nosotros mismos para poder ser libres.

FICCIÓN Y LIBERTAD

En general el mundo de la ficción asume esto: no hay personajes que, en un extremo, sean impolutos diseñadores de sí mismos y, en otro, peones inanimados. Los personajes bien contruidos se mueven entre ambos extremos.

Nada funcionaría en las historias si el héroe, el villano y los personajes secundarios actuaran ajenos a toda influencia externa. Ni tampoco si dejaran de poseer aunque sea un mínimo de libertad. Primero, porque no se tejen acciones interesantes a través de los espíritus sometidos a una estructura predeterminada (que por eso mismo carecerían de *espíritu*). Y segundo, porque no habría posibilidad de profundizar ni de entablar alguna identificación, analogía o empatía con los personajes, debido a que tienen poco que ver con nosotros.

Además, pedirnos ser los únicos artífices de la persona que somos no sólo es una visión inhumana e ignorante de los procesos biosociales, sino una postura absurda desde el punto de vista lógico. “La opción del carácter inteligible”, escribe Merleau-Ponty, “no está únicamente excluida porque no hay tiempo antes del tiempo, sino también porque la opción supone un compromiso, un empeño previo, y la idea de una opción

primera constituye una contradicción”. Cuando dice *opción del carácter inteligible*, este autor se refiere a la hipotética circunstancia en la que, de forma absoluta, hemos elegido una manera de ser. Un inverosímil momento fuera del tiempo (y por tanto fuera del espacio) en el que establecemos, por ejemplo, qué color nos gusta, en qué medida sentirnos atrapados por una situación, cuáles son nuestros valores morales y estéticos, qué consideramos un obstáculo, etc. En fin, un absurdo; pues para que la libertad pueda pronunciarse tiene que haber una carta de opciones a distintos precios, unas situaciones y decisiones que son consideradas mejores o peores que otras. Debe haber un abanico de posibilidades: esta puerta frente a mí que es preferible al camino contiguo, aquellos obstáculos que ponen a prueba mi voluntad, esto que inspira mis deseos, etc.

Libertad de elección es poder optar por *un algo* cuya presencia en el mundo pocas veces ha sido decidida por nosotros (esto es obvio incluso para Sartre). Mas lo que aquí quiero defender con Merleau-Ponty, es que la idea misma de *optar por algo* también se deriva de un contexto mundano. La posibilidad de considerar las razones o los valores que dan privilegio a una decisión por encima de otra, surge de ese mundo cuyos hechos y ámbitos no hemos elegido. Fuera de un contexto de alteridad –heterogéneo y diverso– no habríamos adquirido ni siquiera una vaga noción de lo que pueda ser elegir algo y, mucho menos, tendríamos un criterio acerca de las cosas a elegir.

Si Ulises está decidido a regresar a Ítaca cueste lo que cueste, lo

hace apoyado en su deseo de volver a los brazos de su familia y su tierra, envuelto en un compromiso; inmerso en su necesidad de retornar. Sería ilógico que Ulises eligiera unilateralmente: 1) ese deseo, 2) ese compromiso y 3) la necesidad que padece. Si fuese así consideraríamos que sus motivaciones son falsas e insustanciales.

También podría creerse que nuestro héroe ha tomado su decisión sin ser influenciado por la gente y las cosas. Quizá –gracias a una poción de Calipso– se ha podido apartar absolutamente del mundo para tomar una decisión, lejos de vínculos afectivos que puedan “contaminar” su alma. Sin embargo, si a Ulises no lo empujan lazos familiares, y los deseos y el anhelo de volver, sólo podremos pensar que el asunto se reduce a un capricho aleatorio. Con lo cual la fuerza de su decisión, sin un piso de compromiso sobre el cual pararse, se convertiría en un producto del azar. Y, por esa razón, podría decidir otra cosa en cualquier momento. Su decisión cambiaría de rumbo como una veleta, guiada por un viento caprichoso e inestable. Por ello no sería raro que justo cuando esté embarcando, decida desembarcar. Y así la libertad se vuelve imposible y, en el mejor de los casos, pasa a ser un desvarío. “Si la libertad estriba en hacer” –escribe Merleau-Ponty– “es necesario que cuanto haga no sea desecho al instante por una libertad nueva”

A menos que Ulises esté mintiendo, asumimos que su voluntad (en el sentido de ímpetu y de juicio propio) es orientada y fortalecida por unas relaciones humanas y unos sentimientos personales que van más allá (o más acá) de cualquier deliberación. Pero ¿cómo saber en qué medida

nuestro héroe es *sólo* empujado por esa situación? ¿En qué porcentaje su acción es consecuencia de sus reflexiones y hasta qué punto es debido a la circunstancia que experimenta? ¿Hace lo que hace porque es lo que se espera del rol que representa?

Quizá no haya manera de saberlo. Como dice Merleau-Ponty: “la generalidad del rol y de la situación vienen en ayuda de la decisión, y, en este intercambio entre la situación y el que la asume, es imposible delimitar ‘la parte de la situación’ y la ‘parte de la libertad’”.

La naturaleza misma de la decisión exige *subjetividad* tanto como *situación*, y ambas variables se fusionan haciendo un todo que es más que la suma de sus partes. Incluso podríamos preguntarnos si lo que entendemos por situación puede separarse del ámbito de las reflexiones y, a la inversa, si las deliberaciones que llevamos a cabo con total libertad no ocurren necesariamente en el marco de una situación real o potencial. La libertad humana, lo mismo que la de Ulises, existe siempre en una situación, es inseparable del mundo y de nuestro arraigo entre las cosas y las personas.

EL PERSONAJE Y LAS TÉCNICAS DE SÍ

Únicamente en el seno de lo social, del encuentro de unos con otros, aparecerá lo que Aristóteles llama “modos de ser”. Que en la visión de Foucault no estarán necesariamente vinculados a la virtud en el sentido

griego, pero que recogerán la idea de un *êthos* (carácter) emparentado a un *êthos* (hábito, costumbre); donde el carácter procederá en buena medida de la costumbre. Las técnicas de sí son estilos, creencias y maneras de actuar. Son modelos de vida. Respuestas –felices o desacertadas– a la pregunta socrática por la vida que hemos de vivir. Maneras de crearnos y de crear a través de las posibilidades que ofrece nuestra libertad. Se trata de un proceso, dirá Foucault, “que permite a los individuos efectuar, por sí mismos, determinado número de operaciones sobre su cuerpo, su alma, sus pensamientos y sus conductas, y de esta manera producir en ellos una transformación, una modificación”.

Estas técnicas de sí no sólo se encontrarán limitadas por el alcance personal de cada cual sino que, por supuesto, tendrán jurisdicción únicamente dentro de nuestras acciones libres, y no con respecto al azar o la necesidad. Estamos circunscritos, por ejemplo, a nuestra situación de mortales. Aunque llegemos a mirar a la muerte con indiferencia, no podemos (todavía) desterrarla para siempre. Por eso resultará de considerable importancia colocar *lo que hacemos* en un saco distinto al de *lo que nos ocurre*. Si aquello que nos ocurre es, por ejemplo, el arribo de la muerte, tal vez no podremos obligarla a irse por donde vino, pero sí podremos hacer lo que esté a nuestro alcance para recibirla según nuestro criterio. “Pues una de las acciones de la vida” –dice Marco Aurelio– “es también aquella por la cual morimos. En efecto, basta también para este acto disponer bien el presente”. Claro que, si se nos niega toda libertad, no podremos disponer de nada. De ahí que si una persona camina por la

acera, por ejemplo, y de pronto le cae un piano encima, no diremos que se ha suicidado. Obviamente el “pianazo” es algo que le *sucedíó*, no algo que la persona *hizo*. Es absurdo esperar de nosotros una determinada manera de actuar ante lo que no hacemos. El asunto es saber, como quería cierto estoicismo, cuándo algo depende de nuestra actuación y cuándo escapa de nuestras manos. O dicho de otra manera, es importante saber qué pertenece sólo al mundo de la causalidad y qué pertenece, además, al de las acciones que llevamos a cabo con un trasfondo de iniciativas y/o reflexiones.

En el primer caso (el de las meras causas) todo está hecho de eventos irracionales, sucede de acuerdo a un diseño de causa y efecto, en el que cuando la primera ocurre el otro se sigue forzosamente. En el segundo caso (el de las “acciones libres”) existen las consideraciones, la voluntad y las creencias. No obstante se produce un mestizaje: las reflexiones, los deseos y las creencias pueden ser causas. Lo que produce “X” puede estar orientado por nuestras razones para actuar.

Obviamente aquí hablamos de “maneras de ser” (formas de pensar, tendencias, gustos, estilos) que generan acciones donde, a la hora de averiguar la causa de una determinada conducta, cabe preguntar por los antecedentes; indagar, por ejemplo, acerca de ideas recientes o pasadas que repercuten en nuestro actuar, o si son razones que surgieron simplemente en el momento en que algo particular acontecía. Cabe preguntarnos si se trata de un hábito inconsciente, o una acción a partir de un razonamiento que “habitualmente” disparamos frente a

determinadas circunstancias.

Las razones para actuar son también sentimientos, miedos, deseos, rebeliones, dudas, etc. Forman parte del impulso de nuestras elecciones, son, como dice Aristóteles, “inteligencia deseosa o deseo inteligente”, que se desarrolla mediante las diversas técnicas que usamos para ser nosotros. Técnicas que se sedimentan o se reaniman por el cuidado de uno hacia uno mismo. Eso que, con Foucault y los griegos, llamaremos *cultivo de sí*: dedicación a esculpirnos, esmero por ocuparnos de nosotros. Cuidado que idealmente ocurriría tras procurar conocernos y que, en principio, podría ser el objetivo del autoconocimiento. Sócrates, un personaje pseudo-creado por Platón, lo explica así:

“SÓCRATES: Y bien, Alcibíades, sea fácil o difícil, el hecho con que siempre nos enfrentamos es éste: que conociéndonos a nosotros mismos podremos conocer la manera de cuidarnos mejor, cosa que, en otro caso, desconoceremos radicalmente”.

Como se sabe, junto al imperativo délfico de conocernos a nosotros mismos, Sócrates insistía en que el principal conocimiento consiste en saber que no sabemos nada. Así que más que una comprensión diáfana de quiénes somos, se trata de un *intento* de acceder, mal que bien y siempre de manera temporal, a algunos de los rasgos de nuestro carácter. “Conocimiento” que, más o menos, sirve de guía de acción y de arma para salvar los errores y los obstáculos. Por ejemplo, aunque nadie pueda decir que se conoce a sí mismo, será de gran ayuda evitar ciertas situaciones que “sabe” que le pueden resultar perjudiciales. Tal sería el

caso de un alcohólico recién rehabilitado que evita ir a la fiesta en la que sirven alcohol.

Estos intentos por conocernos aunque sea un poco, no ocurrirán sólo dentro de las especulaciones teóricas, sino que serán una práctica. Un ejercicio que, según solía aconsejar Sócrates –como ya he dicho– empezaría por evitar “creer que se sabe lo que no se sabe”; y que por tanto determinaría la necesidad de aprender (hasta donde sea posible). Es un intento de descubrir lo que hace falta en el arte de vivir. Una práctica que llevará consigo cierta filosofía de vida, algún tipo de disciplina, un punto de vista. “Ninguna técnica y ninguna habilidad profesional” –dice Foucault– “pueden adquirirse sin ejercicio; tampoco se puede aprender el arte de vivir, la *téchne tou bíou*, sin una *áskesis* que hay que considerar como un entrenamiento de sí por sí mismo” Ismael, Ofelia, Rick, Antígona, Ulises, en fin, cualquier personaje de ficción con peso y trascendencia, muestra y desarrolla para el lector o el espectador una *téchne tou bíou*. Puede ser una guía de creencias y maneras de actuar para su receptor (nosotros). Los personajes apuntan hacia formas de crearnos y de crear. Ayudan en ese trabajo sobre uno mismo con el que, en parte, formamos nuestra manera de ser.

Dentro del cine, el teatro o la literatura no solamente encontraremos un “reflejo” de lo que somos en términos de nuestro carácter, sino también un laboratorio de las circunstancias en las que se adquieren o ponen a prueba las técnicas de sí. La transformación de la que habla Foucault puede ser impulsada por la película *American Beauty* o una

novela como *La insoportable levedad del ser*, en la medida en que encontremos ahí un mapa ético, unido a la sugerencia de nuevas rutas.

Según Martha Nussbaum, para los griegos “existían las vidas humanas y sus problemas y, por otra parte, diversos géneros en prosa y verso en cuyo marco se podía reflexionar sobre tales asuntos“. Pero eso no es todo. Para esta autora el asunto va más allá.

“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“.

Un bien elaborado mundo de ficción nos permite tener una especie de sesión filosófica (¿mejor que filosófica?) en torno a la vida que vivimos o podríamos vivir. Es además una ventana a nuestra compleja fragilidad. Una encrucijada emocional e intelectual de personajes ficticios atrapados en circunstancias humanas.

El personaje de ficción puede hacer las veces de un alumno que aprende o un maestro que enseña. Sirve de ejemplo de lo que hay que estimular o evitar. También puede ser el sujeto que muestra las vertientes de un dilema en el que podríamos estar cualquiera de nosotros. No en vano la gran mayoría de los filósofos de todos los tiempos citan constantemente a literatos, poetas y dramaturgos con el fin de ilustrar sus argumentos.

Pero es bien sabido que para el Platón de la República no todos los

poetas son sabios; incluso algunos tan queridos como Homero pueden ser una mala influencia. Aquí se plantea un problema que aborda la *poética* desde una pregunta central de la *paideia*: ¿en qué consiste la buena educación? ¿Qué es lo que hay que enseñar?

El Platón de este período nos dirá que el estilo del poeta ideal será austero y poco encantador y, sobre todo, se esperará que tenga más que ver con “el modo de hablar del hombre de bien”; o sea, el que es valiente en todo momento, que nunca flaquea, que es justo, etc. La austeridad será empleada para hablar “sin manipulación” de los verdaderos valores. El lenguaje se estructurará en unas ideas racionales cuyo objetivo será la transmisión de valores elevados y correctos a los ojos del filósofo. Por eso se condena el estilo dramático de Homero, lleno de giros literarios cautivantes y de tramas en la que los héroes son humanos: lloran, roban, temen y llegan a ser impíos o arrogantes. A Platón le parece que esto no puede permitirse, pues es incentivar una conducta contraria a la del buen ciudadano.

“Tampoco permitiremos que se haga creer a nuestros jóvenes que Aquiles (hijo de una diosa y de Peleo –el más moderado de los hombres y descendiente de Zeus en tercer grado–, así como educado por el sapientísimo Quirón) haya sido presa de una confusión tal, que diera cabida dentro de sí a dos enfermedades opuestas entre sí: el servilismo que acompaña al apego a las riquezas, y el menosprecio tanto respecto de los dioses como de los hombres“

Así que los personajes del poeta (o del creador en general) pueden ser unos sabios maestros o unos tergiversadores despreciables. Depende

del criterio de los receptores y de todos aquellos que funjan de censores o analistas. Con lo que, aparte de entrar en las aguas –quizá infinitas– de la pregunta por lo que es provechoso y lo que no lo es, se cae también en la cuestión de la independencia de la que goza el arte (¿o tal vez no?) frente a la educación moral.

Agreguemos que al propio Platón le es difícil establecer quiénes serían los “poetas buenos” para el Estado. Aunque él no lo diga, lo embarazoso de expulsar a Homero no viene únicamente de “un cierto amor y respeto” que le guarda desde *niño*. Es obvio que el Platón *adulto* sigue viendo en el poeta un referente importante. Al reflexionar sobre lo que debe contarse para hacer de la gente mejores seres humanos, piensa en Homero. Dice que si las palabras narran “cómo renombrados varones dan pruebas de perseverancia, de palabra o acto, como esta: (...) *sopórtalo, corazón; ya otra vez afrontaste algo más horrible*, hay que contemplarlas y escucharlas“. Pero, en la República, ¿no es la Odisea uno de los libros proscritos? ¿Cómo es que aparece citada como ejemplo a seguir?

Quede claro que en este apartado mi intención no es elaborar un análisis del papel que Platón le otorga a la ficción en el marco de la República. Sólo he querido utilizar algunos aspectos de su caso para plantear que la idea de la obra de ficción como planteamiento moral, jurídico y político presenta más obstáculos de los que podría pensarse a simple vista, y que hay en esto una complejidad que va desde la manipulación ideológica hasta la libertad de pensamiento.

LAS ENSEÑANZAS DE LA FICCIÓN: VERDAD Y TÉCNICAS DE SÍ

Ahora bien, una *téchne tou bíou* y su práctica pueden darse de diversos modos y desde distintas perspectivas. A diferencia de lo que ocurre en las religiones, en el antiguo pitagorismo, en los estoicos y en general en los modelos más o menos articulados, las técnicas de sí encuentran en el mundo contemporáneo fuentes tan insólitas como la televisión y el centro comercial; pasando por fenómenos como la llamada literatura de autoayuda. Son tal vez casos menos rigurosos que los del sabio que disciplina su aprendizaje luego de admitir su ignorancia, o los de cualquier persona que, con profundidad, problematiza (se pregunta realmente por) su relación consigo mismo. Sin embargo no dejan de ser técnicas de sí, adquiridas mal que bien desde la libertad de cada cual. Técnicas que se conforman a través de las artes y los espacios ofrecidos en una determinada red social.

“ (...) el precepto de que hay que ocuparse de uno mismo es en todo caso un imperativo que circula entre buen número de doctrinas diferentes; ha tomado también la forma de una actitud, de una manera de comportarse, ha impregnado las formas de vivir; se ha desarrollado en procedimientos, en prácticas y en recetas que se meditan, se desarrollan, se perfeccionan y se enseñan; ha constituido así una práctica social, dando lugar a relaciones interindividuales, a intercambios y comunicaciones y a veces incluso a instituciones; ha dado lugar finalmente a cierto modo de conocimiento y a la elaboración de un saber”

Siguiendo esta cita de Foucault, el “cuidado de sí” echa mano de

una amplia gama de prácticas individuales y grupales, que a su vez generan nuevas prácticas y conocimientos, y que se forjan en medio de la coexistencia social. Esto –grosso modo– comprende dos niveles de cuidado de sí. En el *nivel 1* se encuentra la persona que se compromete en la constitución de sí mismo como agente moral, el que asume una vida de reflexión y prácticas “en la que la crítica de lo que somos es a la vez un análisis histórico de los límites que se han establecido y un examen de su franqueamiento posible“. El *nivel 2*, por su parte, sería aquel en el que las prácticas que nos hacen ser de cierta manera han pasado casi inadvertidas. La pregunta socrática se intenta responder en ambos niveles, sólo que en el segundo la pregunta quizá no se ha formulado de forma explícita.

En el *nivel 1* del cuidado de sí, damos prioridad a la libertad como actividad reflexiva (a manera de visión crítica sobre nuestra vida). En el *nivel 2* la libertad se parece a la espontaneidad, a lo que, metafóricamente, equivaldría a caminar sin estar pendiente de los pasos. Estos dos niveles de libertad y de cuidado de sí existen en diferentes grados en casi todos nosotros. Nuestro *éthos* se vive como nuestra manera de caminar, de vestir, de hablar, etc. Al mismo tiempo, se vive como la posibilidad de reflexionarse como *éthos*. Igual sucede con la libertad: es el placer de tocar un instrumento dejándonos llevar por la música, y es la opción de detenernos a ver si lo estamos haciendo bien e, incluso, de preguntarnos por qué queremos hacer música. El quid del asunto está en realizar las prácticas que redimensionen la visión (y la

versión) de lo que somos. Prácticas que muevan los cimientos de lo que asumimos como nuestras verdades. Sacudida que traerá nuevas verdades que después volverán a ponerse a prueba.

Encontramos otra vez un parentesco con Sócrates, quien constantemente convidaba a las gentes a poner en duda lo que creían saber. En su caso, *los límites que se han establecido* serían esas sólidas e inamovibles certidumbres que jamás invitarían a repensar nada. No obstante, hay en Foucault una visión que difícilmente hallaremos en un pensador de la antigua Grecia. Para Foucault transgredir los límites podría significar la negación (o la superación) de algunas de las bases más fundamentales de nuestro entorno social. El *análisis histórico* de esos límites podría llevarnos a ver como mentiras, o como perspectivas equivocadas, enormes parcelas de valores y creencias de la sociedad en la que vivimos.

Junto a esta mirada crítica sobre nosotros y nuestro entorno social, se encuentra el vivir de acuerdo a nuestras “nuevas” verdades. Se trata, en general, de interesarse por la persona que somos o estamos llegando a ser. Interés por modificar –cuando sea necesario– no sólo las ideas sino también las conductas. Poner en juego nuestra capacidad de arriesgarnos a ser, en cierta medida, “otro”. Cambiar lo que se requiera, en virtud de los pensamientos y las acciones que nos impulsan a un cambio.

“La verdad es lo que efectivamente hace que tengamos una historia, una historia efectiva; es lo que permite liberarnos de una lectura simplista de Foucault, según la cual todos sus esfuerzos se encaminarían a deconstruir el sujeto, cuando de hecho busca

historizar la noción de sí, a fin de que pueda emerger un nuevo sujeto ético.

Uno de los principales horizontes de este sujeto ético es la crítica de las historias que lo conforman; la revisión de lo que venía aceptando como un *éthos* establecido. El planteamiento de Foucault es que, justamente porque las verdades tienen una historia, uno puede comprenderse mejor a través del conocimiento de esa historia. Y muchas de esas verdades no tendrán por qué ser descartadas. Después de todo algunas de ellas forman parte de principios que, lejos de eliminar, queremos potenciar. Pero otras veces tendremos que salir de lo que, bajo una nueva mirada, consideramos un error. Nos tocará despertar a una nueva verdad, contundente, que removerá algunas de nuestras anteriores certezas y que, si hemos tenido suerte, habremos sufrido varias veces a lo largo de nuestras vidas. Se trata de un conocimiento que, en el mejor de los casos, ayudará a expandir nuestras conciencias.

Estas nuevas perspectivas, estos movimientos telúricos dentro del statu quo, pueden tener también la forma de una novela, una pieza teatral o una película. Es el caso, por ejemplo, del golpe a la insensibilidad ante los contrastes socioeconómicos que representa Juan Rulfo, y casi todos los personajes de Dickens y Brecht. Es la mirada irónica y aguda hacia la mitificación de la historia y la “grandeza” del ser humano en Kundera, Kurt Vonnegut, Ítalo Calvino, Ionesco, etc., en la literatura y la dramaturgia. Y Terry Gilliam, Ingmar Bergman, Costa Gavras, Woody Allen, etc., en el cine. Movimientos, situaciones e ideas que, desde el mundo de los personajes de ficción, refuerzan o redimensionan nuestra manera de llevar

puesto el corazón.

“La obra de un gran novelista” –dice Merleau-Ponty– “está siempre sostenida por dos o tres ideas filosóficas“. Algo similar –ya lo he citado en el anterior capítulo– dirá respecto al cine: “el filósofo y el cineasta tienen en común una cierta manera de ser, una cierta visión del mundo”.

Por otra parte algunas de esas ideas filosóficas expresadas en el arte pueden ser también peligrosas, inquietantes o, por lo menos, luminosas. “Una idea” –agregaría Miguel Morey– “es un modificador de la conciencia, indica una mutación en el conjunto de nuestro régimen de atención. Pensar es siempre someter a nuestra construcción de lo real a un determinado proceso de transfiguración“. Y ante la resistencia a la mutación (a transfigurar, a cambiar, a ver) los personajes de ficción pueden ser una fuerza de choque. Son un pequeño o gran seísmo en nuestras conciencias. Un terremoto enriquecedor, porque cuando un movimiento sacude “nuestra construcción de lo real”, esa sacudida, al menos en teoría, siempre será mejor que la ignorancia y la parálisis voluntaria. Es más, el dolor o la molestia del choque que nos hace reaccionar es ya un buen síntoma. “La medicina comienza a hacer efecto cuando la palpación excita el dolor en el cuerpo insensible“, dice Séneca.

EL PERSONAJE: SEXO, VERDADES Y JUEGOS

La mayoría de los universos de ficción comparten con casi todas las disciplinas humanas su incertidumbre ante lo que la verdad pueda ser.

Obviamente su manera de hacerse preguntas o plantear respuestas diferirá de los métodos de la Economía o la Astrofísica, por ejemplo. Pero de cara a la perplejidad que produce el mundo (el de la Tierra en general y el humano en particular) los personajes de ficción entrarían también en lo que Foucault denomina juego de verdad. En ese *juego*, siguiendo una selección natural y artificial, se designan verdades “ganadoras” y “perdedoras”. “Cuando digo *juego*” –explica Foucault– “digo un conjunto de reglas de producción de la verdad. No se trata de un juego en el sentido de imitar o hacer la comedia de”. Obviamente, no se está diciendo que la verdad no exista, o que sea algo parecido a un truco de magia. Lo que sucede, sobre todo en el contexto de la ficción, la política y la ética (que es donde quizá se ve con más claridad) es que las verdades están relacionadas con el cultivo y las técnicas de sí; con modelos que fluida o aparatosamente emergen de las comunidades humanas. Como –junto a Foucault– he dicho más arriba: las técnicas de sí dan lugar a “la elaboración de un saber”. Lo que Sócrates intenta enseñarle a Alcibíades, es que para cuidar de algo hay que saber *la verdad* acerca de ese algo y de sus necesidades. Hay que conocerse a sí mismo para poder cuidarse. A su vez, el conocimiento de uno implica el conocimiento de normas y el establecimiento de posturas y *verdades*: nuestro punto de vista sobre el mundo y sobre lo que nos conviene, nuestros principios, nuestras creencias, etc.

Sin duda hay mucho más que decir con relación al problema de la verdad pero, en lo que respecta a estas páginas, sólo me interesa resaltar

el papel de los “juegos de verdad” en el personaje de ficción. Ver cómo esos juegos se activan en Gradgrind, por ejemplo, el personaje de Dickens que espera que algo esté científicamente comprobado para entonces aprobarlo o desecharlo. O las ingenuidades de los abogados (¡cuántos hay en la ficción!) con esas supuestas verdades que los hacen creerse dioses. O mostrar el desamparo del galeno que reconoce lo que en realidad es: un simple mortal sumergido en una ciencia casi infinita en complejidad e inexactitud. Y, desde otra profesión y otra manera de ser, reconocer las verdades que convierten a un maestro en alguien digno de ser seguido y escuchado, porque con él o ella nos llevamos siempre algún beneficio para el alma y volvemos a casa “más curados o más curables”.

En estos juegos se vislumbra igualmente la relación entre el “cómo” y el “qué”. Entre el estilo de un autor y sus particulares conclusiones morales, políticas o metafísicas. Es también la relación entre el género y el contenido. La tragedia con su sabiduría de llanto, o la comedia con sus enseñanzas de risa. “Sófocles decía que él representaba a los hombres tal como deberían ser” –escribe Aristóteles– “mientras que Eurípides los representaba tales como eran”.

Dentro de estos juegos de verdad, resulta curioso el tiempo que ha tenido que transcurrir para que todas las tendencias sexuales pudieran aparecer en las tramas de los personajes de ficción. ¡Cuánta censura ha habido sobre la crítica que muchos autores han hecho a la religión y la patria! ¿Y hasta qué punto puede criticarse hoy el contenido de ciertos símbolos? ¿Puede hablarse libremente contra la monarquía allá donde

exista?... Las transformaciones de la verdad requieren un tiempo siempre vinculado a la evolución de las sociedades donde se producen.

Todo arte que genera universos de ficción procura averiguar dónde estamos parados y de qué estamos rodeados. Esto es una guía –no determinista pero sin duda imprescindible– sobre lo que se hace y se podría hacer en cada campo de creación (obras, relatos, filmes, etc.). ¿Desde qué sociedad se escribe y se lee? ¿Cuál es la moda ideológica imperante? ¿Existe la moda? ¿Cuáles son las formas de ir en contra o a favor? ¿Qué reivindicaciones y qué derechos están vigentes o por lograr?

El enfoque que demos a estas y otras preguntas no escapará a la red de poderes e influencias donde estamos atrapados y donde también somos libres. Sin embargo hay que decir que la validez de un argumento no se destruye por el hecho de que sus juegos de verdad estén conectados en una red de relaciones de poder. Tampoco “se puede en modo alguno decir que los juegos de verdad no son sino juegos de poder”, eso sería, continúa Foucault, “una caricatura tremenda”.

Nadie niega que pueda haber criterios de verificación. No obstante, esos criterios son más difíciles de establecer en lo que a las acciones del agente moral y el personaje de ficción se refiere. La exégesis de esas acciones y las razones para llevarlas a cabo se relativizan en medio de las costumbres, la tradición, los prejuicios, los aciertos de la subjetividad y también sus errores. La sexualidad en occidente, por ejemplo, está cubierta de tantas capas de *verdades*, que se hace difícil echarle un nuevo vistazo. En oriente pasa algo parecido, pero con otro estilo. En ambos

hemisferios los tabúes y las figuras represivas siguen rondando las maneras de relacionarnos a través del sexo. El tópicos de los genitales y los deseos eróticos se acepta cotidianamente como chiste o como pecado. Rara vez se le trata como un tema de sobremesa tan usual como la política o el fútbol.

Pero, sobre todo, la sexualidad ha sido “normalizada” (estandarizada, tipificada, etiquetada) en los patrones heterosexuales y en la fidelidad conyugal. “El matrimonio es uno de esos deberes por los cuales la existencia particular toma valor para todos“. El matrimonio, la institución oficial por excelencia, se vuelve una de nuestras grandes razones de ser; parte constitutiva de una supuesta cadena de la vida, en la que crecemos, estudiamos o trabajamos, y luego debemos casarnos, procrear y morir. El matrimonio heterosexual, en lo que atañe a nuestra vida sexual y amorosa, es el gran *deber ser social*. “Se concede un privilegio natural, a la vez ontológico y ético, a expensas de todos los demás, a esa relación dual y heterosexual“. Y no es que el matrimonio sea un mal *per se*. Lo que ocurre, en la mayoría de los casos, es que su imposición y su “victoria” como prototipo central, ha patrocinado una mirada intransigente hacia otras maneras de relacionarnos afectivamente (la homosexualidad, la poligamia, la soltería, el ascetismo, etc.).

Según Nussbaum, “en *Maurice*, de Foster, los personajes describen literalmente al homosexual como un ser perverso y promiscuo, diferente de ellos en todo sentido“. Y además la novela estuvo vetada durante varios años en los Estados Unidos.

En el pasado, para no “ofender” a las personas *blancas*, algunas escritoras *negras* estadounidenses se armaban de eufemismos y precauciones dentro de sus textos. “Linda Brent envía *un mensaje negro envuelto en un sobre blanco* que haga más digerible la narración del horror. De ahí que Brent sea extremadamente cuidadosa con estas castas y delicadas lectoras blancas“. Escritoras afro-americanas contemporáneas, como Sherley Anne y Toni Morrison, revisan el horror de la esclavitud con un lenguaje mucho más explícito, que incluye tanto las formas coloquiales como los ataques a “los posibles clichés existentes que reducían a hombres y mujeres negras a unos genitales insaciables y salvajes“. Mientras que “la palabra rape/violación ni siquiera aparece en la obra de Brent“.

No obstante, tal vez hay un modelo que antecede (y posibilita) las etiquetas y las normalizaciones de la sexualidad. Nos referimos al precepto de que cuidarse abierta y explícitamente de sí es algo “feo“. Esta idea, potenciada por, aunque anterior a, la cultura judeocristiana, cierne sobre el cuidado de sí una sombra de “sospecha“. El cuidado de sí aparece como “una forma de egoísmo o de interés individual, en contradicción con el interés que hay que prestar a los otros o con el necesario sacrificio de uno mismo“

Así las cosas, viene a ser de “mal gusto” cuidarse de manera plena (lo que incluiría el cuerpo y la sexualidad) y construir para uno una vida buena. Lo cual no deja de ser curioso, porque tanto en el ámbito moral, como en el de los personajes de ficción o en la esfera de lo sexual, el

conocimiento de uno es la llave para acceder a los demás. En la medida en que nos adentramos en las posibilidades de *nuestro* tejido moral, con sus cadenas y sus alas, mientras más y mejor recuperemos *nuestra* propia biografía para averiguar un poco más acerca de quiénes somos y de qué estamos hechos, podremos abrir las puertas a la alteridad, encarnada en el prójimo, en los personajes o en la pareja.

Lo que ocurre es que conocernos no es sencillo. Primero porque, tras el esfuerzo por saber más acerca de nosotros mismos, no siempre resulta agradable lo que aprendemos. Luego, porque ese esfuerzo requiere de una cierta disciplina conductual y reflexiva. Y por último, porque la amenaza del egocentrismo está a la vuelta de la esquina. Confundir cuidado con egolatría es uno de los males cotidianos de las sociedades contemporáneas. Por eso para no extraviar el camino en el cultivo de sí, hay que ver en qué nivel está nuestro cuidado de los demás. Cuando se emprende el conocimiento de uno entendido como cuidado de uno, se implica también el conocimiento y el cuidado de los otros.

Sin embargo a veces giramos como satélites en torno al sentimiento de culpa (que resiente que uno vele por uno) y a cierto provincianismo moral que, con sus dosis de hipocresía, nos obliga a esforzarnos más en *parecer* que en *ser*. De ahí que Sócrates, y un sinnúmero de obras literarias o cinematográficas, hayan insistido tanto en los percances que hemos de sufrir, y el coraje que hay que tener, para ir más allá de las convenciones sociales. Es más difícil desenmascarar falsas creencias, que convivir con ellas y aceptarlas.

Pero el error puede estar tanto del lado rebelde como del lado del statu quo. No es fácil saber hacia dónde dirigir las prácticas de nuestra libertad. Tampoco es seguro que la reflexión y el pensamiento sean siempre una buena brújula. ¿Y acaso la conciencia es siempre una buena consejera? Pues no. En ocasiones, advierte Hamlet, “la conciencia hace de todos nosotros unos cobardes, y así, los primitivos matices de la resolución desmayan bajo los pálidos toques del pensamiento”.

En fin, que el cultivo de sí lleva un trabajo: el conocimiento y, a la vez, la constitución de uno a través de uno mismo y de los otros. Esos *otros* son muchas personas de carne y hueso que a su manera han estado en nuestras vidas. Son también algo menos palpable: un arquetipo, un símbolo. Son, sin duda, la Caperucita Roja, El Padrino, Ulises, el Patito Feo, Medea, Antígona, Ismael, Ricardo III... Personajes ficticios que conforman maneras de ser y que, en menor o mayor medida, hacen dirigir la mirada en dirección a nosotros mismos y a nuestra sociedad.

EN RESUMEN

Como he sugerido al inicio del capítulo, no estamos sartreanamente condenados a ser siempre libres. Tampoco es cierto que, de entrada, la libertad nos haya sido negada. Estamos más o menos en el medio, a veces más cerca de la libertad de acción, otras veces cercanos a la esclavitud. Todo dependerá en parte de nuestras *maneras de ser*, del cultivo de uno mismo y de las respuestas a la pregunta por la vida que

hemos de vivir. La suerte también juega un papel fundamental, pero como no hay garantías de seguridad contra sus embestidas, sólo nos queda asumir el riesgo de tomar decisiones. Y cultivar nuestro carácter y las relaciones que sostienen el poder de nuestra libertad. Después de todo, como dice Merleau-Ponty, “no hay opción libre más que si la libertad se pone en juego en su decisión y plantea la situación que ha elegido como situación de libertad”.

Casi nunca hay un ensayo previo para nuestras acciones y las situaciones de libertad. Los obstáculos y las incertidumbres se viven *en directo*. En tal sentido el personaje de ficción puede darnos modelos de caracteres, pistas, consuelos y respuestas con relación a una situación real o posible. Y si se trata de transgredir los límites que se nos imponen, puede servir de apoyo a esa valentía que necesitamos para nadar a contracorriente, con el fin de hacer lo bello y lo adecuado. Porque a veces nos toca ser salmones racionales.

Capítulo III

LA VIDA BUENA Y LA VIDA DE LOS PERSONAJES

*“Ahora cada uno de nosotros intentará poner
de manifiesto un estado y disposición del alma
capaces de proporcionar una vida feliz a todos”*

Platón.
“Filebo”

Parte de lo que he querido plantear hasta aquí es que las grandes obras de ficción son, entre otras cosas, una invitación a encontrarnos con nuestra propia naturaleza. En una buena trama ficcional se ratifica la idea de que la *excelencia humana*, a diferencia de la divina, no es un don “mágico”, sino el resultado de las varias fuentes que confluyen en una vida (la fuerza de voluntad, el conocimiento, la familia, la sociedad, la herencia biológica, los hábitos, etc.). La virtud viene a ser algo que podemos cultivar y que no cae del cielo. Así mismo es algo que poseemos, y de cuyo ejercicio somos más o menos dueños. Con lo que –en mayor o menor grado– podemos hacernos responsables de esa posesión y de ese ejercicio.

Lo de ser “más o menos dueños” de esa excelencia, y lo de ser responsables sólo hasta cierto punto, viene del hecho de que –tal y como he sostenido en el capítulo precedente– no somos los *dueños absolutos* de nosotros mismos, y menos aún de nuestras virtudes como personas.

Esto se debe a que hay factores externos que influyen en la configuración de nuestra *eudaimonía*. La fortuna tiene que estar de nuestra parte para que nazcamos en unas condiciones favorables, en medio de una familia estimulante y con una salud aceptable. Además, un contexto que nos beneficie, en el que podemos expandirnos positivamente y florecer, seguirá siendo un factor indispensable en nuestra vida adulta.

Así que no todo está en nuestras manos. Requerimos del mundo exterior. No sólo en la medida en que el mundo nos brinda los recursos que necesitamos para vivir (oxígeno, agua, etc.), sino también en la medida en que nuestros proyectos (incluida la vida) dependen en parte de los eventos naturales adversos o propicios con los que se topan. El arribo a tiempo de las lluvias salvará la cosecha de una familia, una aldea o una nación entera. Pero, por otro lado, el huracán siempre podrá acabar con todo. Los avatares de la Naturaleza pueden ser determinantes en el mantenimiento de nuestra vida buena.

Sin embargo no es únicamente en este sentido que somos dependientes de algo exterior a nosotros mismos. También contamos con *otras* personas para poder vivir una vida (buena o mala). Como apunta Martha Nussbaum, precisamos de los otros “porque sufrimos penalidades y podemos necesitar algo que sólo otros están en condiciones de ofrecernos”. Pero si bien una estructura de relaciones interhumanas es indispensable para superar las contingencias, continúa Nussbaum, no es menos cierto que interactuemos con una red social “porque aun cuando no tengamos necesidad de la *ayuda* de amigos y seres queridos, el amor y

la amistad nos importan en sí mismos”. Esto último es esencial. Una vida buena no sólo requiere elementos materiales de subsistencia, sino también compañía, contacto e interacción humana. En efecto, la buena convivencia habrá de influir en la posibilidad de una vida deseable. Si la vida puede llegar a ser buena, no lo será en relación “con el ser que vive una vida solitaria” –escribe Aristóteles– “sino también en relación con los padres, hijos y mujer, y, en general, con los amigos y conciudadanos, puesto que el hombre es por naturaleza un ser social”. La famosa frase aristotélica de que el ser humano es un “animal político”, habla de esta naturaleza nuestra, según la cual estaríamos hechos para vivir entre ciudadanos, junto a los demás.

Así las cosas, es obvio que la excelencia humana se desarrolla sobre una base susceptible a los cambios y la fragilidad. Por un lado estamos nosotros, con nuestra humana tendencia a equivocarnos y a las fluctuaciones éticas y emocionales. Por otro lado están los seres que nos rodean y el mundo, respecto a los cuales no podemos esperar un control fiable. La excelencia camina sobre una cuerda floja, es tremendamente vulnerable.

Esa vulnerabilidad parece ser la única opción de los mortales. Algo más perfecto e inmutable estaría reservado sólo a Dios quien, no obstante, carece de la belleza y el colorido que producen las nobles acciones humanas. Aquí la belleza no se aplicaría únicamente al ámbito estrictamente estético, sino también al moral. Y una parte de la belleza de las obras humanas radicaría en que se emprenden sin garantía de éxito.

Surgen de entre las imperfecciones y las zonas poco seguras. Lo que a su vez las vuelve *humanas*.

Tanto en la antigüedad como en nuestros días, nos enfrentamos al problema de que una normativa estricta (con sus respectivas restricciones respecto al mundo exterior) nos hace menos vulnerables en la misma medida en que nos hace menos humanos. Vistos en la circunstancia de ser los escultores de nuestras vidas, nos topamos con “la delicada y compleja cuestión sobre el bien humano: ¿cómo puede éste ser sólidamente bueno y, al mismo tiempo, bellamente humano?”.

El asunto se vuelve entonces una cuestión de grados, de medida. ¿Hasta qué punto puede intervenir la suerte en nuestro proyecto de vida? ¿En qué momento la intervención de la fortuna hace menos humana nuestra vida? ¿Cuál es el límite aceptable en el que la fortuna puede hacernos mal (o incluso bien) sin que eso destruya por completo nuestros esfuerzos y nuestra autonomía?

Lo curioso es que no sólo cabe preguntarse por el alcance de la vida *a pesar* de los avatares de la fortuna. También sería pertinente indagar hasta dónde la vida es más humana *gracias* a los contratiempos o las bondades de esos avatares.

La importancia de que nuestra vida sea “más humana”, radica en que la vida buena tiene que serlo entre seres humanos. Poco vale la soledad a la que aspira Frankenstein, y él lo sabe. No es tan rica la vida segura y sin desgracias del acaudalado Ebenezer Scrooge. Por ello un modelo racional de vida tiene que incluir elementos que no dependan

directamente de nosotros pero que, al mismo tiempo, apunten en dirección a la vida buena. Una vida digna de ser vivida requerirá de amistad, amor, algo de actividad política, un mínimo de apego a las posesiones, etc. Elementos que dejan nuestra vida más expuesta al sufrimiento, pero también la hacen más completa. Vivir implica sumergirnos en la vulnerabilidad. Si nos guardamos de confiar en nadie, si evitamos los riesgos del mundo exterior, si levantamos un escudo, es menos probable que algo malo nos suceda. Pero también disminuirá la posibilidad de que haya vida en nuestra vida.

Sin embargo es la mejor no porque sea vulnerable sino porque –para bien y para mal– sólo en el terreno incierto de las relaciones humanas y de la fortuna moral, la vida puede ser buena. De ahí la necesidad de concebir una vida concreta en el contexto de su facticidad. Esto es, desde sus relaciones con los demás y expuesta a su propia suerte. En tal sentido podrá resultar provechoso echar un vistazo a las experiencias y los laboratorios éticos que encontramos en el ámbito de los personajes de ficción.

TRAGEDIA Y ÉTICA

Según Martha Nussbaum, los antiguos griegos no elaboraban una estricta diferencia entre pensadores filosóficos y aquellos dedicados a la dramaturgia. “De hecho, los poetas épicos y trágicos eran tenidos por pensadores éticos de importancia fundamental y maestros de Grecia;

nadie juzgaba sus obras menos serias, menos consagradas a la verdad que los tratados especulativos en prosa de historiadores y filósofos”. Incluso, como en un principio no existieron las divisiones muy especializadas, dice Thomson, “el filósofo podía ser poeta y el poeta, filósofo”

Es verdad que una tragedia –lo mismo que una novela o una película– tiene un contenido emocional e imaginativo que no necesariamente se subsume a una moraleja. Es decir, que en muchos casos el “mensaje” de la obra ocupa un lugar modesto. Sin embargo es indudable que los temas, así como la función social de la tragedia griega (el encuentro entre ciudadanos, la invitación a reflexionar acerca de los problemas de la vida y la *polis*) tienen que ver con preocupaciones humanas que los textos filosóficos suelen olvidar. Sus historias, en las que una cultura como la griega veía reflejada los altibajos de la vida, muestran la vulnerabilidad de nuestra excelencia moral así como la fragilidad de la vida buena. Y lo hacen a través de la vivacidad de las emociones.

La filosofía actual suele perder de vista el contexto y los detalles dentro de los que se produce la vida moral de los individuos de carne y hueso. En cambio, en los casos ideales, las obras de ficción acompañan al lector o al espectador en un camino de emociones y razones, que esperan desembocar en un cierto conocimiento de uno mismo y la búsqueda de preguntas y respuestas acerca de la propia vida. “En suma” –escribe Nussbaum– “posee todas las ventajas que nos inducen a estudiar los textos de los sabios, además de aquellas que nos reportan

específicamente su carácter poético”.

En líneas generales la filosofía –sobre todo en la tradición anglosajona– supone que el intercambio de ideas y la investigación se den en un terreno intelectual que, en la medida de lo posible, deberá estar separado de un contexto emocional. Es decir, alejado de la influencia de los giros pasionales, los sentimientos o las apelaciones a la sensibilidad poética. No obstante, es muy factible que nos encontremos con que tanto el conocimiento de nosotros mismos, como la búsqueda de la vida buena, tengan en la imaginación ficcional una fuente de sabiduría y una enseñanza emocional. Enseñanza vinculada al tipo de carácter que poseemos o que deseamos ir modelando. A fin de cuentas, la reacción emotiva que nos surge ante determinados sucesos, es parte de la excelencia moral (y de una manera de ser que resulta más sensible, con mayor empatía y más *racional*). Porque, dice Martha Nussbaum, “la respuesta de las pasiones puede ser a veces no sólo un *medio* para el conocimiento ético, sino una parte constitutiva del tipo óptimo de reconocimiento de la propia situación práctica”. O sea, que nuestras emociones forman parte de lo que nos lleva a entender las circunstancias morales en las que interactuamos los seres humanos. Y también de lo que nos lleva a reconocer nuestra propia reacción emotiva (indignación, misericordia, etc.) ante determinados sucesos.

Si esto es así, hemos de buscar no las palabras divinas de seres que están por encima de lo humano, sino las vivencias de sujetos mortales que viven y mueren entre dudas, fragilidades, golpes de la fortuna, pocas

certezas y una que otra fortaleza. Es decir, seres como cualquier lector o espectador.

La tragedia gira en torno a personas buenas que se ven arrastradas hacia la desgracia. Pero esa desgracia no ocurre sólo de manera arbitraria. No es únicamente una penuria venida de los obstáculos de la fortuna. Esto es lo que los griegos llamaban *hamartía*. Según Nussbaum, la *hamartía* puede conducirnos a la desgracia no tanto por un elemento fortuito, sino a través de una falta, una decisión desacertada o, en ocasiones, una flaqueza del agente moral. La *hamartía*, dice esta autora, es un tipo de equivocación que, aunque es atribuible al agente, “no es la expresión de un mal hábito del carácter”, sino la acumulación de “errores censurables e inocentes: la ignorancia no culpable de Edipo, la acción de Agamenón, deliberada pero, en gran parte, impuesta por las circunstancias (...) las simplificaciones de Creonte, que más tarde lamenta él mismo.”

No se trata entonces de que no haya excelencia en el carácter, sino de excepciones en la conducta de una buena persona. La *hamartía* contempla un amplio abanico de errores, de acciones que, de cara a lo que ocurre en un momento concreto de nuestras vidas, no resultan las más plausibles. Por eso tener en cuenta el concepto de *hamartía* puede ayudarnos a comprender la diferencia entre ser bueno y vivir bien. Diferencia relevante si se tiene en cuenta que, a veces, las que consideramos buenas *personas* (y en general queremos contarnos entre ellas) no participan de las buenas *acciones*. Algo puede estar fallando cuando, de un carácter bueno, no se pasa a acciones buenas.

Cuando digo carácter bueno no me refiero a la vida moral interna del agente (a sus buenos pensamientos e intenciones). Si esto fuera así se entendería con facilidad la diferencia entre lo que se supone que somos y lo que en realidad hacemos porque, como dice el refrán: del dicho al hecho, hay un largo trecho. Tal como afirmé en el capítulo anterior, el carácter se conoce por lo que sale al exterior, por sus acciones. En el caso del carácter bueno–bello, estaríamos hablando de aquellas acciones que van más allá de saber seguir las reglas o ser agradable. La acción buena implicará ser consecuentes con un compromiso, tomar riesgos por nuestro bien y/o el de otros, ser perseverantes ante la adversidad, luchar por mantenernos como personas de una sola pieza, etc. En fin, ser pequeños o grandes héroes.

Quizá el problema pueda plantearse como la necesidad de cuidar y aumentar la belleza de un carácter que aún podría mejorar sus cualidades morales. La tarea consistiría no sólo en juzgar cuál es la opción más plausible, sino también en pasar a la acción, en que el agente se comprometa con esa opción porque así lo ha determinado. Este será justamente el tipo de carácter que, según Aristóteles, pondrá en marcha los hilos de la tragedia. Más aún, este vínculo con la acción es lo que en realidad debe entenderse por carácter. Así lo explica el Estagirita en su *Poética*:

“El carácter es aquello que manifiesta la línea de comportamiento de un personaje, la dirección que toma uno con preferencia, o bien la dirección que evita, cuando la cuestión es dudosa. Por eso no hay ni sombra de carácter en las palabras en

que no hay absolutamente ninguna determinación tomada o evitada por el que habla-“.

Si el que habla no hace más que hablar, hará decaer el interés de la tragedia (por falta de acción) y también desdibujará su propio carácter como personaje. En cambio, el papel de la acción se torna relevante porque, aparte de hacer avanzar la historia con las determinaciones tomadas por los personajes, nos permite conocer al héroe a través de lo que hace.

No es de extrañar entonces que las decisiones que asuma él o la protagonista, pasen a ser una de las principales fuentes de empatía con el receptor de la obra. Sin embargo esas determinaciones no ocurrirán en un contexto aislado, sino a partir de las aventuras y desventuras de los personajes. En particular a través de la aprensión y la compasión hacia las que seamos compelidos, en virtud de lo que ocurre con los personajes de la obra. Aristóteles señala que el hecho de sentir compasión ante las desventuras y desgracias que ocurren en la tragedia, nos recuerda nuestra propia vulnerabilidad. Algunos de los sucesos trágicos presenciados sobre el escenario, deberían despertar en nosotros el tipo de empatía que nos hace más sensibles al entorno humano en el que vivimos. Por eso el Estagirita cuenta con que la tragedia muestre “acciones que muevan al temor y a la compasión”; temor a ser nosotros los caídos en desgracia, compasión por los que no merecen los suplicios a los que son sometidos. Hablamos de historias que, aunque dejen una huella débil o incierta en el receptor sugieran, según Nussbaum, un punto de vista “que al ser contrastado con lo brutal y lo obtuso como un objeto bello frente a un

objeto feo, de testimonio del valor de la humanidad como un fin en sí mismo”.

Es obvio que este receptor debe tener la disposición afectiva a sentir compasión por los demás. No solamente esperaremos de él o ella cierta sensibilidad, sino una postura más o menos “sana” ante la vida. Por ejemplo, ha de ser contrario al pesimismo férreo. O sea, un pesimismo tan exacerbado que nos hace creer que vivimos la peor de las vidas y que, además, nunca podremos mejorar nuestra situación (según el pesimismo férreo, mejorar es algo que nadie puede hacer respecto a su propia vida). Una persona así difícilmente sentirá compasión por nadie, porque entre otras cosas supone que casi nadie está peor que ella.

Por otra parte están aquellos que se sienten “autosuficientes” en lo que respecta a la *eudaimonía*. Estos sujetos, al estar convencidos de que la vida buena depende principalmente de sus buenos oficios y/o de los bienes materiales que ya poseen, pueden creer que a ellos nunca les ocurrirá lo mismo que al héroe que ha caído en desgracia. Se sienten a salvo sólo por ser como son y tener lo que tienen.

Según lo dicho hasta aquí, la compasión se estructura desde una serie de sentimientos, desde una inclinación afectiva. Igualmente, requiere de la creencia de que somos tan frágiles y vulnerables como cualquier personaje que, de pronto, se ve contrariado por el infortunio.

LA VIDA BUENA

Pero las reflexiones que surgen en el contexto de la compasión son sólo una parte de las posibilidades que ofrecen las obras de ficción. Como he venido planteando, uno de los aspectos más interesantes de la vida de los personajes es el vinculado a los modelos y las preguntas que surgen frente al problema de la *eudaimonía*. ¿Qué vida hemos de vivir? ¿Cómo podemos acceder a ella? Ante los diversos episodios de la vida, ¿cuál es la más digna acción del alma?

Quizá la pregunta clave sea ésta: ¿qué hay que hacer para tener una vida buena? Por un lado, esta pregunta estaría pidiendo un método o, en todo caso, una estrategia, un camino. Se quiere saber *de qué manera* podemos conseguir la vida que deseamos tener. Por otro lado, el problema está en saber qué significa “vida buena”. Este segundo aspecto parece tener una preeminencia lógica sobre el primero. Por lo menos en lo que respecta a la búsqueda de esa vida. Pues antes de saber *cómo* alcanzar algo tenemos que saber –aunque sea en líneas generales– *qué* es lo que queremos alcanzar.

Una primera respuesta a considerar, a pesar de ser demasiado amplia e imprecisa, afirmaría que lo que deseamos es el bien. En su *Ética Nicomáquea*, Aristóteles sostiene que “el bien es aquello hacia lo que todas las cosas tienden”. Sin embargo el sentido común, lo mismo que Aristóteles, nos dice que esto es apenas el comienzo del problema. Porque aún quedaría por definir qué es eso del bien.

En principio, junto al Estagirita, podemos decir que el bien no es otra cosa que la felicidad. O, mejor aún, lo que los griegos llamaban

eudaimonía. Esto es, poseer el buen *daimon*: acciones y hechos que generan prosperidad y dicha.

La felicidad suele ser entendida como un estado anímico (aunque no es sólo eso). La *eudaimonía*, en cambio, está sobre todo vinculada a una *actitud* promediada con la fortuna. En tal sentido, Martha Nussbaum advierte que el concepto de *eudaimonía* queda oscurecido al ser traducido como “felicidad”. La *Eudaimonía* viene a ser “algo parecido a ‘vivir una vida buena para un ser humano’; o, como ha señalado un autor reciente (John Cooper), ‘florecimiento humano’. Aristóteles nos dice que, en el discurso ordinario, el término equivale a ‘vivir y actuar bien’

Así que lo que se busca es un tipo de actividad particular. El bien que se persigue no es sólo el de correr con buena suerte, y el de sentirnos a gusto sino, sobre todo, el que tiene que ver con actuar dentro de una línea de conductas que apunten al buen vivir humano.

No obstante, si este “florecimiento” se puede entender de diversas maneras: si el comportamiento para vivir bien pide unas acciones según un criterio, y acciones diferentes según otros criterios, entonces estamos frente a un problema: la vida buena es deseable, sí, pero ¿cuál es esa vida? ¿Cómo se llega a ella? Lo que se busca es un plan de acción que nos lleve a conseguir la mejor vida posible. Sin embargo no está claro qué cosas son las que tenemos que hacer, hacia dónde debe dirigirse nuestro carácter, cuáles deben ser nuestras reacciones ante las diversas situaciones en las que nos vemos envueltos, etc.

Además, esa vida buena que tanto deseamos, ¿debe poner la vida

misma por encima de todo? Una parte de lo trágico en la Hécuba de Eurípides tiene que ver con esa pregunta. En buena medida la situación planteada gira en torno a si *philopsykhēn* (amar la vida) ha de ser nuestra máxima fundamental. Cuando Hécuba le recuerda al inefable Ulises lo que antes le había prometido, éste le responde infelizmente como un ser *philópsykhos* (amante de la vida). Hécuba le pregunta a Ulises qué es para él la palabra empeñada y todo lo que antes dijo; y él responde: “invenciones de muchas palabras con tal de no morir”. Si embargo, unas líneas después, este mismo personaje dota el problema de más complejidad. Ulises admite que, en virtud de honrar lo honorable, no siempre debe serse *philópsykhos*:

“Para nosotros Aquiles es digno de honra, mujer, por haber muerto en defensa de la Hélade del modo más hermoso para un varón. ¿No es vergonzoso, por tanto, que mientras él ve la luz lo consideremos amigo, pero que, cuando ha muerto, ya no lo consideremos? Bien, ¿qué dirá, entonces, uno, si se anuncia de nuevo una reunión del ejército y un combate contra los enemigos? ¿Lucharemos o amaremos la vida al ver que el muerto no ha sido honrado? (...) quisiera que mi tumba fuera respetada. Pues el agradecimiento dura toda la vida”

Hay momentos en que, desde la vida buena y el carácter bello, se considera que no podemos amar la vida por encima de todo. La propia Hécuba lo demuestra con sus actos y Ulises prefiere morir antes que dejar de honrar al héroe caído. Hay cosas peores que la muerte. Cierta tipo de deshonor es una de ellas. Y el problema sigue siendo hasta qué punto se justifican los momentos en que la vida deja de ser deseada. Ulises traiciona a Hécuba para salvar su vida, pero estaría dispuesto a morir por

el honor del difunto Aquiles, a pesar de que puede haber algo perverso en ello, y de que quizá “seremos castigados por tal estupidez”. La valiente Políxena, arrebatada de los brazos de su madre para ser arrojada en los brazos de la muerte, dice a su verdugo: “Porque te voy a seguir de acuerdo con la necesidad, y porque deseo morir. Si no quiero, resultaré cobarde y mujer amante de mi vida (*philópsykhos*)”. Desprenderse así de la vida puede librarnos del yugo de las amenazas y de las cadenas de los amos que, al no contar con nuestro miedo, ya no pueden alcanzarnos. Por eso agrega estas hermosas palabras: “Aparto de mis ojos libres esta luz, entregando mi cuerpo a Hades”.

A los soldados que la custodian hasta la muerte les resulta conmovedora la dignidad de Políxena. La resolución de ella por ofrendar su vida sin flaquear, despierta en ellos misericordia y admiración. Al que se le ha encomendado atravesarla con el hierro, lo hace “queriendo y no queriendo por compasión a la muchacha”. Ella, por su parte, antes de morir ha pedido que la suelten, no para huir, sino para que sea ella misma quien ofrezca su cuello y su pecho a los que han de acabar con su vida. No se trata sólo de un gesto de sobriedad y valentía, sino también de libertad. El deseo de alguien que quiere preservar su libertad incluso bajo el cautiverio de sus verdugos. “Matadme” –dice– “pero dejadme libre para que muera libre”.

Aunque en la obra este apego/desapego a la vida se ejerce como una acción individual, está relacionado con diversas relaciones afectivas entre grupos y personas. Políxena ofrece su cuello por el honor de la

familia (que al ser familia de gobernantes representa a la patria), Hécuba entrega su vida por vengar a los suyos, Ulises lo haría por su amigo-héroe, etc. Todo ello implica el problema práctico del compromiso con los demás. Compromiso que no tiene que llegar a tales extremos en la vida cotidiana, pero que apunta a un cierto comportamiento moral que está implícito en lo que esperamos de las otras personas y de nosotros mismos.

No obstante, cuando se nos exija que hagamos algo que se opone a nuestros principios o, en todo caso, a nuestro criterio, preguntaremos qué razones hay para que se nos pida actuar de semejante manera. Cuestionamiento que también podrá venir de aquellos a los que les pedimos una actitud distinta a la que esperarían defender.

“Poliméstor. – ¿Gozas al demostrar tu crueldad contra mí, oh malvada?

Hécuba. – ¿No he de gozar yo al vengarme de ti?”

A Poliméstor le parecen injustificables las acciones de Hécuba y el placer que siente al llevarlas a cabo. Ella, por su parte, justifica todo en nombre de su justa venganza. Ambos son un ejemplo de que, incluso dentro de la torpeza de las pasiones desbocadas, tenemos razones para actuar como actuamos. Cuestionable o no, hay que basarse en un cierto fundamento racional si queremos justificar nuestras acciones morales.

Sin embargo, si ya es difícil brindar argumentos y ponernos de acuerdo respecto a la idoneidad de nuestros actos, mucho más complejo resultará establecer los criterios para actuar bien, o los que nos lleven a

una vida más digna de ser vivida. Entre otras cosas esto es así porque las aseveraciones acerca de lo que *es* la vida buena están demasiado orientadas por los puntos de vista personales y las tradiciones culturales como para resultar fiables.

A pesar de eso los problemas cotidianos de la vida moral no tienen porqué estar desligados de los argumentos racionales, e incluso mezclarse con las reflexiones acerca de la vida buena en general. Esto último se observa con más claridad dentro del contexto de nuestros motivos para actuar. En tal sentido sería interesante ver –por ejemplo– si lo que nos lleva a no hacer daño a los demás es el deseo de evitar los reproches, el rencor o incluso las represalias de los otros. De ser así, ello significaría que muy probablemente actuaríamos de una manera distinta si pudiéramos librarnos de la mirada pública. Dicho de otra forma: si no tuviéramos que temer a los reproches o las represalias, ¿insistiríamos en tratar de actuar con justicia? Si la respuesta es afirmativa, entonces cabe pensar que no sólo nos movemos en virtud de lo que piensen o hagan los demás, sino también porque tenemos *razones* personales para actuar de esa forma. Lo hacemos por mor de una vida digna de ser vivida. Aquél que actúa bien sin ser observado, dice Ursula Wolf, “tiene una razón para atenerse a las normas morales dentro del marco de su propio vivir”.

La apuesta por la *eudaimonía* de cada cual se hace patente cuando, ante un caso concreto, se ponen en juego nuestras convicciones y nuestra forma de actuar. En República, Platón –a través de Glaucón– cuenta la historia de Giges, un pastor que un día se encontró un anillo

mágico. El pastor descubrió que, con solo girar el anillo en su dedo, se volvía invisible o visible según se le antojara. Entonces, libre de la mirada de los demás, se atrevió a maquinar un complot y llevarlo a cabo. Protegido por el don de la invisibilidad sedujo a la reina, mató al rey y tomó el gobierno.

Luego de contar esta historia, Glaucón pasa a afirmar que tanto los justos como los injustos, si pudieran gozar de las facultades del anillo, lo usarían para aprovecharse de la gente. Según él “no habría nadie tan íntegro que perseverara firmemente en la justicia y soportara el abstenerse de los bienes ajenos”.

Glaucón se equivoca. Ciertamente muchos serían incluso peores que Gíges. Pero otros, como máximo, sólo se atreverían a entrar en el baño de damas. Y algunos ni siquiera eso. Una buena parte, aún teniendo el anillo mágico, no mataría al rey ni tomaría el gobierno.

¿Por qué no todos los seres humanos son como Gíges? La respuesta a esta pregunta es enormemente compleja. No obstante quisiera resaltar una pequeña parte de esa respuesta: muchas personas no son como Gíges porque, si actuaran como él, irían en detrimento de lo que consideran que es una vida digna de ser vivida. Es, en el fondo, una cuestión de autoestima, de querer procurarnos –y ser partícipes de– lo bueno y lo bello.

A partir de aquí surge la necesidad de ampliar el vínculo entre la ética individual y la cuestión de la vida buena. Porque hemos de tener un criterio acerca de los valores y las conductas que deseamos garantizar y

promover universalmente. Lo que se establece como derechos y deberes morales de las personas, depende en gran medida de lo que se considere una vida buena. Esa consideración se convertirá en el modelo a defender en términos universales. Pero ¿cuáles son esos elementos indispensables que llevan a la acertada *eudaimonía* de los sujetos? ¿Cómo saber cuáles son los factores fundamentales para la vida buena?

Sin duda una primera respuesta puede dirigirse al disfrute de ciertos derechos. Me refiero al derecho a respirar, a relacionarnos con nuestros semejantes, a saciar el hambre, a tener un techo que nos resguarde, etc. No obstante, los obstáculos pueden surgir cuando dos o más elementos generen un conflicto de intereses o de perspectivas. Un ejemplo de esto es nuestra situación actual respecto al terrorismo. La necesidad de seguridad le roba terreno a la libertad de acción, con el argumento de que ese es el precio a pagar si queremos seguir con vida. Y en varias ocasiones la libertad enciende la señal de alerta: ¿hasta qué punto la seguridad debe estar por encima de otros valores?

La tarea entonces consiste en sopesar los argumentos que nos lleven a construir una escala de valores (que funcionaría en momentos específicos). Hay que ponderar; y para elaborar los criterios que jerarquicen nuestros distintos puntos de vista desarrollamos, consciente e inconscientemente, una cierta concepción de la vida buena.

ESQUILO Y EL CONFLICTO DE INTERESES

En Agamenón –la tragedia de Esquilo– el protagonista se encuentra en un dilema, debe decidirse entre dos alternativas muy dolorosas: matar a su propia hija, Ifigenia, para que los vientos vuelvan a poner el barco en marcha y entonces se salve toda la tripulación. O dejar vivir a su hija y entonces permitir que todos, incluida Ifigenia, perezcan.

Agamenón sufre en su posibilidad de elección el constreñimiento de las circunstancias. Si bien las elecciones que tomamos en la vida cotidiana rara vez se hacen frente a un abanico en el que cualquier opción es posible, la restricción que sufre Agamenón es particularmente terrible, porque ninguna de las dos alternativas a las que está obligado es medianamente dolorosa, sino *muy* dolorosa.

“Cruel es mi destino si no presto obediencia. Y también es cruel si doy muerte a mi hija, alegría de la casa, manchando con arroyos virginales de su sangre mis manos de padre ante el altar. ¿Qué cosa está libre de males? ¿Cómo dejar las naves, desertar del ejército? El sacrificio que propicia los vientos, la sangre de la virgen, con pasión intensa desear es lícito. Sea para bien”

Según esta cita nuestro héroe conoce la gravedad y el alcance de su desgraciada situación. Está al tanto de lo que ocurre. Y a partir de ahí asoma una decisión: no piensa desertar y traicionar a sus aliados. Por tanto Ifigenia ha de ser sacrificada a manos de su progenitor. Cosa que supondría un dolor inimaginable para éste o cualquier otro padre atrapado en la misma circunstancia.

No obstante, una vez que Agamenón toma la decisión que parece

más sensata (la de sacrificar a su hija en lugar de a toda la tripulación, incluida su hija) no lo vemos desfallecer de dolor, sino sencillamente apegado a la racionalidad de sus actos. Desea “con pasión intensa” la muerte de su hija, porque es “para bien”. Tal vez sumido en un profundo autoengaño, quizá intentando huir desesperadamente de la realidad, nuestro héroe se muestra comprensivo no sólo con la lógica de sus razones, sino también con el designio divino. “Del reconocimiento de que un grave destino le aguardaba en todo caso” –dice Nussbaum– “y de que ambas posibilidades implicaban una acción malvada, pasa a un peculiar optimismo: si ha elegido el *mejor* curso de acción, todo podrá salir *bien*”. Es como si Agamenón se hubiese librado del horror. Como si, de pronto, arropado por la mejor decisión, la otra alternativa hubiese perdido en horror y ganado en acierto: “omite el duelo y la lucha, dejando sólo el bien”.

El rey Agamenón pareciera pensar que, una vez que descubre la opción correcta, se despeja el camino hacia lo que los dioses esperaban que él hiciera y, así, al amparo divino, tiene la certeza de haber tomado el sendero de la verdad, dejando atrás el camino equivocado. En consecuencia puede respirar aliviado, pues lo que está a punto de hacer es el bien: ¡sólo tendrá que manchar sus manos con la sangre de su propia hija!

La tesis de Nussbaum es que, de una manera muy ilustrativa, este rey encarna un caso extremo de lucha contra la fragilidad del bien. Sus actos van dirigidos a encontrar una seguridad invulnerable, capaz de

vencer los infortunios de la vida (o por lo menos disminuir su valor y su fuerza). Según esta autora, con Agamenón “contemplamos la inteligente manera en que se fuerzan y deforman las reglas de la racionalidad y la coherencia para ponerlas al servicio de la seguridad”. En él vemos una vez más “con cuánta facilidad y mediante qué actos de prestidigitación los seres humanos sustituyen el animal por una persona, o a ésta por un animal”.

El problema con Agamenón es que, ante una situación de conflicto de intereses, le ha faltado un punto de vista menos simplista. Con un razonamiento del tipo *si no es A, entonces es B*, pasa por alto que, a pesar de que se opta por B, no puede despacharse tan fácilmente a A. Es algo similar a los famosos “daños colaterales”, en los que se lamenta brevemente la muerte de cientos de civiles porque el objetivo logrado justificaba los medios empleados.

Volveré sobre este tema unas líneas más adelante. Pero sobre todo en el siguiente capítulo lo retomaré con mayor detenimiento, usando el caso de Antígona. Ahí, entre otras cosas, plantearé que ante los conflictos de intereses también debe tomarse en cuenta si, planificando las cosas de una manera distinta a como fueron planeadas hasta llegar al aprieto, puede incluso evitarse el conflicto, o por lo menos minimizarse.

EL SURGIMIENTO DE LA CUESTIÓN DE LA VIDA BUENA

La mayoría de nosotros nunca vivirá un dilema parecido al de

Agamenón. Tampoco es muy común que la gente procure adentrarse en las dificultades teórico-prácticas que acarrea indagar el carácter de nuestras acciones. Seguramente los seres humanos empleamos la mayor parte de nuestras preocupaciones en cosas menos “metafísicas”. Cosas que van desde decisiones de alto nivel hasta la simple elección de un programa de televisión. No dedicamos mucho a preguntarnos *realmente* cuál es la vida que merece la pena vivir. Preferimos indagaciones que tienen que ver con cómo llegar a fin de mes sin pedir prestado.

No obstante las preguntas prácticas pueden convertirse en cuestiones más “filosóficas”. Supongamos, por ejemplo, que alguien duda entre mandar a paseo a una mujer, o procurar a toda costa salvar la relación con ella. El asunto puede comenzar con una duda más o menos importante. Pero la situación se le vuelve más seria si la protagonista del dilema es la mujer de su vida, entonces se ponen en juego (y en marcha) otras cuestiones. Cuestiones que tienen que ver con el carácter: ¿debe resignarse a perder a esa mujer? ¿En verdad es resignación o un síntoma de cobardía? ¿Es terrible ser cobarde? ¿Quién lo dice? ¿Está siendo demasiado orgulloso? ¿Si cede es un blandengue? ¿Está buscando el bien para él y para la otra persona? ¿Le interesa comprometerse con alguien? Y, finalmente, ¿cómo hay que ser?

No sólo está en juego una felicidad circunstancial, sino también una manera de enfrentar la vida y el talento para procurarse cierta felicidad. En este caso, como en muchos otros, “la persona individual se topa, a partir de situaciones cotidianas de toma de decisiones, con la cuestión de cómo

debería encausar su vida entera, de en qué consiste para ella, en su situación, la vida buena”.

Ahora bien, supongamos que a partir de esa situación concreta, el sujeto de nuestro ejemplo llega a dos conclusiones: por un lado, hay muy pocas garantías de lograr cambios importantes en uno mismo. Uno es como es, y si es verdad aquello de que nuestro destino está fuertemente emparentado con nuestro carácter, pues entonces la suerte ya está echada. Por otro lado, la vida es lo suficientemente corta como para intentar llevar a cabo proyectos de gran envergadura. Así que lo mejor es cruzarse de brazos y dejar que el viento decida el rumbo.

De ser esto cierto, el esfuerzo por conocernos mejor y por acercarnos a los predios de la *eudaimonía*, en lugar de dicha, sólo nos va a dejar cansancio. Con lo cual lo único seguro es lo inútil que resulta buscar la vida buena. Esto es lo que Wolf llama “la cuestión del sentido”. Se trata de un tipo de postura escéptica que nos reta a encontrarle sentido al esfuerzo por vivir mejor, y por ser mejores personas.

Tal escepticismo se origina en un cúmulo de aporías que –supuestamente– no vemos solamente en la naturaleza de nuestra existencia humana, sino también –como ya sabemos– en la experiencia. “Sirva como formulación provisional de estas aporías la cuestión de cómo es posible una felicidad perfecta y duradera, siendo así que la vida es finita y está sometida al cambio”.

Ante este *cul-de-sac* no sólo es irrelevante la pregunta por la vida buena, sino también por el sentido mismo de la vida en general. Si en

cualquier momento un rayo acaba con lo que más queríamos, o el amor que recibimos hoy se convierte mañana en indiferencia, o un pistolero nos asesina; si al final sólo somos alimento para los gusanos, ¿por qué molestarnos en hacer nada? O, siendo un poco más tajantes, ¿por qué molestarnos en seguir con vida?

Está claro que hay algo desproporcionado en este escepticismo. A fin de cuentas casi todos nos molestamos en seguir con vida. De alguna manera le encontramos un sentido a vivir. Y en buena medida lo encontramos junto a los otros porque, para bien y para mal, el contacto con los demás y con el mundo produce cierta razón de ser en nuestras acciones. Ser médico *tiene sentido* en virtud de preservar la salud de la gente. El que hacer de una madre, en algunos momentos, se define por el llanto del hijo. La red que echa el pescador involucra a los peces (con todo lo que los peces significan para el pescador).

La construcción de un sentido para la vida, ocurre tanto en el contacto directo y cotidiano con el mundo, como en el amplio contexto social en el que nos desenvolvemos. Aunque no necesiten exponerlo de manera explícita, las sociedades humanas generan respuestas populares a la pregunta por el sentido de la vida y establecen qué significa vivir bien. Desde que nacemos, el ámbito social nos propone un mapa de rutas a seguir con el fin de darle sentido a nuestras vidas. Ello explicaría en parte la escasez de investigaciones y debates (incluso dentro de la filosofía académica) respecto a cuál es la vida a la que deberíamos aspirar. Es decir, si ya la sociedad propone unos modelos y unas opciones

establecidas, basta con que estas no se pongan en tela de juicio para que sean adoptadas por la mayoría. Al fin y al cabo, se trata de respuestas que se desarrollan en el seno de la sociedad, dice Wolf, “mucho antes de que éstas alcancen una formulación explícita en la filosofía”.

Por supuesto que la falta de reflexión sistemática acerca de la vida buena va más allá de una cuestión de tradición, moda o comodidad. También puede pensarse que ese tipo de reflexión no funciona para todas las personas. Y no por eso son personas a las que les falte (o casi no tengan) libertad de acción. Lo que ocurre es que la filosofía está lejos de ser la única forma de abordar el problema, y a todo el mundo no tiene porqué resultarle satisfactoria la salida filosófica.

También es cierto que hay numerosas “salidas filosóficas” (diversas escuelas y pensadores). Así que incluso a los profesionales de la filosofía puede parecerles que muchas de esas salidas son insustanciales, y que sólo unas pocas resultan dignas de ser estudiadas. La propia cuestión de la vida buena tratada de manera explícita, como ya he sugerido, suele ser un tema prescindible en nuestros días.

Sin embargo algunas variables de esta cuestión surgen constantemente en el campo de la ética contemporánea. El problema de la justicia y la igualdad, por ejemplo, suele conectarse con en el problema de cómo hacer que muchas personas aumenten sus probabilidades de tener una mejor vida. A menudo las investigaciones de la filosofía (sobre todo las de la filosofía moral y política) se vinculan a la cuestión de la vida buena, aunque este vínculo no aparezca delineado como un tema

específico.

Lo mismo podría decirse de gran parte de las obras de ficción. Desde el terreno poético, la mayoría de ellas nos hablan de factores que, directa o indirectamente, se conectan con el problema de la *eudaimonía* y de las circunstancias en las que se pone a prueba el carácter de una persona. De ahí que la cuestión de la vida buena se vea enriquecida con el análisis filosófico-literario. Por algo Platón utiliza constantemente historias y mitos que ejemplifican cada caso. Pero a este eje filosófico-literario volveré más adelante. Por el momento es menester retomar el problema de la vida con sentido.

LA EUDAIMONÍA Y EL SENTIDO DE LA VIDA

Hasta ahora he mezclado –sin diferenciarlos– el problema del sentido de la vida con el problema de la vida buena o *eudaimonía*. En realidad, aunque están relacionados, no son lo mismo. Una persona puede tomar ciertas decisiones porque le parece que tienen sentido para su vida, y no por ello estaría aspirando a la *eudaimonía*. No obstante el problema emerge del hecho de que, antes de buscar la *eudaimonía*, tiene que tener sentido la vida (y eventualmente la búsqueda) en general. Sin embargo hablar de *sentido de la vida* suele llevarnos en una oscuridad metafísica insalvable. Oscuridad que nos lanza precipitadamente a preguntarnos de qué nos sirve vivir si la perfecta vida buena es imposible.

Resulta pues sensato abordar el problema desde un punto de vista

más “inocuo”, en el que el sentido se dé a través de la acción misma y, por su parte, la *eudaimonía* no sea un concepto tan exigente. O sea, que en lugar de la “perfecta” vida buena hablaremos de la que es más o menos alcanzable por un ser humano. Como opción provisional, Ursula Wolf sugiere que “lo que se debería hacer es aquello que la deliberación práctica, el tomar consejo de los demás y de uno mismo, muestra ser lo mejor fundamentado, aquello que, en base a razones, es mejor hacer”.

El problema es que no está claro cuáles de esos consejos y esas razones funcionan para cada persona en particular. En una ocasión, cuando Winston Churchill estaba en una edad muy avanzada, le preguntaron cuál era su secreto para mantenerse tan bien; él contestó: *el deporte... nunca lo he practicado*. Sin embargo Pelé diría exactamente lo contrario.

Al parecer los consejos que resultan privilegiados por nuestras razones para actuar, no dejan de ser (casi siempre) los vinculados a nuestra perspectiva individual. Tienen la estructura de, tal vez, funcionar para X, pero no se sabe si serán útiles para mí o para usted.

Según Wolf, la flaqueza de este enfoque estaría en no ver que los consejos son sugerencias, razones ratificadas o no en la experiencia de algunas personas. Representan más una opción que una solución última. Su error también estaría en creer que la pregunta por la vida buena se responde con un contenido específico que se puede universalizar, o plantear como una incógnita que se dilucida con un *sí* o un *no*. Supone que hay un contenido fijo y ya dado de lo que es la vida buena para todos

los seres humanos.

Quizá la clave de la respuesta esté en reformular la pregunta. Ya no buscaremos saber –en términos universales– cuál es la vida que hemos de vivir *siempre*. Reubicaremos la pregunta en su facticidad, tal y como nos sale al paso en la vida diaria. Wolf propone una formulación *activa* que se plantearía de la siguiente manera: “¿cómo debo conformar mi vida aquí y ahora y desde este punto de vista?”. Esta cuestión vendrá a implicar unos *finés* específicos. Tendrá que ver con uno o varios objetivos a ser alcanzados. Asimismo, incluirá en mayor o menor grado los medios para lograr estos objetivos. Y, por supuesto, también estarán implicados los deseos de la persona. La cuestión de la acción buena “aquí y ahora”, se puede exponer de esta forma: “¿qué es bueno para mí hacer (cuál es el mejor medio) si quiero alcanzar esto o aquello?”

Aquí se entendería por *bueno* lo que resulte útil para conseguir el objetivo trazado. “Sin embargo”, continúa Wolf, “las personas pueden no estar seguras de sus fines”. O, más o menos como le ocurre a Agamenón, sus deseos pueden entrar en conflicto en una situación específica. En ambos casos la utilidad de un medio para conseguir determinados fines, se hace menos importante que la sabiduría que nos permita conocer mejor nuestros deseos, y que nos lleve a dirimir los conflictos de intereses.

Un estadio de nuestra libertad tiene que ver con las decisiones que tomamos y los deseos que poseemos. Pero un nivel superior de la libertad es nuestra capacidad de examinar esas decisiones y deseos. Podemos someterlos a la luz de la razón, o simplemente modificar nuestra postura

con relación a las decisiones. Esto, a su vez, puede desembocar en las preguntas acerca de la persona que queremos ser. Por ejemplo, ante el deseo de huir de una situación emocional concreta, podemos pensar que nuestra conducta es evasiva. Podemos suponer que ese deseo de huida es un acto de cobardía que se dispara en nosotros con el fin de evitar enfrentarnos a algo que *deberíamos* enfrentar. Intentamos poner el deseo en cuarentena –entre otras cosas– si sospechamos que nos empuja a hacer cosas contrarias a nuestro bienestar.

Tal y como se viene diciendo desde los antiguos griegos, por encima de una acción vil tendemos –en la mayoría de los casos– a situar un acto virtuoso que, por un lado, nos lleve a lo bello, a lo que “engalana” y, por otro, a lo que sencillamente es *mejor* para nosotros, para estar *bien*. Por todo esto se ponen en marcha las consideraciones de segundo nivel (las que cuestionan el deseo y las decisiones). “El motivo último que conduce a que, en el segundo nivel, alguien quiera ser un hombre valioso” –dice Wolf– “era en los griegos el interés en una vida buena perdurable”.

Ahora bien, sabemos que son innumerables las dificultades implícitas en el intento por comprender los fines de nuestros actos en un momento concreto. Lo mismo puede decirse del vínculo entre esos actos y nuestra idea de la vida buena en general. Para captar semejante complejidad, tendríamos que tener acceso a la vivencia y al análisis de una vida humana en *toda* su riqueza. Y tal cosa difícilmente la encontraremos en la filosofía.

En cambio, como he venido proponiendo desde el principio de esta

tesis, en algunas obras de ficción tenemos, por lo menos, la posibilidad de visualizar vidas humanas en muchas de sus complejidades. Son una especie de laboratorio para el tema de la *eudaimonía*, por ejemplo. Como dice Martha Nussbaum, lo que encierra un drama trágico en su totalidad “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”. En sintonía con esto, López de la Vieja dice que, entre otras cosas, “los recursos literarios sirven para ‘mostrar’ todo tipo de experiencias, vividas en primera persona, analizadas en tercera persona”

Wolf propone algo similar. Según ella la literatura ayuda a visualizar en toda su riqueza el juego de las razones, los deseos, las pasiones y la fortuna en la vida de un agente moral. A fin de cuentas se trata de observar cómo es una vida que enfrenta el reto de lograr su propio bienestar: Por eso “sólo la literatura, y no la filosofía, sería competente en este caso, puesto que la formulación detallada de una forma de vida concreta no parece ser asunto de una empresa científico–discursiva”.

Pasemos entonces a ver en el siguiente capítulo algunos aspectos del abordaje filosófico–ficcional, principalmente a través de un famoso personaje: Frankenstein, el monstruo creado por Mary Wollstonecraft S. Con él entraré en el problema de cómo *conformar nuestras vidas* y esculpir nuestro carácter en medio de las amenazas de la fortuna, la cercanía o el extrañamiento ante la sociedad, la injusticia y las

imprecisiones de nuestros deseos, etc.

Capítulo IV

CARÁCTER, ESTÉTICA MORAL Y PERSONAJES DE FICCIÓN

When it comes to morality, there is more truth in fictional truth than is dreamt of by philosophers.

Colin McGinn.
"Ethics, evil and fiction"

Concededme que llegue a ser bello por dentro.

Platón.
"Fedro"

La palabra carácter (del griego *kharaktêr*) está etimológicamente relacionada con la huella indeleble, la señal impresa, la marca. Apunta al conjunto de propiedades, aspectos distintivos o *características* morales y psicológicas de una persona.

Así mismo, el carácter y las acciones vinculadas a éste, tienen en el habla cotidiana una fuerte relación con la belleza y la fealdad. Frases como "es muy *feo* lo que le has hecho a tu hermano", o, "¡qué *bonito* gesto de tu parte!", desvelan en el día a día la evaluación estética que se hace sobre un hecho moral, equiparando la una con el otro. Es decir, viendo lo moralmente reprobable como algo feo, y la acción virtuosa como algo emparentado con la belleza.

De igual forma se dice que una persona, independientemente de su aspecto físico, puede ser fea o bonita tomándose como criterio de juicio el carácter de esa persona. En palabras de McGinn, podría decirse que "la

virtud coincide con la belleza del alma, y el vicio con la fealdad del alma”.

Si partimos del hecho de que el alma presenta muchas dificultades para mostrársenos, me tomaré la libertad de emplear el término alma como un sinónimo de carácter. Después de todo la conducta y los hábitos éticos (el carácter) son la manera en que alguien nos enseña cómo es “por dentro”. Si los ojos son el reflejo del alma, las acciones son su forma empírica.

Siguiendo en la línea de preguntar por la vida buena, este capítulo será un intento por mostrar cómo el personaje de ficción permite que se manifieste la belleza del carácter a través de sus acciones. Y cómo esto, a su vez, contribuye a la posibilidad de la existencia del personaje de ficción, al otorgarle una especie de rol ilustrativo en la discusión de la vida moral humana. Pero sobre todo en el modelado de nuestro carácter.

TEORÍA ESTÉTICA DE LA VIRTUD

En el *Hippias mayor* (287 d) Sócrates pregunta: “¿Existe lo bello?”. Y, unas líneas después, agrega en labios de Hippias:

“Hip. – ¿Acaso el que hace esta pregunta, Sócrates, quiere saber qué es bello?

Sóc. – No lo creo, sino qué es *lo* bello, Hippias.”

Se plantea entonces una diferencia entre lo bello *en sí* (o sea, lo bello, podría decirse, en sentido ontológico) y lo bello en sentido estético.

La belleza ontológica identifica la bondad con lo bello. Por eso dice Sócrates que “ni lo bueno sería bello, ni lo bello bueno, si cada uno de ellos es distinto del otro”. Por su parte, la belleza estética viene a ser sobre todo la actitud subjetiva ante la percepción de lo bello. La experiencia de la belleza ontológica, a su vez, produce un placer subjetivo y, de esta manera, ambas formas de belleza estarían conectadas.

La discusión platónica sobre *lo bello en sí* como idea, y las cosas bellas como participación de esa idea, escapa a las pretensiones de estas líneas. Lo que aquí me interesa es señalar, por un lado, el antecedente más remoto de toda una línea filosófica en la que se vincula la ética con la estética. Y por otro lado, plantear que desde sus inicios esta línea encuentra belleza en lo bueno, y bondad en cierto tipo de belleza.

McGinn llama Teoría Estética de la Virtud a aquella que plantea que “la bondad y la maldad en el carácter están relacionadas con las cualidades estéticas de la persona”. Por supuesto que la idea de una estética moral no es nueva. Muchos autores después de Platón han propuesto un eje ético–estético. Aristóteles, por ejemplo, dice que “la virtud hace que el hombre elija algo en orden a algún fin, y este objeto es lo que es moralmente *bello*”; Schiller acuña el término *alma bella* que, bajo la influencia del romanticismo, une la moralidad a la sensibilidad estética; Kant recoge algunas nociones de este término y habla de la belleza como símbolo de la moralidad: “lo bello es el símbolo del bien ético”; Hegel retoma a su manera la noción de alma bella; Moore afirma que lo “bueno, en tanto que ‘bello’, aunque no idéntico a él, ha de definirse con

referencia a éste”... y la lista continúa hasta nuestros días.

En el caso de McGinn el asunto consistiría, entre otras cosas, en que la belleza dentro del arte y la naturaleza es un reflejo de la belleza del alma. La monstruosidad que el personaje Dorian Grey instala en su alma se refleja en la monstruosidad que va adquiriendo en la pintura (arte) que esconde. El retrato de él deformado es un indicativo de su propia alma deteriorada.

Ahora bien, esto no significa que si alguien es bello físicamente también lo será en términos éticos. En un intento por aclarar mejor el postulado de su teoría, McGinn dice que la virtud o el vicio en una persona tienen que ver con las propiedades estéticas de su alma, su carácter o su personalidad. Así, la belleza del carácter “será una condición necesaria y suficiente para la bondad personal”. La virtud es entonces la belleza específica del carácter.

No obstante ello no quiere decir que todas las atribuciones de las propiedades estéticas pueden ser evaluadas en términos morales. Una canción bonita no es necesariamente virtuosa en el sentido moral del término. Un film o cualquier relato no serán éticamente virtuosos porque sean estéticamente bellos. Expondrán belleza en el sentido ético en la medida en que muestren, con agudeza y buen criterio, los contrastes entre la fealdad y la belleza moral de los personajes. Dependiendo de las virtudes encontradas en el carácter de los personajes, se estaría contribuyendo o no a la belleza moral de las obras en cuestión. Las propiedades estético-morales se promedian a partir de las virtudes y los

vicios de las personas y los personajes. De ahí que McGinn diga:

“Si dos personas son exactamente iguales respecto a sus vicios y virtudes, entonces son exactamente iguales en cuanto a sus propiedades moralmente estéticas. Y nadie puede cambiar sus propiedades moralmente estéticas sin cambiar sus perfiles virtuosos y viciosos. No *identificamos* la estética con las propiedades de la virtud, pero sí las ponemos conceptualmente juntas”.

Según nuestro autor, cualquier propiedad estética del carácter de una persona tendrá una dimensión moral. En lo que se insiste aquí es que, si estamos hablando del carácter o el alma de un individuo (incluido por supuesto el personaje de ficción) la virtud equivale a la belleza. Por tanto no podemos encontrar en alguien virtud moral (belleza) y al mismo tiempo fealdad en su carácter. En palabras de Moore, podría decirse que en este contexto resulta extraño “que deba haber dos *diferentes* predicados objetivos de valor, ‘bueno’ y ‘bello’, que están, no obstante, relacionados de tal modo entre sí que todo lo que es bello es también bueno”.

De igual forma, los niveles alcanzados por las acciones virtuosas o viciosas de una persona, determinarán los grados de belleza o fealdad en su carácter. Si alguien no es totalmente virtuoso tampoco será totalmente hermoso de alma. Y si no es completamente vicioso su carácter no será feo del todo. Gracias a esto –y aunque McGinn no parezca haber pensado en ello– queda salvada la amenaza del maniqueísmo estético–moral. En su versión más estereotipada este maniqueísmo consistiría en dividir las almas y las gentes en grupos de feos y bellos. Pero sabemos que la perfección es inalcanzable en la virtud. Por su naturaleza humana, nuestro

carácter se ubica entre los matices que van desde lo humanamente concebible como bueno, hasta la maldad de la que pueda ser capaz una persona. Al igual que nos ocurre intuitivamente con nuestras vivencias estéticas en general –donde no existe lo absoluto y puramente bello o feo– también encontraremos, en la vida moral de las personas y los personajes, que hasta la más fea de las almas tiene gotas de belleza en algún lugar. El psicópata que llora ante una ópera o el torturador que besa a sus hijos antes de marcharse al trabajo, tienen un carácter grotesco que, en algunos escasos momentos, participa de la belleza. Así mismo a nadie le consta que existan sujetos *totalmente* buenos, y tanto en la vida como en el teatro, el cine o la literatura, nada hay más inverosímil que la pretensión de una bondad impoluta.

Por otra parte, los estereotipos de buenos que son bellos físicamente, y malos con deformidades físicas –en la ficción lo mismo que en la vida cotidiana– se desmoronan dentro de la perspectiva propuesta por la Teoría Estética de la Virtud (TEV). La fealdad física de “El hombre elefante”, la película de David Lynch, o la deformidad de “El jorobado de Notre Dame”, la novela de Víctor Hugo, son algunos ejemplo en los que, volviendo a McGinn, “la fealdad externa es usada para resaltar la belleza moral, de manera que esta pueda ser aprehendida sin la máscara de la belleza física”. Cuando se separan las dos dimensiones estéticas del ser humano, o sea, cuando nuestra fachada externa (llamémosla cuerpo) viaja por un lado distinto a nuestro aspecto interno (llamémoslo alma) quedan resaltados los contextos en los que operan: Frankenstein es feo

físicamente pero, por lo menos al principio de la obra, se adorna con la belleza moral de su bondad y su nobleza. La condesa de Merteuil es bella en su apariencia física y espantosa desde el punto de vista moral.

La persona malvada no es necesariamente fea en su exterior, como esa semblanza del diablo que nos hicimos de pequeños. O como en las obras de ficción empañadas con una simplicidad vulgar en la que los feos-malos son *muy* feos, y los bellos-buenos son *muy* bellos. El verdadero villano es feo por dentro, y las acciones del héroe no dependen de las proporciones armónicas de su rostro sino de su valentía.

El cuerpo humano puede ser estéticamente bello sin que en ello haya ninguna implicación moral. “Pero no creo” –dice McGinn– “que se pueda describir la estética del alma en términos que sean moralmente neutros. Eso me parece un poderoso punto a favor de la TEV”. La Teoría Estética de la Virtud, según nuestro autor, parece ser un enfoque acertado a partir del hecho de que describir el alma o el carácter de alguien sin hacer alusión a conceptos morales, es como describir estéticamente un objeto sin ninguna noción de lo que pueda ser bello.

En el caso de una persona con un cuerpo que nos gusta y una manera de ser que nos desagrada, es fácil descubrir que, a un mismo tiempo, nos sentimos atraídos y repelidos por ella. A pesar de los posibles conflictos que esto nos pueda traer en nuestro trato con esa persona, sabemos intuitivamente que un ámbito estético puede ser independiente del otro. En cambio, si tal y como la Teoría Estética de la Virtud sostiene, lo moral es inseparable del juicio estético en lo que respecta al carácter,

habrá que estar de acuerdo con McGinn en que “la idea de un alma que es igualmente amada por su belleza y odiada por su corrupción es bastante difícil de concebir”.

BELLEZA Y ENTORNO SOCIAL

Por lo dicho hasta aquí, una obra de ficción puede ser estéticamente bella y sin embargo ser moralmente fea. El carácter, por el contrario, no puede ser bello y al mismo tiempo despreciable en términos morales. Porque la belleza del carácter –como ya he dicho siguiendo la TEV– se debe a las virtudes que le adornan. Y así como en la estética de las cosas es fundamental el criterio de *armonía*, también en la estética del carácter es de suma importancia la conexión de las virtudes ajustada a un orden. Las virtudes personales deben convivir en armonía si quieren formar ese todo bello que es el carácter excelente o bueno. Cuando, por ejemplo, la piedad está por encima de *todos* los demás criterios, a fuerza de perdonar y librar constantemente de responsabilidad a los verdugos, somos injustos con las víctimas de estos sujetos. Y si el honor *siempre* prevalece sobre el sentido común, podríamos llegar a cometer más de una tontería.

Esa armonía ética, lo mismo que la estética, puede tener pretensiones de una universalidad más o menos limitada. Al igual que la belleza estética y moral de una película como *Crash*, de Paul Haggis, trasciende las fronteras del estado de California para gustar en Madrid (y

nos hace estar extrañamente de acuerdo con el criterio que le otorgó el Oscar a la mejor película) así también alguien puede tener un carácter digno de ser laudable allende las fronteras de su casa o su círculo de amistades. Porque además de convertirse en un modelo de conducta, la belleza del carácter lleva consigo la idea de un mundo posible. “Un mundo” –escribe McGinn– “en el que la curiosidad, la ternura, la amabilidad y el éxtasis pueden ser dados por hecho: constituyen las leyes primordiales de ese mundo”.

En el caso del cine esta idea de un mundo mejor o que, por lo menos, podría mejorar, es bastante más clara. En *Crash*, como en muchas otras películas, se nos muestra la vida de varias personas en distintas circunstancias, en las que las acciones bellas se contrastan con las feas, dejándonos la sensación de que viviríamos mejor si lográramos embellecer un poco más nuestras almas. *Crash* habla de que, más a menudo de lo que pensamos, nos quedamos encerrados en una ética individual que sólo observa motivaciones internas sin tener mucho en cuenta las circunstancias, creencias o afecciones de los demás. Algunas de esas motivaciones internas pueden ser loables, pero al no conectarse con virtudes más “sociales” como la piedad o la solidaridad, enturbian el aspecto estético del carácter. De ahí que Ezra Heymann, pensando en Kant, hable de una belleza moral en la que haya armonía entre la importancia de velar por uno y la relevancia de mirar también por los demás. “El trato bello es aquí el paradigma de la belleza y consiste en la satisfacción simultánea de dos requerimientos: preserva la libertad

alrededor tuyo, y muestra tú mismo libertad”.

En el capítulo anterior he sostenido que, dentro de ciertas condiciones, nuestra libertad de acción no es un mero espejismo ni la voluntad hegemónica de un dios. Así mismo, allí como aquí, sostengo que el reflejo de un personaje de ficción éticamente complejo y rico, nos devuelve la imagen de alguien que, en mayor o menor grado, posee una libertad similar a la nuestra. Entre otras cosas tiene la posibilidad y la responsabilidad de darle forma al agente moral que es o quiere llegar a ser.

En un proceso análogo, los logros y los obstáculos de la libertad que deseamos mantener viva en nosotros y preservar a nuestro alrededor, no son muy distintos a los problemas de la formación de nuestro criterio estético en general y del carácter en particular. McGinn dice que “somos los maestros de nuestro propio destino moral, por lo menos en cierta medida, lo cual significa que creamos nuestra propia belleza interna, así como su ausencia”. Por tanto, la vida moral es una especie de creación artística. El agente, hasta donde cabe, es un escultor de su propio *self* y de su carácter. Es un artista que requiere de ciertas habilidades y un buen grado de sensibilidad. Y es también un artista en virtud del criterio estético que posee. A lo largo de mi tesis hablaré de las técnicas de este artista moral que, de una u otra forma, somos cada uno de nosotros, y de su vinculación con el personaje de ficción. En ese proceso saldrán a colación preguntas acerca de la vida que hemos de vivir desde el punto de vista estético-moral, y de algunos planteamientos que pretenden ser dignos de

influir en el “escultor”.

Así las cosas, dirá McGinn, una posible respuesta a la pregunta de por qué hemos de moldear los rasgos de nuestro carácter, sería ésta: “para aumentar la cantidad de belleza en el mundo”. Lo cual no significa que, según este autor, la moral no pueda ser un bien en sí misma. Sencillamente el elemento estético, la motivación de la belleza, aumenta la motivación de la vida ética. Es un complemento.

Entonces la belleza que nos rodea aumentará no sólo nuestra sensibilidad estética, sino también nuestro bienestar. Mientras más se tenga la suerte de estar habituados a un ámbito de belleza, más estimularemos la posibilidad de tener hábitos bellos. Obviamente aquí nos encontramos con unos problemas tan evidentes como antiguos: ¿hasta qué punto un entorno exterior bello estimula la belleza del carácter? ¿Qué se entiende ahí por belleza? ¿Cuál es el tipo de belleza que debemos promover?

Sería muy engorroso –y quizá francamente absurdo e imposible– cualquier intento por mi parte de responder estas preguntas acerca de la belleza y sus conexiones con nuestro medio social. Aquí lo relevante es que a los seres humanos la belleza nos importa *qua* belleza. Podemos acercarnos a algo o alguien sólo porque *nos parece* bello. Nos atrae y nos interesa el factor estético. No es necesario saber qué es la belleza, ni siquiera es fundamental estar de acuerdo sobre qué o quién es bello y qué o quién no lo es. Lo significativo es que cada uno de nosotros, desde distintas opciones y criterios, somos movidos por la belleza. De ahí que en

la vida diaria veamos que hasta los destornilladores y los mecheros tienen un diseño estético. También el habla, las ideas y los pensamientos poseen una dimensión estética. De nuevo aquí encontramos indicios en el lenguaje cotidiano, a través de frases como: “¡qué bello pensamiento”, o, “qué cosas tan bonitas dices”. Por no hablar de la belleza que esperamos encontrar en la poesía, los diálogos de ficción y la literatura.

“Es muy difícil” –escribe McGinn– “nombrar algo que carezca de una dimensión estética, sea positiva o negativa. Panesteticismo sería el nombre de esto”. Ese *panesteticismo* no escapa a la vida psicológica y espiritual de las personas. Y en este mundo en el que casi todo tiene una “dimensión estética” resulta natural que haya un vínculo entre nuestra personalidad –o las virtudes de nuestro carácter– y la belleza. Además seguramente querremos negar lo feo en nuestra alma y trasladarlo a otras cosas o sujetos. Incluso a ese precio nos gusta pensar que participamos de la belleza. Deseamos estar de su lado, aunque la realidad diga lo contrario. Aunque seamos más feos de lo que creemos ser.

¿QUIÉN ES EL MONSTRUO FRANKENSTEIN?

Nosotros. Algunos más, otros menos. Pero todos tenemos mucho de la fealdad de Frankenstein. No en vano el arquetipo del “monstruo” ha convivido siempre con nosotros. Minotauro, Cuasimodo, Piegrande, marcianos deformes, brujas malvadas; la lista es larga. En todas las culturas de todas las épocas los monstruos han acompañado

invariablemente a sus primos cercanos: los seres humanos. Siempre hemos querido tenerlos cerca.

Si aparecen como personajes de todas las mitologías conocidas, y forman parte del folklore y la ficción, será porque representan algún oscuro rincón de la psicología humana. Pero lo más curioso es que los hacemos venir a nuestro encuentro para luego huir de ellos. Como si fuesen algo que deseamos explorar pero nos da miedo conocer. “¿Qué significan estos monstruos?”, se pregunta McGinn, y luego ofrece una respuesta: “ellos actúan como formas corpóreas del mal, siguiendo la idea de que el mal es una forma de fealdad. Si el espíritu del mal se hiciera visible ese sería su aspecto”.

Según la TEV los monstruos son una consecuencia de la estrecha relación entre estética y moral. El monstruo es la fealdad del alma hecha cuerpo. De ahí vendría el prejuicio, la perspectiva generalizadora, según la cual las almas monstruosas anidarían en un físico poco agraciado. No obstante sabemos que no todos los monstruos tienen fealdad interior, ni todos los que son feos internamente tienen un aspecto monstruoso. Este hecho explicaría, en parte, el interés que Frankenstein despierta en el imaginario de muchas sociedades, desde que Mary Wollstonecraft Shelley publicara su texto en 1818. El monstruo creado por ella encarna la verdad de lo que somos. No en balde la novela se llama *Frankenstein o el moderno Prometeo*. El fuego que trae este Prometeo es un espejo cruel de nuestra identidad. “En él vemos nuestra propia naturaleza” –dice McGinn– “su historia es nuestra historia, escrita de forma gigante y horrible. Él es la

condición humana normal; no literalmente, por supuesto, sino metafóricamente, simbólicamente hablando”. Quizá por ese conocimiento que ofrece sobre nuestra alma, Frankenstein es un personaje versionado en todas las formas conocidas de ficción.

¿En qué se parece a nosotros? Pues en primer lugar, al hacer un viaje a sus orígenes, encontramos un parentesco: él también recoge una herencia biológica para ser quien es. A diferencia de nosotros, su herencia no viene de los genes transmitidos sexualmente, sino de cadáveres humanos. Con esto el monstruo estaría recordándonos lo que tenemos en común: que no sólo somos el fruto del placentero acto sexual, sino también de la escalofriante carroña. Estamos vivos gracias a los difuntos. Nos comemos los cadáveres de las vacas que matamos, nos nutrimos de cerdos y pollos sacrificados e ingerimos vegetales muertos. De igual forma, cuerpos sin vida de distintas especies (incluida la humana) sirven de abono a la tierra que nos alimenta y a los gusanos que son la comida de nuestros futuros alimentos. “Y por supuesto” –agrega McGinn– “el cuerpo del feto está totalmente compuesto de materia venida del cuerpo de la madre, especialmente su sangre (...) En cierto sentido toda vida es la redistribución contingente de materia inanimada”.

Otra similitud estaría en que nuestra delgada piel, lo mismo que la de Frankenstein, “escasamente cubre la obra de músculos y arterias” que escondemos en nuestro interior. Por muy feo que alguien pueda ser en su aspecto exterior, nunca podría alcanzar la espantosa visión de su cuerpo despojado de la piel. Lo que nos separa de nuestra monstruosidad interna

es una delgada capa. Tan delgada como esa que nos separa del monstruo Frankenstein.

La fealdad de nuestras entrañas es universal. Por mucho que las pieles naturales, bañadas de sol o mejoradas con liposucción lo oculten, somos corporalmente feos por dentro. “Los riñones y el colon de la *top model*, no son más atractivos que los de usted o los míos”.

Sin embargo a nuestro juicio estético no le basta con que seamos feos por dentro. También solemos estar insatisfechos con nuestro aspecto exterior, aunque la cosa no sea para tanto. En general, y dependiendo de cierto grado de madurez y sabiduría, nos sentimos descontentos con nuestro cuerpo. La aprobación estética que experimenta frente al espejo uno de esos modelos que aparecen en la publicidad de las revistas y la televisión, no es necesariamente mayor que la de la media de los hombres y mujeres. Resultaría poco sorprendente descubrir que el modelo se preocupa por cierta arruga que para nosotros es imperceptible, o por la forma de sus pies (que oculta con recelo debajo de todo tipo de calzados).

O sea, que sin necesidad de ser tan feos como Frankenstein, para numerosas personas resulta un reto y todo un proceso de aprendizaje lograr aceptarse tal como son. A muchos de nosotros, lo mismo que al personaje ideado por Wollstonecraft, les ocurre que admiran la belleza física de los demás (sean o no bellos) y en cambio se desprecian a sí mismos. La primera vez que Frankenstein vio su reflejo quedó aterrorizado: “Al principio retrocedí, incapaz de creer que era realmente yo el que

estaba reflejado en ese espejo. Y cuando finalmente me convencí de que yo era el monstruo que soy, una amarga tristeza y mortificación se apoderaron de mí”. Debe de haber muchas personas que no se sienten aterradas por la imagen que les devuelve el espejo, pero también deben de ser muchas las que esconden sus barrigas en las fotos, se operan las narices, ocultan sus ojos, se avergüenzan de sus piernas, etc.

Ese rechazo y ese miedo no son los únicos que compartimos con el monstruo. Lo mismo que Frankenstein, estamos arrojados en un mundo en el que tenemos que valernos por nosotros mismos. A casi todos nos toca enfrentarnos al problema de ganarnos la vida, de integrarnos a un grupo social, de lograr ser queridos, etc. Ninguno de nosotros ha elegido venir a este mundo, y sin embargo nos toca estar aquí, donde se nos exige que vivamos en este planeta que –como he expuesto en el segundo capítulo– no ha sido elegido por nosotros, y cuyas leyes físicas y jurídicas se imponen para bien y para mal. Dejándonos, además, inmersos en unas relaciones afectivas e interhumanas a las que debemos adaptarnos. De ahí la rebeldía del monstruo, que es la insolencia de Ícaro y la del Caín de Byron. El personaje se rebela contra el autor como la persona contra sus padres o la sociedad. De una u otra forma todos hemos sido ese rebelde que no se siente agradecido por estar “aquí”. Caín pareciera hablar por Frankenstein y por muchos otros al decir “no he buscado la vida, ni me he hecho a mí mismo”.

Una vez roto el cordón umbilical, aunque contemos con amigos y familiares, andamos la misma senda de Frankenstein: caminamos

básicamente por nuestra cuenta. En mayor o menor grado, teniendo en cuenta una diferencia que depende de los aportes de la suerte y los méritos de cada cual, podría decirse, como en efecto dice McGinn, que “la condición básica de la criatura es la condición humana: vulnerabilidad social y natural. Todos somos simples criaturas de carne y hueso en un mundo que no se destaca por su suavidad. Frágiles monstruos para el ser humano”.

FRANKENSTEIN Y EL PATITO FEO

Frágiles monstruos. Como en el Patito Feo, historia de ficción que se hizo famosa en la versión de Christian Andersen, y que habla de un pato que se ganaba el desprecio de todos por su fealdad exterior, igual que Frankenstein. En la visión de Clarissa Pinkola, el cuento del patito no sólo representa la crueldad del ojo social humano, sino también la búsqueda de lo que ella llama “la familia psíquica”. Es decir, la búsqueda de los que son como uno. En el caso de Frankenstein sería la búsqueda de los que, aunque feos por fuera, son capaces de apreciar a la gente por su belleza interna.

El exilio de los monstruos es la metáfora de un proceso fundamental en el desarrollo psicológico de los seres humanos que, incluso aunque no

sufran segregación social, deben encontrar ese grupo “familiar” en el que la belleza (o la fealdad) de su carácter sea apreciada por almas afines. Esto es más evidente en lo que respecta a los colectivos marginados donde, lamentablemente, hemos de incluir a las mujeres de un sinnúmero de sociedades. Son muchos los países donde es una mala noticia que el obstetra (o su equivalente) le diga a los padres: “es una niña”. A algunos de esos padres les sucede lo mismo que al personaje Víctor, quien una vez que ha creado a su monstruo, se siente defraudado por el resultado: “la belleza del sueño se desvaneció” –escribe Víctor– “y un disgusto y un horror sin aliento llenaron mi corazón. Incapaz de soportar el aspecto del ser que había creado, salí corriendo de la habitación”.

El Frankenstein que huye de los desprecios y las persecuciones de la gente, sufre un destierro ocasionado por las mismas razones por las que el Patito Feo fue expulsado, o los negros fueron discriminados durante el apartheid sudafricano, o las niñas y mujeres de muchas sociedades son tratadas con dureza y obligadas a encuadrarse en un modelo de “normalidad”. Sujetos convertidos en monstruos por la crueldad humana. Forzados a entrar en un patrón estético (en el sentido espiritual y físico del término) que les permita ser aceptados o, en caso contrario, ser condenados al exilio.

En todas las culturas, en el grueso de la población, se espera que los niños y, sobre todo, las niñas, posean, en palabras de Pinkola, “una serie de valores que, aunque no sean idénticos a los de sus familias, sí por lo menos se basen en ellos y, en cualquier caso, no provoquen

sobresaltos de ningún tipo”. Mary Wollstonecraft debe de haber sido consciente de esta situación, que en la Europa decimonónica sería más grave que en nuestro días. Sin duda, a sus diecinueve años (edad en la que escribió su famosa novela), habrá sentido en carne propia el exilio de una Frankenstein.

El conflicto de los monstruos es doble: social e interno. Ni la sociedad los quiere, ni ellos mismos se quieren. Y si semejante circunstancia no se supera de alguna forma, una respuesta coherente es el autoexilio. Pero esa no es la única salida. Otra opción, por lo demás muy clásica en las comunidades humanas, es el resentimiento y la venganza.

Quizá la mayoría de nosotros no llega tan lejos como Frankenstein en sus acciones contra las personas que considera sus antagonistas. Pero, dirá McGinn,

“los sentimientos que lo mueven no son ajenos a nosotros. También nosotros hemos sentido el aguijón del rechazo basado en la mera apariencia. Podemos sentirnos envidiosos de esos que no sufren (así nos parece) nuestra exclusión social. Puede parecer que otra gente es llevada a una vida encantadora de la que nosotros estamos injustamente excluidos”.

El dolor de la exclusión y la envidia hacia los que, desde la perspectiva del rechazado, no están excluidos, se convierten en una razón para actuar. “Soy malvado porque soy desgraciado” –le dice Frankenstein a su creador– “¿Acaso no soy repudiado por toda la humanidad? (...) Procuraré tu destrucción y no descansaré hasta desolar tu corazón”. La

criatura confiaba en su padre y éste le habría contestado con la traición y el abandono. El monstruo se acercó a la humanidad y sólo consiguió desprecio. Ahora quiere vengarse de los que le han hecho daño. Pero también siente una profunda envidia hacia los que tienen a su alcance la posibilidad de una vida dichosa. La amenaza que lanza contra Víctor es igualmente celos por todo lo que el Dr. Víctor Frankenstein *sí* puede ser.

Más adelante la amenaza se cumple. El creador se vuelve alguien tan desdichado como su creación. “Un candado ha cerrado mi alma” –escribe Víctor– “y he sentido que debía sobrevivir para exhibir eso en lo que pronto me convertiré: un despojo humano que inspirará la misericordia de los demás, y que yo mismo aborreceré”.

La exclusión del monstruo es una práctica común en todas las sociedades. No ocurre sólo con las minorías marginadas, sino también con muchos adolescentes, empleados, vecinos y, finalmente, con cada uno de nosotros al menos en algún momento de nuestras vidas. De una u otra forma todos hemos sentido que nuestra confianza ha sido traicionada alguna vez, que hemos sido segregados por un grupo, que nos hemos quedado sin el calor de una pareja. Y hasta en eso último hay similitud: Frankenstein le pide a Víctor que le haga una novia-monstruo.

“No obstante, al igual que la criatura, nosotros también podemos fallar en la búsqueda de lo que queremos”, dice McGinn. Mas no se refiere sólo a que la búsqueda del amor no siempre llega a buen puerto, sino a que, incluso cuando se alcanza, solemos seguir soñando con la novia perfecta, hecha a la medida por un creador (o por el azar). “Lo que

imaginamos es siempre más puro y refinado que lo que tenemos. Es por eso que la satisfacción del deseo, en especial del deseo romántico, a menudo acarrea una gran depresión y desilusión”.

Frankenstein encarna la frustración del deseo humano en casi todos sus niveles. Su historia muestra nuestro lado monstruoso, con su respectiva soledad y sentimiento de abandono. Así mismo, ofrece una plausible explicación acerca de algunas de las causas más importantes del carácter malvado. Con él experimentamos, por un lado, la idea de que las circunstancias desfavorables, los prejuicios y la mala suerte influyen en la degradación estética de nuestro carácter. Y, por otra parte, se ilustra de forma ficcional la hipótesis de que la envidia que sienten los desdichados por los que a su parecer son dichosos, funciona como motivación fundamental en el desarrollo de un carácter malvado.

SER MALVADO

Las cosas tienden a empeorar cuando el monstruo no corre con la suerte del Patito Feo. Es decir, cuando no encuentra el lugar al que pertenece, donde no sólo sea aceptado sino que además se descubra a sí mismo como alguien sorpresivamente bello. El monstruo sin familia psíquica puede terminar buscando una compensación y, por qué no, *placer*, en la desgracia de los demás. La sensación de bienestar del monstruo aumentaría en la misma medida en que la gente que le rodea se hace desdichada. Sobre todo si se trata de gente que, hasta ese

momento, era percibida por él como personas felices.

En el caso de Frankenstein, además, sólo una persona goza de la protección de ser “su familia”. El resto de la humanidad no se parece a él, y pertenece incluso a una especie distinta. Así las cosas la maldad se ve desbocada. Porque en la medida en que el Otro sea un extraño, los actos crueles se volverán más factibles dentro del alma malvada. Por supuesto esto no significa que la crueldad no surja entre parientes y paisanos. Si ello fuera así no existirían la violencia doméstica ni las guerras civiles. Pero sin duda la afinidad con amigos, familiares y compatriotas suele producir, en términos generales, una especie de pacto de no agresión que se rompe con más facilidad mientras menos cosas en común tengan las víctimas y los victimarios.

La noción de “fenotipo ampliado” juega un papel relevante en esta discriminación de los que nos son más cercanos (y por tanto deben ser protegidos, o por lo menos respetados) y los que nos son ajenos (y por tanto su dolor nos es más desconocido). En la época de Cristóbal Colón, la Iglesia y los “intelectuales” del Reino de Castilla se preguntaban si los indígenas tendrían alma e, incluso, si serían seres humanos. Las miles de “bajas civiles” que dejó la invasión norteamericana en Irak durante los primeros meses, no hicieron descender la popularidad del presidente Bush en Estados Unidos. Eso ocurrió sólo cuando las bajas *norteamericanas* sobrepasaron los mil efectivos (seres humanos).

Cuando la piel, el rostro, la nacionalidad y el idioma de algunos nos resultan extraños, puede ocurrir que nos cueste imaginar los sufrimientos

de esas personas. Una mirada superficial las hace ver muy distintas a nosotros. En gran parte tiene razón Elaine Scarry al sugerir que nuestra conducta moral hacia los demás “está configurada por la forma en la que los imaginamos”. Pero esa imaginación que forma parte de nuestra sensibilidad ética, como he planteado a lo largo de estos primeros capítulos, no viene de la nada. Requiere de un desarrollo que, entre otros factores, puede venir de la reflexión, los hábitos y las obras de ficción.

A Frankenstein le cuesta imaginar el sufrimiento ajeno, de la misma manera que el lector medio no se conmueve hasta las lágrimas cuando lee en la prensa que hoy han muerto cuarenta civiles en Irak. La historia sería distinta si a ese lector le hablaran de esas vidas tan “anónimas”. Conocer los rasgos humanos y los detalles afectivos de esas vidas le daría al lector un nivel de consciencia muy diferente que si sólo se queda con unos números, en este caso 40.

La sensibilidad moral de Frankenstein ha sido tan vapuleada que le queda poco de donde sujetarse. Posiblemente ya es muy tarde para expandir los horizontes de su empatía social. Se le hace difícil imaginar las vidas humanas porque él mismo no parece tener una. A duras penas mantiene el clásico rasgo humano de la relación amor-odio entre padre e hijo. En algunos momentos, a pesar de que la venganza de la criatura contra su padre se viene llevando a cabo, Frankenstein procura respetar al sujeto de su único nexo familiar: “soy su criatura” –le dice respetuosamente a Víctor– “y seré incluso apacible y dócil hacia mi señor y rey natural, si usted también hace su parte”.

De alguna forma Frankenstein piensa que hacer justicia equivale a darle rienda suelta a su resentimiento social. Y la escasa respuesta afectiva que encuentra por parte de su “señor y rey natural”, no le sirve de mucho para atenuar ese resentimiento. Muy pronto la criatura comienza a plantearse su existencia en los términos de la guerra y la competición deportiva. Esto es, en los términos de la victoria y la capitulación. El fracaso del Otro y la supervivencia personal son los nuevos derroteros de la criatura. Frankenstein ha declarado “la guerra eterna contra todas las especies”. Y para un guerrero, el triunfo sobre el enemigo y la ruina de éste, son la mayor satisfacción.

Como ocurre a menudo entre los conciudadanos de casi todas de las sociedades actuales, la cultura del *winner*, en una versión poco refinada, se ha instalado en la criatura. Y ¿cómo puede tenerse un carácter bello si el bienestar y el placer de los demás se encuentran totalmente alejados de nuestras prioridades? Es posible que el honor y la valentía reluzcan en la guerra. Pero sigue habiendo enormes parcelas de fealdad en un individuo cuyo nexo con los otros está guiado por la obsesión de ganar.

“Si el placer y la victoria se vuelven psicológicamente interconectados, el placer tenderá a surgir sólo a través del dolor de los otros. Si queremos alentar la idea de que nuestro placer tenga cierta relación con el placer de los demás, entonces el patrón social de la rivalidad tendrá unas bases erróneas”.

Según esta cita de McGinn, si queremos cambiar rivalidad por solidaridad, el tipo de actitud que resulta más coherente estimular no

parece la competición y el juego de ganadores y derrotados. Por supuesto que pueden tomarse medidas para llevar a cabo un “juego justo”, para que el “perdedor” no sea severamente humillado o para que, en el contexto de la guerra, haya una “Convención de Ginebra”. Pero nada de eso negaría el hecho de que las relaciones humanas se seguirían planteando desde bandos de ganadores y perdedores, en lugar de hacerlo desde la adhesión a causas por el bien común.

En la circunstancia de Frankenstein la moral pública queda reducida a la guerra. La solidaridad pasa a un plano desconocido y abstracto. La única semejanza con los demás es la de ser jugadores compitiendo por la victoria. Según el monstruo el otro debe perder.

EL PROBLEMA DE LA SOLIDARIDAD

Richard Rorty ve en la solidaridad un avance, un paso adelante en la vida moral de los individuos. Pero no ve en esa solidaridad el reconocimiento de alguna “esencia humana” inherente a todas las personas. Según Rorty, en lugar de un aspecto nuclear común a los seres humanos, la solidaridad se concebiría de la siguiente manera:

“como la capacidad de percibir cada vez con mayor claridad que las diferencias tradicionales (de tribu, de religión, de raza, de costumbres, y las demás de la misma especie) carecen de importancia cuando se las compara con las similitudes referentes al dolor y la humillación; se la concibe pues, como la capacidad de considerar a personas muy diferentes de nosotros incluidas en la categoría de ‘nosotros’”.

Sin duda de lo que se trata es de entender –e incluso de asumir como un hábito en el trato con los demás– que los seres humanos son aquellos cuyas diferencias culturales existentes entre sí, no generan una gran diferencia.

Ahora bien, creo que Rorty adopta una visión un tanto restringida al sugerir que donde no somos diferentes es en el dolor. Ciertamente es innegable que “el dolor y la humillación” que podemos percibir en los demás son un punto clave en nuestra capacidad para ser solidarios. El drama de la familia *negra* liberiana a la que la guerra le ha arrebatado su hogar y la mitad de sus miembros, es en esencia tan espantoso como su equivalente alemán de una familia *blanca* durante la segunda guerra mundial. La tragedia de las mujeres violadas en Sarajevo, es básicamente la misma que la de las mujeres violadas en Burundi. Los soldados europeos, cascos azules clientes de la prostitución infantil, hacen un daño similar al de los soldados africanos cuyos “hábitos de consumo” los convierten en ese tipo de clientes. Los estudiantes asesinados en el mayo del 68 mexicano, comparten la misma suerte que los estudiantes muertos en la plaza Tiananmen en 1989.

Sin embargo también puede despertarse en nosotros una actitud solidaria ante situaciones que tienen que ver poco con la humillación y el dolor. Por ejemplo podemos ser solidarios con alguien que se esfuerza (sin llegar al dolor o las humillaciones) por conseguir sus metas. Podemos llegar a ser solidarios con causas que consideramos justas, como por ejemplo el derecho a vivir en paz y libremente. Podemos unirnos

solidariamente a un movimiento que busca ampliar los derechos civiles de los ciudadanos en una democracia determinada, sin sentirnos menos solidarios sólo porque se trate de una democracia fuerte en términos institucionales y económicos.

Supongamos que una comunidad pacífica que, en mayor o menor medida, ya vive en libertad, se siente amenazada. Es posible que esta circunstancia la lleve a emprender, sin dolor ni humillaciones, una campaña cívica para preservar lo que tiene. Campaña que tal vez cuente con la solidaridad de más de uno dentro y fuera de esa comunidad.

En este punto alguien podría replicar que el *dolor* que ocasionaría perder esa libertad es lo que nos mueve a actuar. Pero frente a esto también podría plantearse el argumento contrario: ante el dolor y la humillación, lo que nos mueve a la solidaridad no es tanto el dolor o la humillación *en sí*, sino la *esperanza* de que tanto el uno como la otra desaparezcan.

Tal vez se trataría de una discusión bizantina. En todo caso creo que Rorty acierta al sugerir que el hecho de compartir la capacidad para sentir dolor, así como el malestar físico y moral de las humillaciones, es un fundamento de nuestra solidaridad. Esa similitud no es la única, pero sí tal vez la más relevante.

Pero cuando, como en el caso de Frankenstein y tantas personas de carne y hueso, las similitudes desaparecen de la percepción del agente, la solidaridad se vuelve imposible. Y de la frase: “tu dolor es similar al mío”, se pasa a la frase: “tú no tienes nada que ver conmigo”. No obstante, por

lo menos en lo que respecta a Frankenstein, la desconexión no es total. Aunque el vínculo de Frankenstein con los seres humanos no es de similitud, aparece *una relación* con los demás que es primordial para su propia identidad: en su guerra contra las especies, el dolor de los otros será su razón de ser.

McGinn advierte con mucha lucidez que “un agente conciente es antes que nada un centro de placer y dolor, un portador de afecto. La maldad pura será ininteligible a menos que se le reconozca un papel en la generación de placer”. Este postulado, que nos recuerda lo que Freud llamó *el principio del placer*, sostiene –lo mismo que Freud– que el *télos* de la conducta humana es la consecución del placer o, si se prefiere, la huida del dolor. Así que si la maldad es posible será por su relación con el placer. Frankenstein es malo porque siente placer al “resarcirse”, al ver que la gente es tan desdichada como él. En tal sentido la similitud será impuesta por la envidia de Frankenstein: la humillación y el dolor de los otros será *similar* a la de la criatura, pero ello no le producirá un sentimiento de solidaridad sino de placer, de dulce “venganza”.

El dolor y la humillación de los demás será su arma. “El dolor es el regalo del diablo para los envidiosos”, dice McGinn. No obstante la envidia y las acciones malvadas no son precisamente sinónimos de paz, de mediana armonía, de vida feliz. La criatura sufre un constante desasosiego una vez que ha emprendido su guerra. Por eso es empujado a encontrarse con la eterna paz, movido quizá por *thanatos*, ese instinto de muerte, según Freud, “cuya misión es hacer retornar todo lo orgánico

animado al estado inanimado”. ¿Con qué fin? Con el fin de acabar con las complejidades que surgen a partir del instinto de vida, de las perturbaciones del *eros*. La benevolencia de la muerte espera a Frankenstein como a cualquiera de nosotros.

Thanatos, la tendencia a la paz eterna, y *eros*, lo que nos impulsa a vivir, son para el padre del psicoanálisis las dos fuerzas que rigen nuestra *psique*. “La vida” –dice Freud– “sería un combate y una transacción entre ambas tendencias”. Ese combate está simbolizado en la lucha de Frankenstein consigo mismo y con los demás. Incluso el resultado de la batalla es clásicamente humano: gana *thanatos*.

Arrepentido de la cacería que ha emprendido contra su creador, y dolido por el fallecimiento de éste, al final de la novela el monstruo dice: “ahora la muerte es mi único consuelo”

EN RESUMEN

Las cualidades estéticas del carácter de una persona las encontramos en la belleza o fealdad de las palabras y acciones relacionadas con su vida ética. Según McGinn este enfoque constituye una Teoría Estética de la Virtud. En dicha teoría la virtud sería el criterio de belleza para el carácter. Pero éste no será su único nexo con la estética. En cualquier obra de ficción el aspecto de los personajes, o el diseño de escenografías y localizaciones puede tender –tácita o implícitamente– a

exteriorizar las cualidades estéticas del alma humana. Ello no significa que si alguien es bello físicamente también lo será en términos éticos, sino que, por ejemplo, el clásico estereotipo en el cual los buenos son bellos y los malos son feos, sería un intento por dar formas corpóreas al bien y al mal. En este sentido, el cuadro de Dorian Grey reflejaría en su fealdad el nivel estético-moral del carácter del protagonista.

Por su parte, la fealdad y el terror que inspira Frankenstein son las dos caras de la moneda: al principio, deja claro que la belleza del alma no viene del cuerpo. Se puede ser tan feo como esta criatura y, al mismo tiempo, tener un alma bella que rescata niños y busca amistad y afecto. Por otro lado, cuando el monstruo se vuelve malvado, pasa a ser la exteriorización del alma diabólica: es tan malo como *parece*.

El magnetismo de Frankenstein en cualquiera de los formatos de ficción en los que ha cobrado vida este complejo personaje, se debe a la triste historia que nos cuenta acerca de nosotros mismos. En el prefacio de la novela, Mary Wollstonecraft advierte que, aunque la criatura es imposible de concebir como un experimento real, “ofrece un punto de vista a la imaginación, para describir las pasiones humanas de una manera más amplia y comprensiva de lo que lo haría cualquier relación de hechos verídicos”.

A través de Frankenstein nos enfrentamos a los valores estéticos de la virtud. Presenciamos, desde la historia de unas personas y de una criatura aparentemente no-humana, la decadencia del carácter a partir de las circunstancias y los rumbos por los que puede optar una vida humana.

El problema de la adquisición de belleza o fealdad en el carácter (esto es, de los grados en los que se adquiere la virtud), vinculada al entorno social, se desvela, sugiere McGinn, cuando la historia muestra “cómo las verdades cotidianas ganan interés y forma al ser expresadas en una narración imaginativa”.

SEGUNDA PARTE

Capítulo I

LITERATURA Y JUSTICIA POÉTICA

Pero, eso sí, con que una vez algo haya sido puesto por escrito, las palabras ruedan por doquier, igual entre los entendidos que como entre aquellos a los que no les importa en absoluto, sin saber distinguir a quiénes conviene hablar y a quiénes no.

Platón
"Fedro"

La educación moral consiste principalmente en contar historias

Alasdair MacIntyre
"After Virtue"

Ejercemos la libertad poniéndola constantemente en juego, como cualquier personaje de ficción. Pero, a diferencia de los sujetos ficcionales, cuando la libertad humana apuesta por la violencia, la sangre que puede derramarse no es maquillaje ni está hecha de poesía. En *Las sirenas de Titán* (la novela de Kurt Vonnegut) la invasión marciana a la Tierra resulta más irrelevante en términos morales que la invasión norteamericana a Irak.

Por su parte, la esclavitud laboral y económica en el mundo real es una amenaza más grande de lo que quisiéramos admitir. En buena medida resulta cierta la famosa reflexión de Rousseau: aunque el ser humano ha nacido libre, "en todas partes se haya prisionero".

La mayoría de la gente vive acosada por la miseria y la injusticia social. En este mismo instante miles de sujetos están siendo perseguidos por sus ideas, ultrajados en alguna guerra olvidada, asesinados por

inanición, marginados por sus preferencias sexuales o explotados incluso dentro de un marco de legalidad. ¿Qué son esas personas? Pues, básicamente, cifras. Estadísticas publicadas en papel o acompañadas de imágenes televisivas que sólo muestran una pequeñísima parte del problema y que, en muchos casos, terminan naturalizando y hasta banalizando la violencia. Los televidentes comienzan a acostumbrarse a la barbarie.

Nos cuesta mucho imaginar las vidas de quienes se han vuelto “invisibles” a través de unas pocas imágenes y una enorme cantidad de números. Si las vidas que se exterminan o se mutilan siguen convirtiéndose en relleno para los telediarios o en guarismos de las estadísticas, resultará cada vez más difícil la comprensión y la compasión. ¿Cómo podemos entender el significado de una situación límite si desconocemos *realmente* lo que ella significa para los que la sufren? ¿Qué compasión podemos *sentir* ante algo que no nos *toca*?

Hay, por lo menos, dos consecuencias graves en la ausencia de compasión. Por un lado, la solidaridad y la empatía hacia los demás prácticamente desaparecen. En segundo lugar, nos hacemos menos conscientes de nuestra vulnerabilidad y de la de los demás. Para evitar esto las obras de ficción –claro que no todas– podrían ser de gran ayuda. Antes he hablado de la idea aristotélica de la compasión en la tragedia. Aristóteles señala que el hecho de sentir compasión frente a las desventuras y desgracias que ocurren en la tragedia, nos recuerda nuestra propia vulnerabilidad. Algunos de los sucesos trágicos presenciados sobre

el escenario, deberían despertar en nosotros el tipo de empatía que nos hace más sensibles al entorno humano en el que vivimos.

Así mismo, las emociones y los argumentos que suscitan o rechazan propuestas para luchar contra tantas atrocidades (por ejemplo los que apuntan a determinadas políticas socioeconómicas, a ciertas perspectivas jurídicas o a nuestros puntos de vista en general) pueden encontrar en la imaginación literaria un factor esclarecedor.

Los primeros capítulos de este trabajo los he dedicado a la genealogía de los poderes de la ficción, y también a cómo se interconecta el ámbito de los personajes con el contexto humano. Esa primera parte concluye con Frankenstein; un monstruo que, como tal vez diría Merleau-Ponty, nos permite descubrir un grado superior de la madurez, el de “comprender que no existe el superhombre, que no existe ningún hombre que no tenga que vivir una vida de hombre”. Ahora, en este capítulo, quiero seguir explorando ciertas perspectivas y “verdades” que surgen del vínculo entre ficción y realidad, específicamente dentro de la esfera de la justicia y la sensibilidad social. Me interesa mostrar en qué sentido la imaginación literaria mejora nuestras capacidades de agentes morales racionales, y amplía los horizontes de la justicia.

Usaré el término “justicia” de forma muy amplia. A veces será entendido como *la manera justa de obrar* (con su respectivo sentimiento de empatía hacia el otro). También podrá adoptar la forma de *una postura en contra de la discriminación negativa*. Así mismo tendrá que ver con *una distribución más equitativa de bienes y servicios*. E igualmente será *la*

sabiduría de las decisiones de un Juez.

Junto a Martha Nussbaum, creo que algunas obras de la literatura nos ayudan a *sentir* y a ver con más claridad las injusticias que sufren o pueden llegar a sufrir los seres humanos. Pero, al contrario que esta filósofa, sostengo que la capacidad que tiene el cine para lograr el mismo efecto, no es inferior a la que posee la literatura.

IMAGINACIÓN LITERARIA

La justicia poética no se basa en el azar, el destino o la mano de Dios (esta última sería la justicia “divina”). Por el contrario, se sustenta en un pilar racional y concreto: afirma que la imaginación y la sensibilidad poéticas contribuyen a repensar nuestra noción de justicia y, eventualmente, a lograr un modelo de sociedad más justo y compasivo.

El paso de lo singular a lo general en la literatura –en el que vemos florecer razonamientos éticos– nos permitirá universalizar algunas reflexiones y sentimientos.

“La novela” –escribe Nussbaum– “construye un paradigma de un estilo de razonamiento ético que es específico al contexto sin ser relativista, en el que obtenemos recetas concretas y potencialmente universales al presenciar una idea general de la realización humana en una situación concreta, a la que se nos invita a entrar mediante la imaginación”

Aquella famosa premisa de describir bien la aldea, recomendada por Tolstoi para hablar de lo universal, es la vara ideal para saltar la barrera del relativismo. Por ejemplo, en *Hard Times* la relación entre el maestro

Gradgrind y sus alumnos podría, entre otras cosas, ilustrar y desarrollar los planteamientos del utilitarismo económico (donde veríamos qué puede ocurrir tras su aplicación tanto en Inglaterra como en cualquier otro país).

Si el objetivo es afinar nuestros criterios, siempre será provechoso pensar en comunión con las situaciones y los personajes de algunas obras literarias. El contexto emocional de una novela puede *abrirnos los ojos* más allá de las fronteras físicas y sociales. No sólo nos mostrará un camino, sino que también nos enseñará a verlo. Agudizará nuestros sentidos y nuestras capacidades racionales. Renovará nuestros poderes de observación. Nussbaum señala la importancia de eso con estas palabras: “Pretendemos ver, y para eso es necesario poder mirar”

Pero ello no significa que debemos sustituir la racionalidad ética por la imaginación poética. La reflexión filosófica (o política, económica, jurídica, etc.) se vería muy reducida si se deja sólo en manos de la literatura.

“El énfasis en la imaginación literaria” –dice Nussbaum– “no está destinado a reemplazar la teoría moral y política ni a reemplazar los razonamientos por las emociones”. Al contrario, la idea es que el alcance de una determinada postura ética se amplíe con la posibilidad de imaginar personas y circunstancias que a veces serán el reflejo de nuestras vidas, y en otras ocasiones su única relación con nosotros consistirá en que ellos *también* son seres humanos. Lo interesante de que sea una imaginación “literaria” (dramatizada) es que nos invita a vivir *emocionalmente* lo que le ocurre a *otras* personas.

Todo esto me vuelve a llevar a un problema que ya he tratado en los primeros capítulos: el de la obra de ficción como un arma de doble filo. Las coordenadas emocionales de una novela pueden reforzar una posición que defienda el respeto por la dignidad humana. No obstante, el relato podría modificar las agujas para que apunten en la dirección opuesta. El problema con las emociones es que tienen un espectro muy amplio: pueden empujarnos hacia el odio como hacia el amor; de la segregación racial al activismo contra el apartheid; nos llevan a la humildad o a la arrogancia; etc., etc.

Si las posturas que defiende cierta literatura tienen que ver con emociones a favor del fascismo y el racismo (v.g), entonces el desarrollo de la empatía hacia grupos más desfavorecidos a través de la novela encontrará uno de sus obstáculos en las narraciones mismas. Narraciones que abarcan desde extensas novelas hasta pequeñas historias cotidianas, y que auspiciarían formas de pensar contrarias a una justicia social para *todos*.

“Muchas de las historias que nos contamos alientan el rechazo de la compasión, de modo que ni siquiera la imaginación literaria está libre de culpa”. Habrá entonces que aclarar cuáles serían las obras poéticas que sirven a la justicia.

LITERATURAS Y REIVINDICACIONES

Los poderes económicos y jurídicos de cualquier Estado que se

diga democrático, se harán más sensibles a sus entornos y mejorarán su agudeza racional en la medida en que asuman el papel de la fantasía y las emociones en el ejercicio de la ley y la economía. Pero, como ya hemos dicho, esta justicia no ha de confiar en cualquier historia emocionante.

Los textos de la justicia poética resaltarán “el valor esencial de la comunidad y la amistad”, sacarán a flote “argumentos que la vida social contemporánea y, sobre todo, el pensamiento económico contemporáneo han de tomarse muy en serio”. Serán obras donde, siguiendo la Teoría Estética de la Virtud, puedan verse la fealdad o la belleza del carácter, y los largos brazos de la fortuna. De los que nadie escapa.

En definitiva, el objetivo es reivindicar las visiones de la imaginación poética en la vida pública y privada. Porque esa imaginación puede ser usada en el desarrollo y defensa de nuestros más sagrados derechos y nuestras más profundas intuiciones respecto a la convivencia humana. Además nos ayuda a recuperar esa historia pasada que ahora conforma nuestro presente. Cierta tipo de literatura, dice López de la Vieja, “ayuda a hacer memoria, a fin de entender cómo fueron o cómo pudieron ser quienes no dejaron apenas rastro”.

Sin embargo no es sencillo emplear dicha imaginación en los proyectos de la vida pública. Para muchos las novelas funcionan bien en el plano personal, pero se supone que sirven de poco a la hora de abordar problemas de índole social. Los alcances del enfoque literario no parecen tener la seriedad y el rigor objetivo de disciplinas como la economía o la jurisprudencia. Con lo cual es muy posible que, en parte, el meollo del

asunto sea una cuestión de prestigio: si algo es literario resulta especulativo y poco serio. De ahí las burdas ínfulas “cientificistas” de algunos “expertos”. Muchos creen que las reflexiones se hacen más agudas en la misma medida en que son más “serias” y “técnicas”.

No estoy defendiendo aquí una postura según la cual el lenguaje poético representaría la única perspectiva sensata. Semejante idea sería tan cuestionable como la tendencia inversa, en la cual todo debería ser reducido a logaritmos y datos científicos. El sistema de estatutos en la ley, así como las herramientas técnicas de la jurisprudencia, quizá no sean lo más idóneo para impartir verdadera justicia, pero sin duda todo iría de mal a peor si la tecnología del Derecho fuese sustituida por la poesía pura y dura.

La clave está en no constreñir las fronteras. Una ballena, según un enfoque literario, es un islote viviente; y también es, según la biología, un mamífero cetáceo. Lo interesante de poder ver las cosas desde muchos ángulos es que se enriquece el abanico de respuestas ante las preguntas por las cosas. Por eso la literatura es un auxiliar de la justicia. No en vano Stephen G. Breyer, en su nominación para la Corte Suprema de los Estados Unidos, extrajo de su memoria la atmósfera que en su día le transmitió Chesterton, quien ve historias de gentes tras las casas de las ciudades. “Cada una de esas historias” –dice el juez– “habla de un hombre, una mujer, hijos, familias, trabajos, vidas, y el libro nos transmite eso. Así que la literatura me ha servido a menudo para bajar de la torre”.

En fin, que las vidas de algunos personajes de novela ponen la

escalera que nos hace falta para bajar de la torre. O tal vez para subir a la colina, donde el paisaje se observa desde una perspectiva más amplia. Cosa que el teatro también parece capaz de hacer. Lo mismo que el cuento o el ensayo y, fuera de lo estrictamente literario, el cine.

Sin embargo Nussbaum cree que no es así. Considera que la novela tiene importantes ventajas sobre otras formas de imaginación narrativa, incluidas las películas. ¿Pero por qué nuestra autora –en el caso de la justicia poética– coloca a la novela en un lugar privilegiado?

PODERES DE NOVELA

La respuesta de Nussbaum es que la novela nos hace desarrollar, mejor que cualquier otro género, una peculiar capacidad imaginativa donde recreamos (y en un sentido relevante “vivimos”) la vida de personajes proclives a reflejar circunstancias humanas que nos son familiares o que, en todo caso, han comenzado a parecernos cercanas. Según esta filósofa, uno de los argumentos para afirmar la favorecida posición de la novela sería, en primer lugar, su cualidad de ficción viva que, “además de servir de eje de la reflexión moral, goza de gran popularidad en nuestra cultura”.

A este respecto se podría hacer una plausible defensa de las tragedias clásicas e isabelinas, sobre todo a partir de sus versiones modernas. No obstante la novela (en especial la novela realista) será la recomendación de Nussbaum “si deseamos hablar de la vida pública

contemporánea, y del modo en que las circunstancias concretas moldean las emociones y aspiraciones humanas”.

Otro punto a favor de la novela sería que en ella las aspiraciones humanas se muestran ante obstáculos impuestos por sociedades concretas. Las novelas suceden en contextos sociales específicos, mostrando las necesidades y los deseos de determinadas comunidades. En el caso de la novela realista se dibujaría el cuadro de una comunidad real, que se mostraría al lector como una oportunidad de conocer mundos y hechos que tal vez ignoraba. Si se trata de un lector que ha tenido la suerte de sentirse de alguna manera “tocado” por uno o varios personajes, entonces tendremos aquí a alguien que comenzará a sacar sus propias conclusiones y a sensibilizarse con los problemas de la gente que vive en esa comunidad.

Un ejemplo ilustrativo lo encontramos en el análisis emotivo-racional de la propia Nussbaum, a través de su experiencia como lectora de *Hard Times*. Allí nos dice, entre otras cosas, que las condiciones de vida de los obreros de Coketown no difieren tanto de la de sus contemporáneos norteamericanos. El criterio de evaluación que emplea tiene que ver con lo que en general considera beneficioso o perjudicial para un ser humano. A partir de ahí nota que, a pesar de ciertas diferencias, “las relaciones entre los géneros y los problemas asociados con el matrimonio y la familia no han cambiado (...) También me doy cuenta de que en mi sociedad aún existen parejas que no pueden casarse”. Evalúa el asunto desde su vivencia personal, desde su horizonte extraliterario que, en este caso, es

el de sus perspectivas acerca de la libertad y la conducta humana. “No puedo leer como participante activa sin poner en juego dichas perspectivas, pues están implícitas en las emociones con que reacciono”.

Para una sociedad democrática la novela tiene asimismo el valor de ser un espacio de intercambio de ideas. La comunidad de lectores, radicada en el territorio común de las historias leídas, comparte entre sí sus reacciones emocionales y sus argumentos críticos. Con este intercambio los ciudadanos–lectores, esos pensadores y conferencistas más o menos informales del ágora novelística, mejoran y hacen mejorar nuestras respuestas racionales a los problemas de la Polis. La novela promueve e impulsa la madurez de la opinión pública.

Por último hemos de resaltar “el interés de la novela por lo cotidiano”. Sus páginas están llenas de personajes que existen en lugares tan familiares como una fábrica o una escuela. Personajes con hogares que nos hacen recordar los mundos que a veces olvidamos, y nos dejan ver los que quizá nunca conocimos. Que nos presentan formas de vida cuyas penurias tal vez ignorábamos a pesar de ser moneda común en la mayoría de los seres humanos.

Pero, para lograr esto mismo, ¿no es el cine incluso más exitoso que la novela?

PODERES DE PELÍCULA

La misma Nussbaum no se muestra renuente “a admitir que el cine

también puede hacer similares aportaciones a la vida pública”. No obstante cree que la novela es superior como escenario ético. Con el fin de refutar esto usaré algunos de sus propios argumentos a favor del cine. Para empezar, creo que efectivamente la crítica contemporánea (Nussbaum piensa sobre todo en Stanley Cavell) ha demostrado que el cine tiene la posibilidad de brindar las mismas aportaciones que ella atribuye a la novela. “Y se podría argumentar que en nuestra cultura, hasta cierto punto, el cine ha reemplazado a la novela como el medio narrativo moralmente serio pero de gran popularidad”.

Mientras más nos alejemos de los predios académicos y de las elites intelectuales, más fácil se nos hará entender que la literatura entra mucho menos en la vida de la gente de lo que lo hace el cine. El televisor, aparato electrónico en el que se degrada la filmografía de cualquier realizador, es al mismo tiempo *e/* elemento fundamental en la difusión de la imagen en movimiento. Tal y como afirma Antonio Acosta, en nuestros días “vemos cine, sobre todo, a través de la televisión. Y eso significa que lo vemos mal (...) Sin embargo, esto significa también que hoy se puede ver mucho más cine que en el pasado”. Millones de familias alrededor del mundo tienen, por lo menos, un televisor.

Agréguese a esta situación el hecho de que el cine es más fácil de consumir que la literatura. Dos horas de promedio para ver una película, contra una semana o más para una novela. Si, además, el film está hecho en el mismo idioma que hablan los espectadores (o está doblado) tendrá la ventaja de salvar la barrera del analfabetismo (barrera insalvable para la

novela).

La mayoría de los trabajos cinematográficos tienen una popularidad más elevada que la alcanzada en general por la literatura. Sin embargo no se trata sólo de eso. El séptimo arte es tan bueno como la novela para transmitir vivencias y mundos, para sumergirnos en otras cotidianidades y en una amplia gama de colectivos humanos. No me parece que pueda hablarse de una capacidad inferior: una buena película, tal y como lo hace una buena novela, nos confronta –aunque de distinta manera– con nuestras perspectivas morales, políticas, económicas, etc.

Nussbaum ve la novela como un caballo de batalla contra el pensamiento acrítico. Semejante caballo es también lo que esperamos que sea una buena película. Robert McKee, ese magnífico teórico del guión cinematográfico, cuando habla del guionista ideal lo define como aquel “que da forma a la historia sobre la percepción de qué merece la pena ser vivido, por qué merece la pena morir, qué resulta estúpido perseguir, el significado de justicia, de la verdad...”.

Este Sócrates–guionista entendería que su trabajo es llevar del folio a la pantalla los grandes debates de la humanidad. Procuraría comprender el mundo en el que vive, para entonces hacerse nuevas preguntas. Pero nunca sería estrictamente un filósofo –como tampoco lo es el novelista– por eso quiere hacernos pensar a partir de lo que sentimos. Escribe un universo emocional desde dilemas y situaciones dramatizadas. Con imágenes y palabras nos dibuja glorias y penurias humanas, un cuadro moral de nuestras reflexiones como espectadores.

Guionistas, directores y productores saben –o deberían saber– que un buen film es aquel que nos lleva a vivir esa experiencia de otredad que Nussbaum resalta de la novela. Vamos al cine para encontrar personajes cuyo parecido con las personas no es mera coincidencia. Nos sentamos frente a la gran pantalla para que cuando empiece la función podamos “suplantar virtualmente a otro ser humano que al principio nos parece extraño pero que en el fondo es como nosotros”. Luego de una cierta inversión de tiempo y dinero, y una vez instalados en la butaca, albergamos la esperanza de “disfrutar, aprender, aportar profundidad a nuestros días”.

Dejo hasta aquí las comparaciones entre novela y cine. Más allá de si la experiencia emocional y cognitiva de un lector de novelas es distinta a la del espectador de una película, me resulta evidente que ambos géneros son un medio magnífico para transportar y crear personajes cercanos a nuestras distintas realidades.

Vuelvo entonces a la novela para echar un breve vistazo a la injerencia de las emociones en las reflexiones del lector. Pues por un lado la literatura se presenta como un auxiliar emocional de nuestras capacidades racionales pero, por otro lado, las emociones suelen estar desvalorizadas o, por lo menos, fuertemente restringidas, por muchos de los defensores de la razón científica.

RAZONES Y EMOCIONES

Al inicio de este capítulo la justicia poética quedó definida como una herramienta que, a través de los lenguajes de la poesía, mejora nuestra sensibilidad ética. La descripción literaria de la vida humana, moldeada en los personajes, nos hace retomar algunas de nuestras convicciones para repensarlas a la luz de una mirada emocional, de una trama emocionante. Pero, ¿desde cuándo han sido las emociones un pilar fiable? ¿Acaso las estructuras sustentadas en lo emotivo no están condenadas a desplomarse?

Nussbaum dedica todo un libro al vínculo entre la conducta emocional y las habilidades de los agentes morales racionales. Lo subtitula “la inteligencia de las emociones”, dejándonos saber de entrada que se suscribe a esa corriente de pensadores –Aristóteles entre los más célebres– para los que las emociones no son fuerzas ciegas e irracionales. Muy al contrario, “las emociones implican juicios acerca de cosas importantes”. El título, “Fallas del pensamiento” (*Upheavals of thought*), lo toma prestado de aquel Proust que iba en busca del tiempo perdido. No se refiere a *falla* en el sentido de error, sino a falla geológica, especie de meandro en el río del pensar. Las emociones son las *upheavals*, traducible como *fallas*, *accidentes geográficos*, incluso *trastornos*. O sea, las piedras en el zapato de lo que pensamos.

“Las emociones dan forma al paisaje de nuestra vida social y mental”. Sin ellas el paisaje sería engañosamente plano, no habría “levantamientos geológicos”, ni “irregularidades” que remarquen la incertidumbre y la fragilidad de los seres humanos, constantemente

expuestos a sufrir los avatares del azar.

Los juicios que cabalgan sobre las emociones se pondrán a prueba ante los juicios que contemplan el paisaje sin sobresaltos. Redimensionarán, o no, nuestra perspectiva acerca de lo que nos ocupa en ese momento. Este es el punto central de otro texto de Nussbaum: “La terapia del deseo”. Ahí no sólo propone que las emociones están fuertemente enraizadas en las creencias y las evaluaciones éticas, sino que “se modifican al modificarse éstas”.

Es obvio que profundizar en esta materia sería el tema de otra investigación. Aquí sólo quiero –siguiendo a Nussbaum– mencionar algunos puntos relevantes para reubicar las emociones dentro del discurso reflexivo–literario en el que, en primer lugar, las pasiones no son obstáculos irracionales. En segundo lugar, están coproducidas por aprendizajes sociales: “Tanto Aristóteles como las escuelas helenísticas sostienen además que muchas, si no todas, las pasiones se basan en creencias que no surgen de manera natural (...) sino que las conforma la sociedad”. Y, en tercer lugar, participan en el proceso de una *paideia* específica: la educación o reeducación de nuestras pasiones con el fin de hacerlas más “bellas” partiendo de otras creencias y nuevas costumbres. *Paideia* que aparece en buena parte de la obra de Platón, incluso para fines de dudosa probidad como, por ejemplo, la formación de los soldados del futuro, a quienes se les enseñará a no temer al enemigo, llevándoles desde la infancia al campo de batalla, para que sean “observadores de la guerra”.

Aristóteles, recordando a su maestro, nos deja esta guía para la buena vida emocional: “debemos haber sido educados en cierto modo desde jóvenes, como dice Platón, para podernos alegrar y dolernos como es debido, pues en esto radica la buena educación”. Las emociones se aprenden y llevan consigo creencias acerca de lo que es despreciable, temible, deseable, etc. Si *creo* que tal persona es malvada, de ahí vendrá la ira que siento con sólo ver a esa persona. Mi ira no es un fenómeno misterioso mágicamente aparecido; por el contrario, mi ira apunta a alguien en particular, surge porque ese alguien *me parece* malvado.

Cuando George Bush padre estaba de campaña contra Dukakis, su estrategia (igual que la de Bush Jr. y muchos otros) consistía en presentar a su rival como el caos personificado, con la delincuencia desatada en las calles y chicos malos dispuestos a golpear a niños y mujeres. Se jugaba con la ignorancia y un artificial sentimiento de desamparo. Esta circunstancia, nos dice Nussbaum, “es compatible con la perspectiva de que las emociones poseen otros componentes no cognitivos (como los sentimientos o los estados corporales) además de las creencias, pero insiste en que las creencias relevantes son causa suficiente de esos otros componentes”.

La equivocación de nuestras emociones se basa en el error de nuestras creencias. En la medida en que el mundo emocional de la novela proponga creencias y pasiones a favor de la justicia social y la dignidad humana, estará contribuyendo a modificar emociones que, en principio, sean poco adecuadas para una convivencia más compasiva y menos

injusta.

Sin embargo queda por saber hasta qué punto somos responsables de nuestras emociones. Leer, contactar con la gente, aprender a partir de experiencias propias y ajenas, observar, mejorar nuestra vida afectiva, reflexionar... muchos factores pueden ir produciendo un cambio en las creencias que subyacen a nuestras emociones. En parte es responsabilidad del agente que esos factores estén presentes en su vida. Sobre todo si no quiere ser víctima de sus propias pasiones. Pero debe de haber un límite en esa búsqueda y en la correspondiente responsabilidad. ¿O no?

LA ELECCIÓN DE LOS DESEOS

Dijo Locke:

“Un hombre que cae al agua, porque se derrumba un puente que está cruzando, no tiene en eso ninguna libertad (...) resistir a esa caída no es algo que esté en su poder, la cesación de dicho movimiento no puede ser consecuencia de la volición”

En el capítulo II de la primera parte he hablado de la diferencia entre lo que *nos ocurre* y lo que *hacemos*. A manera de ejemplo estaba el hombre al que, accidentalmente, le cae un piano encima, y cuya muerte no puede calificarse de suicidio pues, al igual que la caída del sujeto que nos describe Locke, aquello no fue una acción ni libre ni voluntaria.

Nadie le diría al piloto (del recién estrellado avión) que él ha sido responsable por el infarto repentino (y sin antecedentes) que ha sufrido, y

que ocasionó la posterior colisión de la aeronave. No hay duda: se trata de algo que *le sucedió*. Y como dice Dennett, “somos responsables directos de nuestras acciones voluntarias, esto es, de las cosas que hacemos y (en la mayoría de los casos) sólo indirectamente responsables de las cosas que nos ocurren”.

En la medida en que podamos determinar que las acciones de alguien tienen un origen causal independiente de creencias o razones personales, diremos que no estamos frente a un sujeto que ha actuado racionalmente. Juzgaremos pertinente considerar esto a la hora de achacarle responsabilidades por sus actos.

Así mismo, la evaluación y explicación de nuestra conducta adquirirá límites más definidos al separar lo meramente causal de aquello que se hace por ciertas razones. Por ejemplo, si llueve, no tendrá sentido preguntar por qué *razón* está lloviendo. Sabemos que para que llueva no es necesario que las nubes y el agua se pongan de acuerdo, o que medie algún tipo de deseos y creencias.

Por otra parte, si pudiéramos preguntarle al señor Gradgrind por qué razón anda siempre con unas reglas y unas tablas de multiplicar en las manos o dentro de sus bolsillos, él nos daría unas razones que, por muy extravagantes que parezcan, no dejarían de ser *sus* razones. Nos recordaría que las usa “para pesar y medir cualquier parcela de la naturaleza humana”.

Desde el punto de vista de nuestras razones para actuar, el asunto se complica cuando el Sr. Gradgrind apunta con el dedo a la “chica

número veinte” y, al preguntarle su nombre, ella dice que se llama Sissi Jupe “ruborizándose, levantándose, y haciendo una reverencia”. ¿Por qué *razón* se ruboriza? Autores como Dennet o Toulmin estarían de acuerdo en que el rubor de Sissi es irracional, pues le sucede fuera de los predios de su voluntad. Sin embargo –dirían– le queda la posibilidad de controlar sus acciones *a posteriori*.

El contexto de las meras causas es el de los eventos involuntarios, sin disertaciones o creencias, que suceden en un ámbito que sólo cabe describir en el espectro físico-químico, o de acuerdo con un diseño establecido de causa y efecto, en el que cuando una ocurre el otro se sigue forzosamente. Dentro del contexto de las razones, en cambio, encontramos deliberaciones y la presencia de la voluntad, los deseos y las creencias. No obstante, puede ocurrir que las razones participen de la causalidad. A veces pasa que lo que produce algo, lo hace orientado por ciertas razones, y entonces cabe averiguar los antecedentes. Indagar, por ejemplo, acerca de ideas recientes o pasadas que influyen ahora en la acción; o si las razones surgieron simplemente en el momento particular en que algo acontecía; o si se trata de un *hábito*, una valoración o un razonamiento que habitualmente se dispara ante determinadas circunstancias. En el ámbito de las razones como tales, basta con ver el contexto de las premisas y de las consecuencias. En el mundo de las razones sopesamos el valor de la fuerza argumentativa, su conformación, su relevancia, etc. Pero cuando estas razones forman además parte de la causalidad, entonces cabe buscar los antecedentes inmersos en el

contexto. En tal caso será pertinente tener en cuenta dos órdenes de consideración: el del sopesamiento de razones y el de las concatenaciones históricas.

Por su parte, como muy bien dice Toulmin, las razones *per se* no hacen nada. Es necesario que la razón llegue a ser *nuestra* razón, para que entonces sea un elemento causante de nuestra conducta. Cualquiera sabe, por ejemplo, que beber mucho vino tiende a estropear el organismo y la vida. Esa puede ser una buena razón para no ingerir alcohol en exceso. Pero esa buena razón no hace nada si no se convierte en una de las razones del alcohólico para dejar la bebida.

Creo que es fácil aceptar la irrelevancia de preguntar las *razones* por las que llueve, o las que llevan a una planta a crecer de determinada manera. No obstante, parece que la línea fronteriza entre *lo que simplemente ocurre* y las *razones para actuar*, puede ser más delgada de lo que parece. Para Toulmin no tendría sentido preguntar por qué Sissi se ha sonrojado, de la misma manera que para Dennett la ira o la lujuria son estados que *nos ocurren* como nos ocurre un dolor de pié. Sin embargo, aunque la rabia o el sonrojo no sean algo que hacemos (como caminar, cocinar, escribir, etc.) cabría preguntarse si, por ello, esas reacciones son ajenas al ámbito de las razones.

Junto a R. S. Peters podría plantearse que sonrojarnos como Sissi son cosas que “nos suceden debido al modo en que vemos o entendemos una situación”. Si yo tuviera la oportunidad de hablar con Sissi, le preguntaría de qué se avergüenza (supongo que se sonroja

porque se avergüenza de algo). Quizá a partir de esa pregunta entenderíamos su manera de comprender la situación. Lo más probable es que admita sentirse como una cucaracha ante el todopoderoso Sr. Gradgrind. Hablando con ella, proponiéndole otras maneras de verse a sí misma y a los demás, podría replantearse hasta qué punto *debe* sentirse así y hasta qué punto puede recobrar su dignidad. Tal vez una Sissi más segura de sí misma no definiría su circunstancia como la de una hormiga ante un elefante, sino como la de una alumna autónoma y humana, con un decoro y unos derechos similares a los de su famoso profesor Gradgrind. Y entonces esa Sissi, con una autoestima tan saludable como la de cualquier otra persona, no se ruborizaría. Ya no habría *razón* para hacerlo.

Ver o entender una situación no es algo que hace la lluvia, o mi pié cuando repentinamente me duele. El sonrojarnos puede ser algo que nos sucede, pero al tener una estrecha relación con la manera en que vivimos y apreciamos nuestro estar en el mundo, se convierte en algo distinto al efecto de una causalidad mecánica o natural.

Si *H* siente una enorme ira al recibir un pequeño insulto en la calle, mientras *K* reacciona con indiferencia ante un insulto similar, no diremos que esto se debe a algo fortuito, o al hecho de que *H* es rubio y *K* tiene el cabello negro, o simplemente a una cuestión de grados de adrenalina. Sin duda hay aquí muchos factores que hacen que *H* y *K* reaccionen de distinta manera (factores que pueden incluir a las hormonas y a la irritación cortical). Pero sobre todo la diferencia entre ambos tiene que ver con sus disposiciones cognitivas, esto es, con sus formas de entender lo que ha

ocurrido, con lo que para cada uno significa el pequeño insulto callejero.

Habrá que tener en cuenta ciertas consideraciones causales. Por ejemplo, si *H* viene de sufrir varias injusticias y atropellos, mientras *K* viene de contemplar el jardín zen. O si para el budista *K*, los supuestos insultos sólo afectan a un ego respecto al cual él se siente lejano, etc., etc. Y más allá de las simples diferencias entre *H* y *K*, sabemos que la vida de los agentes racionales no ocurre al margen de las reacciones emocionales “espontáneas”. Y que el feliz acierto en esas reacciones también está vinculado a nuestra manera de percibir una situación como “buena”, “mala”, “humillante” o “sin importancia”.

Que algo sea involuntario no significa que sea *necesariamente* irracional. Incluso podríamos poner en duda que sea absolutamente involuntario (sin participación en nuestros deseos y creencias). Si los arrebatos de ira o lujuria amenazan nuestro bienestar personal, será porque, por lo menos en parte, no hemos emprendido una campaña para *ser distintos*. Sería incoherente pensar que todos nuestros apetitos han sido elegidos por nosotros, mas lo cierto es que podríamos elegir modificar algunos. Y aquí entra el aspecto deliberativo, racional. La mirada aguda sobre nuestros deseos nos hace reflexionar acerca de lo que deseamos, y entonces podemos poner o no en entredicho la conveniencia del objeto deseado. Por eso dice Aristóteles que “cuando decidimos después de deliberar, deseamos de acuerdo con la deliberación”

¿Es entonces responsabilidad de Sissi y de cada uno de nosotros mejorar nuestra racionalidad para tener buenos deseos?

NUESTROS MEJORES DESEOS

Junto a R.S Peters he defendido la idea de que la mayoría de nuestras reacciones emocionales dependen de la manera de entender una situación. Aquí no uso la palabra *entender* como parte de un estricto proceso consciente, o sea, que en muchos casos ni siquiera los propios agentes saben cómo entendemos realmente una situación. En tal sentido la ira, la vergüenza, el rubor, etc., nos pueden dar pistas acerca de cuáles son nuestras verdaderas razones para actuar. Si, por ejemplo, digo que la presencia de Fulana no me afecta y tras apenas verla me sonrojo, entonces tendré que admitir que me autoengañaba respecto a mi vínculo afectivo con ella.

Igualmente es posible que por nuestras respuestas emocionales debamos asumir más responsabilidad de lo que parecería en un primer vistazo. Parte de nuestra reflexión como agentes morales racionales consistirá en averiguar por qué reaccionamos de tal o cual manera. Las baterías de la deliberación y de nuestra libertad habrán de apuntar con frecuencia hacia el intento de modificar formas de entender algunas situaciones.

Además habrá que tener en cuenta que los seres humanos reaccionamos más o menos de acuerdo con ciertas experiencias. Vivencias que luego son generalizaciones que, en parte, justifican nuestras razones para actuar. En otras palabras, *sabemos* que los seres humanos

–*ceteris paribus*– se avergüenzan al ser descubiertos en algo que les parece bochornoso; o se enternecen ante lo que estiman conmovedor. El siguiente diálogo es un ejemplo de la justificación racional en base a generalizaciones:

A: ¿Por qué razón corría?

B: Un enorme tigre le estaba persiguiendo.

A: Entiendo.

¿Por qué lo entendemos tan rápido como A? Porque no es extraño que alguien quiera evitar ser alcanzado por un enorme tigre. Porque es *normal* huir del peligro. Sin embargo ésta no sería la única conducta posible. También podría nuestro protagonista quedarse petrificado, o quizá alegre y con los brazos abiertos (porque el tigre es su mascota). Pero lo más probable es que, si el tigre no es su mascota, la reacción de esta persona sea de miedo en cualquiera de sus versiones.

Las razones para actuar requieren generalizaciones extraídas del sentido común. Vienen de nociones vagas o ideas explícitas acerca de lo que –según Peters– los seres humanos, *qua* humanos, “tienen tendencia a aceptar como razones para una acción, a fin de dar un contenido a nuestro discurso justificativo”.

Si las razones que tenemos para actuar también pueden entrar en el ámbito de lo inconsciente y lo involuntario, esto influirá de manera determinante no sólo en el espectro de responsabilidades que debemos asumir, sino también en la formación de la persona que somos. Por otro lado, si un sujeto puede tomar una decisión, o simplemente asumir

(sabiéndolo o no) un determinado punto de vista, y además justificar conductas propias y ajenas, es gracias a que estamos sumergidos en un mundo de *generalizaciones*. Destrezas “universalistas” que nos proporcionan un criterio acerca de la naturaleza humana y una noción del comportamiento físico del mundo. Destrezas que ayudan a moldear nuestros deseos y creencias.

Pero sólo ayudan. El resto tiene que ver con la suerte y con nuestro empeño. Como advierte Platón en la cita que sirve de epígrafe a este capítulo, las palabras y los libros no saben distinguir a qué manos deben ir (y muchas de esas manos no siempre saben qué libros coger). *Hard Times* puede ofrecerse como un alimento estupendo para las deliberaciones que nos ayudarán a desear cosas virtuosas. No obstante, si una novela va a contribuir a modificar las razones que subyacen a nuestras emociones, hemos de tener las herramientas para sacarle provecho. Y en innumerables ocasiones la escasez de esas herramientas no es responsabilidad de los agraviados.

EL PROBLEMA DE LA DESIGUALDAD

Unos nacen negros y pobres, lo que hace que para muchos otros ya no sean personas, sino “inmigrantes en pateras” que deberían ser recluidos en guetos. Otras son hijas de obreras temporales, muchachas “rotas” sin tiempo para los estudios y el ocio. Otras, como dice el personaje Bounderby, “son damas –nacidas damas– y pertenecientes a

familias, ¡Familias!”.

Igualmente hay personas brillantes que, además, han contado con estímulos y recursos apropiados para salir adelante. O individuos con ciertas disposiciones genéticas para el pensamiento abstracto o las conductas verbales. También están los que no tienen mucha inteligencia para nada. Y los que, teniéndola, carecen de las oportunidades y las herramientas necesarias para emprender sus proyectos; etc... Queda por saber hasta dónde esto genera una clara injusticia. Hasta qué punto aprovechar los beneficios estéticos y racionales de la imaginación literaria depende en parte del talento natural, el status socioeconómico y la fortuna moral de la gente.

Si imagináramos la vida humana como una especie de maratón, podríamos llegar a pensar que, aunque algunos comiencen en los primeros lugares, más adelante –conforme se desarrolle la carrera– los de atrás tendrán tiempo para ir mejorando su posición hasta alcanzar o incluso superar a los primeros. Siguiendo a Dennett puede decirse que “el buen corredor que comienza en la retaguardia, si es tan bueno como para merecer el premio, tendrá innumerables oportunidades de superar la desventaja inicial”.

Pero la vida no es un bonito maratón con árbitros justos y una cultura propensa al *juego justo*. La marginalidad brutal que arroja a gran parte de los seres humanos no es una pequeña “desventaja inicial”, similar a estar en los últimos puestos cuando arranca el maratón. Y así como hay que recordar que la gente es responsable de desarrollar sus

habilidades como agentes racionales, no podemos olvidar que cientos de millones de personas carecen de lo mínimo indispensable para subsistir. Carencia que no siempre se debe al propio sujeto, sino a circunstancias desafortunadas como nacer en la miseria, sufrir discriminación racial, la injerencia de la corrupción, la escuela, la familia a la que se pertenece o el lugar donde se vive. Y a esto habría que agregársele el factor suerte –que es más o menos independiente del nivel socioeconómico – en el sentido de “tener la fortuna” de elegir correctamente y de que las cosas vayan bien. Obviamente hay decisiones acertadas que no dependen del azar sino de la preparación y la experiencia. Si embargo en muchos casos no podemos estar seguros de cuál es la decisión correcta, y entonces la suerte gana terreno. Por otro lado hace falta buena suerte para que la tormenta no alcance nuestro barco, ni el ordenador se dañe una semana antes de terminar la tesis. El barco es responsabilidad del capitán, y si no llega al puerto él tendrá que responder por eso. “Aunque un aspecto importante de lo que alguien hace depende de factores que escapan a su dominio”, afirma Nagel, “continuamos tratándolo en ese aspecto como un objeto del juicio moral; esto puede llamarse suerte moral. Esta suerte puede ser buena o mala”. El capitán puede tener la suerte de nunca haberse topado con un huracán, y eso tendrá que ver con su intachable currículum.

En efecto hay personas que descienden de antiguos guerreros vikingos, y son genéticamente propensos a ser altos y musculosos. También las hay que nacen con un sistema cardiovascular excepcional. Lo

que luego les deportará enormes ventajas, por ejemplo, en sus carreras de ciclistas o nadadores. Algunas de estas personas, incluso, contarán con la suerte de estar en un medio favorable, y con que una cadena de sucesos les ayuden a conseguir su desarrollo personal. Pero no sólo eso, también es posible que tengan la suerte de tomar las decisiones adecuadas en los momentos oportunos. Bernard Williams llama a esto último “suerte intrínseca”, y al hecho de que las circunstancias nos favorezcan lo llama “suerte extrínseca”. Y, como bien dice, “ambas son necesarias para el éxito”.

Mas el asunto no es tan simple como darle una ventaja de varios kilómetros a los que estaban atrás. Perdonar el crimen de un imputado *sólo porque es pobre* sería una locura. Tampoco suena justo colocarlo más atrás de los últimos; para además darle con todo el peso de la ley cada vez que se descarrile.

El asunto es complejo y las desigualdades están ahí, ganando terreno, entorpeciendo el camino de la justicia social y velando la propia capacidad para ver las injusticias. Muchos de los que vienen atrás ni siquiera desean dejar de estar entre los últimos o, en todo caso, creen que les bastaría con que se hagan pequeños cambios. Cubrir ciertas necesidades ni siquiera es considerado por ellos y ellas como una asignatura pendiente. En relación a esto encontramos un punto recurrente: “es difícil desear lo que no se puede imaginar como una posibilidad”. Cosa que ni siquiera sucede de la misma forma en ambos géneros, “porque en la mayor parte del mundo las mujeres no tienen las mismas

oportunidades que los hombres”. Y mientras haya menos oportunidades, más serán las posibilidades de que el deseo de una vida mejor desfallezca.

Hablando del sistema educativo, el redimido Sr. Gradgrind dice que “sean cuales sean los méritos de tal sistema, difícilmente podrán en general beneficiar a las chicas”. Pero, claro está, la marginación femenina no es la única que existe, y no es la única que denuncia Dickens en su novela. Básicamente *Hard Times*, dirá Nussbaum, “entiende que las preferencias no son datos externos a la vida de los individuos (...) los obreros se conforman con poco porque llevan una vida paupérrima”.

Tanto el escritor como la filósofa saben que las voces de la novela son poco escuchadas por la gente a la que quieren dirigirse. *Hard Times*, entre muchas cosas, habla de que la libertad y las opciones para enriquecernos como personas están restringidas por las circunstancias sociales. Circunstancias que hacen que los argumentos racionales y las herramientas para manejarse con esos argumentos lleguen a cuenta gotas.

De todas formas el asunto no se zanja promoviendo nada más un ámbito de deliberaciones. Las relaciones humanas ganan mucho con una dosis adecuada de escepticismo acerca de los poderes de la argumentación. Sabemos que, ni a los últimos del maratón, ni a los demás, les bastará con la reflexión. Hace falta emprender una labor práctica y afectiva sobre nuestras estructuras emocionales. Hay que lograr modificar en nosotros lo que queríamos cambiar.

Es fácil imaginar qué puestos terminan ocupando los marginados del Maratón cuando, en términos generales, se les dificulta el acceso al pensamiento crítico (cosa que, obviamente, no ocurre sólo con los olvidados por la economía) y, de paso, se les niega la ayuda que les permitirían alcanzar cambios más sustanciales. Esos que no se logran únicamente con intercambio de ideas y discusiones teóricas.

Nussbaum echa mano de *A Quiet Revolution*, un estudio de Marta Chen en el que se describe una experiencia llevada a cabo en Bangladesh, donde un proyecto gubernamental que pretendía alfabetizar a las mujeres de algunas poblaciones rurales, en un primer intento fracasó por no tener en cuenta sus arraigos culturales y afectivos. “Las mujeres encontraron aburridos los materiales de alfabetización y sin importancia para sus vidas”. Así que tuvieron que replantear el enfoque, sustituyéndolo por “uno más participativo, en el que grupos cooperativos locales reunían a los trabajadores del desarrollo con las mujeres locales cuya experiencia y sentido de la vida se consideraron cruciales”. Esta “táctica”, en la que se integraron los elementos particulares de una situación específica, logró llegar adonde los argumentos en solitario no llegaban.

Por supuesto que se puede ir todavía más lejos. Las creencias que soportan nuestras emociones pueden haber surgido desde temprana edad, y habría que entrar en las tierras de nuestra infancia si queremos lograr cambios significativos en nuestra personalidad. También tendríamos que internarnos en los vericuetos del arraigo social y familiar, y enfrentarnos con los terribles “fantasmas” que, en nuestro interior, se

resisten al cambio.

O sea, que “las emociones pueden depender de un tipo de creencia y juicio menos accesible al escrutinio dialéctico que la mayoría de las demás creencias de la persona”. Con lo cual podría quedar disminuido el papel del personaje literario y el de la propia filosofía (como se entiende tradicionalmente) dentro el desarrollo *masivo* del pensamiento crítico y en nuestras reacciones emocionales.

LOS JUECES POETAS

Ciertamente la literatura tiene sus limitaciones como “modificadora de conciencias”; lo mismo que la filosofía. Pero también es cierto que la imaginación literaria y la reflexión filosófica que navega junto a ella, bien empleadas en puestos claves, mejoran significativamente la vida de nuestros congéneres. Según cuenta Rorty, *Bleak House* –la novela de Dickens– “suscitó emociones participativas que colaboraron a que se modificasen las leyes de Inglaterra”.

Las sociedades democráticas, sin dejar de hacer un trabajo de base, un esfuerzo concreto por echar una mano a los que están “atrás” (al estilo de *A Quiet Revolution*) pueden desarrollar sus instituciones a través de la sensibilidad poética. Esto –por muy raro que parezca el caso de Dickens y la influencia de su *Bleak House*– sucede a menudo, por ejemplo, en las instituciones jurídicas.

Cierta imaginación poética está en la esencia misma de lo que es la

jurisprudencia y también de lo que debería ser. Si esto es cierto, de lo que se trata aquí no es de “poetizar” un discurso apegado a las formalidades y los tecnicismos, pues el lenguaje literario –por lo menos hasta un cierto punto– forma parte de las opiniones y las sentencias judiciales. El lenguaje del Derecho, dice el juez y teórico Richard Posner, es “inevitablemente retórico y, en buena medida, lo es en un sentido similar a la literatura”.

El espíritu de las leyes no deja de estar influenciado por cierto estilo poético. En tal sentido, lo que proponen autores como Posner y Nussbaum es aumentar la presencia de una sensibilidad literaria que ya está presente. La idea es que la imaginación poética gane más y mejor terreno en la administración de justicia. Algo que no se obtiene sólo porque las palabras empleadas sean afines a la literatura, sino sobre todo a través de personajes cuyas ficciones apunten directo al corazón de los argumentos.

Los artículos y las reglas fijas cumplen una función importantísima en la maquinaria legal, sin embargo a veces la situación exige giros y grados de flexibilidad para abordar los problemas. La imaginación literaria puede ayudar a entender por qué en ciertos casos A más B no implica C. El ojo poético le hace ver al juez opciones concretas para repensar su veredicto. “La razón por la que la retórica y el estilo son importantes en el Derecho” –escribe Posner– “es porque muchas cuestiones legales no pueden resolverse con demostraciones lógicas o empíricas”.

El “juez poeta”, lo mismo que el lector ideal, no observa el mundo desde una distante torre de marfil: se involucra, usa su imaginación para

intentar conocer la vida de aquellos que, le guste o no, son sus congéneres.

Más temprano que tarde el juez comprende las desventajas de los que se han quedado “atrás”. Así mismo visualiza el alto porcentaje en que la insensibilidad social y la mala fortuna actúan sobre los olvidados y desvalidos. No obstante, su sentido de la parcialidad no debería verse *necesariamente* manipulado pues, así como logra imaginar la injusticia que abate a los desposeídos, también puede “sentir” la que cae sobre el inocente en general, sea cual sea su clase social. El “juez poeta”, como nos advierte Nussbaum, “está comprometido con una neutralidad bien entendida”.

Estar comprometido con la neutralidad, según las exigencias de la justicia poética, no significa que el juez se preocupe únicamente por ser imparcial en sus juicios, sino también por promover los cambios que conlleven a eliminar la asimetría de la justicia en general. Un ejemplo de esto sería lo que Nussbaum llama el “juicio poético”. Echemos un breve vistazo a uno de ellos.

El 26 de julio de 1994, la Cámara de Apelaciones de los Estados Unidos dictó sentencia sobre el caso Mary Carr contra la División de hojalatería para turbinas a gas de la General Motors. Ella fue la primera mujer que trabajó en esa División. Manejaba un taladro.

Durante cinco años Mary tuvo que soportar burlas y acosos por parte de sus compañeros, todos hombres. Hombres que por muy extraño que parezca (aunque quizá, lamentablemente, no sea tan insólito) decían

sentirse “amenazados” por la presencia de esa mujer en aquella planta de la GMC.

Un día Mary no pudo más. Renunció. Y luego demandó a la General Motors Corporation por daños y perjuicios. Demanda que un juez de distrito falló a favor de la compañía, arguyendo que la cosa no era para tanto, que se trataba de las *típicas* insinuaciones sexuales y las *clásicas* bromas de cualquier ámbito laboral, situación que la GMC no podía y no estaba obligada a evitar.

Antes de renunciar, Mary estuvo condenada a sufrir. Todos los días le hacían “jugarretas”. Algunas eran “ligeramente irónicas” o casi graciosas aunque un poco “pasadas de tono”. Otras eran bromas dignas de los personajes de Stephen King. Hombres llevando a cabo acciones siniestras, barnizadas con esa cotidiana patología que generan ciertos grupos de trabajo... Y así pasaron los años; entre pequeñas humillaciones y torturas. Todos los días.

Afortunadamente, en una segunda batalla, la apelación le dio la razón a esta obrera. La descripción literaria de las vicisitudes de Mary Carr evitó la posibilidad de que un testimonio adusto y directo pasara por alto lo que *en verdad* había sucedido en aquella planta de la GMC. Posner, juez que dictó la sentencia de apelación, describe los antecedentes con pinceladas poéticas en las que narra los hechos con más detalles de los que, “en principio”, habrían sido necesarios.

“(...) le escondían la caja de herramientas, colgaban fotos de mujeres desnudas en el taller y se quedaban en paños menores delante de ella cuando se cambiaban de

ropa. Uno de ellos le puso una tarjeta obscena del día de San Valentín, dirigida a “Zorra”, en la caja de herramientas. La tarjeta muestra a un hombre que lleva a una mujer desnuda cabeza abajo y el texto explica que el hombre al fin ha descubierto por qué una mujer tiene dos orificios: para poder llevarla como una caja de cerveza. Un operario llamado Beckham exhibió el pene dos veces (...) Y fue Beckham quien dijo a Carr, en otra ocasión, que si él se caía de una altura peligrosa en el taller ella tendría que hacerle respiración “boca a verga” para resucitarlo. Los compañeros de Carr orinaban desde el techo del taller en su presencia, y ella oyó que uno acusaba a un empleado negro que era menos hostil a Carr de estar detrás ‘de ese coño blanco, por eso quieres una mujer aquí, porque quieres un poco de eso’”.

Cuando Mary se quejó ante Jim Routh, su supervisor, éste se negó a tomar cartas en el asunto. Luego Jim “atestiguó que, aunque algunas de esas declaraciones ofensivas se hicieron en su presencia, como no era una mujer no sabía si una mujer consideraría ofensivas las declaraciones”. Posner agrega entonces este párrafo –digno de una novela– para describir al supervisor Jim: “Estaba tan perplejo que al oír las declaraciones reía entre dientes y mordía la pipa con más fuerza”.

En el juicio de apelación los abogados de la General Motors alegaron que Mary Carr parecía compartir el humor de sus compañeros o, en todo caso, aunque la conducta de los obreros se entendiera como acoso, era claro que ella no la rechazaba. Más aún, Carr auspiciaba las bromas y en el fondo era ella quien acosaba a los chicos del taller. No se comportaba como una señorita *decente*, hasta llegó a tocarle el muslo amistosamente a uno de sus compañeros. Semejante “hembra vulgar”, tan alejada de lo que es una dama, resultaba una amenaza constante contra

los pobres hombres del taller.

En un tono irónico y sin duda literario, Posner sintetiza la esencia de su veredicto contra el alegato absurdo de estos abogados. “Nos cuesta *imaginar* una situación donde obreros de fábrica acosen sexualmente a una mujer solitaria en defensa propia, por así decirlo, pero así es como General Motors caracteriza lo que sucedió”.

Usar la imaginación para entender las situaciones humanas. Ese es el quid del asunto: emplear el brazo poético de la justicia. Porque a veces la historia es contada a medias, o muy parcialmente a partir de un lenguaje “objetivo”. Incluso algunos hechos ni siquiera llegan a los medios de comunicación masivos. De ahí que López de la Vieja considere que, en muchas ocasiones, “la Literatura rescata y lleva a pensar sobre experiencias que no tuvieron cabida en la comunicación estándar”.

Habrá que permitir que el enfoque literario sea parte de nuestra perspectiva racional, para entonces tener una visión más completa. También para que la insensibilidad social que generamos día a día pierda un poco de terreno y, en lo posible, para que los hechos procuren responder a esta pregunta de Martha Nussbaum: “¿De qué sirve narrar historias en un mundo donde la vida cotidiana de mucha gente está dominada por diversas formas de exclusión y opresión (y dónde las historias mismas pueden contribuir a esa opresión)?”.

Capítulo II

CINE Y FILOSOFÍA

Una imagen dice más que mil palabras.

Anónimo.

La imaginación poética, como he dicho en el capítulo anterior, no sólo implica un lenguaje estético, sino también la expresión de pensamientos e ideas que indagan y/o afirman posturas más o menos filosóficas acerca de la naturaleza humana. Tal vez no es descabellado pensar que, dentro de este tipo de imaginación, el cine es el gran lenguaje del siglo XX y de los comienzos del XXI. La idea que –con Julio Cabrera– defenderé en este capítulo, es que el exitoso lenguaje cinematográfico tiene mucho que aportar a los análisis de la filosofía, sobre todo por su manera de transmitir *emociones e ideas*.

La filosofía, que nunca se ha centrado sólo en sí misma sino que ha reflexionado casi siempre junto a diversas disciplinas sociales, científicas y artísticas, encuentra en el cine una riqueza similar a la que Platón y Aristóteles encontraban en Homero y otros creadores. El cine, con su presentación emocional de ideas que muchas veces están relacionadas con problemas filosóficos, contribuye a que dichos problemas pierdan su lastre de abstracción y ganen en riqueza experiencial.

Ahora bien, el hecho de que el cine permita una exposición de

situaciones humanas más cercanas a nuestra experiencia que la que suele brindar la filosofía, no significa que el séptimo arte constituya en sí mismo una sustitución de la reflexión filosófica. Tal y como advierte Cabrera, “lo emocional no desaloja lo racional: lo redefine”.

Por otro lado, en la mayoría de los casos, las películas no están hechas con el fin de elaborar un proyecto filosófico. Los filmes de ficción –casi todos– se plantean como objetivo principal lograr entretener. En tal sentido, el empeño por hacer pensar al espectador será, afortunadamente, menor que el esfuerzo por no aburrirlo. El cine no es un aula para el debate intelectual. Por ello me suscribo a las palabras que Cabrera usa al comienzo de su libro: “lo que voy a decir aquí acerca del Cine es completamente estratégico: se trata de una caracterización conveniente del Cine *para propósitos filosóficos*, o sea, para la intención de considerar a los filmes como formas de pensamiento”. Esto significa, en primer lugar, que ese cine que Cabrera escribe con mayúscula, contiene de una forma más o menos implícita una serie de ideas y planteamientos que, si bien no forman necesariamente parte de lo que el autor quería transmitir, sirven de inspiración a temas tradicionalmente tratados por la filosofía. En segundo lugar, las películas, lo mismo que las reflexiones, no implican nunca un criterio inamovible o intocable. Al contrario, el cine como “forma de pensamiento” es un llamado al análisis, la refutación, el descubrimiento y la verificación.

CONCEPTOS-IMAGEN

Según Cabrera, pensadores como Kierkegaard, Nietzsche y Heidegger constituyen algunos ejemplos de lo que podríamos llamar *filósofos cinematográficos*. Para este tipo de filósofo “ciertas dimensiones fundamentales de la realidad (o tal vez toda ella) no pueden simplemente ser dichas y articuladas lógicamente para ser plenamente entendidas, sino que tienen que ser *presentadas sensiblemente*, a través de una comprensión ‘logopática’”. La presentación sensible de la realidad debe causar conmoción en el ánimo de los receptores. Por medio de ese *commovēre*, el espectador accede a una experiencia que le permitirá una mejor aproximación a problemas específicos. No se trata entonces de un impacto emocional cualquiera, sino de una vivencia que involucra al sujeto con temas concretos de la condición humana.

Esta presentación de ideas a través de la atmósfera emocional de una película, es lo que Cabrera llama concepto-imagen. La primera característica de este tipo de concepto es que se basa en una “experiencia que hace falta *tener* para poder entender y utilizar ese concepto”. Se trata de un pensamiento que en lugar de expresarse con palabras –lógica e intelectualmente– se propone a través de imágenes. Aquí la relación con el conocimiento no estaría fundamentada en un saber proposicional o en la adquisición de una información concreta. La comprensión y los criterios de juicio, como ya he dicho, surgirían por medio de la experiencia cinematográfica. En tal sentido, una parte de este conocimiento no será transferible utilizando sólo palabras. Y, si por una u

otra razón, los receptores potenciales no tienen acceso a la experiencia requerida por el concepto imagen, tampoco podrán acceder al conocimiento que éste plantea.

Ahora bien, una película puede exponerse en palabras. Esto vale para la historia que cuenta como para sus consecuencias filosóficas. Casi todos hemos contado alguna vez un film, o fragmentos de él. Y también solemos hablar de los temas que creemos encontrar en una película. Ante una obra como *Desaparecidos*, de Costa Gavras, es inevitable hablar del apoyo de los Estados Unidos al régimen de Pinochet, y de los horrores de las dictaduras. Pero el alcance de la película sólo puede ser apreciado si uno *ve* el film. O sea, experimentado las vivencias de los personajes y captando la circunstancia político-social en la que están atrapados, con toda su respectiva carga emocional.

“Lo que uno agrega a la lectura del comentario o a la sinopsis en el momento de ver el film y de *tener la experiencia* que el film propone (la experiencia que el film es), no es tan sólo un solaz, o una experiencia estética, sino una dimensión comprensiva del mundo”.

En estas palabras de Julio Cabrera se nos dice que ver una película es un hecho estético, y también un fenómeno cognitivo referido al entendimiento. No sólo porque expone una o varias ideas, sino también porque nos brinda la posibilidad de conocer esas ideas (aunque de una forma distinta a la que ofrece la deliberación verbal). De tal forma que el séptimo arte se vuelve así mismo un punto de vista sobre el mundo, una mirada a lo que nos rodea y a nuestras propias vidas, desde una

circunstancia muy parecida a la vida.

“Es absurdo pretender que el cine es como la vida” –dice V. Perkins– “pero no hay duda de que puede darnos la impresión de parecerse más a la vida que cualquier otra forma narrativa”. Y en ese parecerse a la vida (por su carga emocional y sus personajes haciendo de personas reales, moviéndose en localizaciones que juegan el papel de la “realidad”) se nos permite adentrarnos en una dimensión similar a nuestra cotidianidad o, por ejemplo en el caso de las películas de época o futuristas, se nos invita a vivir algunas versiones históricas o posibles de la cotidianidad humana.

Quizá Perkins haga una separación muy arbitraria, o por lo menos discutible, al plantear lo absurdo de creer que el cine sea como la vida. Tal vez la brecha entre uno y otra no es tan grande, en el sentido de que el cine *puede* ser parte de la vida. Los seres humanos no sólo vivimos de pan, también nos alimentamos de fuentes tan intangibles como los sentimientos, las reflexiones y ese panesteticismo del que habla McGinn. La literatura, el teatro y el cine, aunque significan un lujo para millones de seres humanos excluidos de los sistemas de consumo cultural, para muchas personas forman parte de los placeres de la vida y del cultivo de uno mismo. Tal vez la música, que los antiguos griegos consideraban “alimento para el alma”, sea menos elitista. Pero no puede negarse la enorme popularidad que las películas han alcanzado sobre todo a través del omnipresente televisor. Y ¿cómo podría afirmarse que las historias que llegan por televisión *no* son parte de la vida de innumerables personas?

Por supuesto que aquí también ocurre lo mismo que he advertido en el capítulo anterior respecto a la literatura: el poder comunicacional del cine, o sea, su capacidad de transmitir ideas y conceptos por medio de una experiencia estético-emocional, puede ser usado para empobrecer nuestra libertad de pensamiento y nuestra capacidad de análisis. Por ello la “filosofía cinematográfica”, al igual que la filosofía en general –según se entiende en la tradición occidental– se expresará con distintos grados de agudeza y diversos niveles de importancia para nosotros. En filosofía no nos interesan –y tampoco nos parecen plausibles– todas las escuelas ni todos los autores. Lo mismo ocurre con el séptimo arte: sus propuestas nos interesarán dependiendo del nivel estético-conceptual de los filmes.

En todo caso los conceptos-imagen, transmitidos por la imaginación poética de una película, dice Cabrera, “buscan producir en alguien (un alguien siempre muy indefinido) *un impacto emocional* que, al mismo tiempo, le diga algo acerca del mundo, del ser humano, de la naturaleza, etc., que tenga un valor cognitivo, persuasivo y argumentativo”. Y así como con Nussbaum he dicho antes que la poesía no puede ocupar el papel de la filosofía, la economía o el derecho, pero que sin embargo la imaginación poética contribuye a obtener perspectivas e informaciones relevantes para esas áreas, así también habrá que decir que los conceptos-imagen no esperan plantear una visión objetiva en la misma medida en que tampoco esperan ser una pura explosión afectiva.

Neo descubre que el mundo en el que vive es una realidad virtual. Con ello no se nos presenta una tesis metafísica claramente *sistematizada*

en la que nos podrían estar sugiriendo, por ejemplo, que la realidad no es otra cosa que una estructura ilusoria; se trataría, quizá, de una nueva versión de la caverna platónica. Tampoco se nos muestra *sólo* el vértigo que podríamos sentir al descubrir que nuestra vida –y la vida en cualquiera de sus formas– es generada por un ordenador gigantesco. En cierto sentido son las dos cosas: el vértigo de Neo nos remite espontáneamente a la reflexión acerca de la realidad que nos rodea y, a su vez, este vértigo se convierte en la manifestación emocional y estética de esa reflexión.

Acertados o no, los conceptos–imagen proponen algo con pretensión de universalidad. La extensión de la pregunta que se genera con Neo debe ser universal: ¿es la realidad (toda) una ilusión virtual? La relevancia de la universalidad implicada en los conceptos–imagen la encuentra Cabrera en el hecho de que, si los supuestos enunciados de estos conceptos no conservan la intención de mostrar (aunque sea con reservas) un cierto tipo de verdad más o menos universal, entonces la idea de una filosofía expresada mediante el cine se vuelve más un ejercicio figurativo que un instrumento para el análisis y el conocimiento. Ahora bien, el contenido de un concepto–imagen “pertenece al orden de la Posibilidad, y no al de la Necesidad. El Cine es universal no en el sentido del ‘Ocurre necesariamente a todos’, sino en el de ‘Podría ocurrirle a cualquiera’”.

DE LA FICCIÓN PARTICULAR A LO UNIVERSAL

En términos lógicos la proposición de Cabrera funcionaría de la siguiente manera: *todos* los seres humanos, *ceteris paribus*, están expuestos a experimentar lo que le ocurre a los personajes de un film en determinado momento. Respecto a la cláusula hipotética de “algo similar podría ocurrirle a cualquiera”, está claro que se trata de un juicio universal, en el sentido de que *cualquiera* significa una persona indeterminada de entre *todas*. Pero también, con relación no ya a lo posible, sino también a los hechos presentes, el cine puede estar hablando de situaciones concretas de la realidad humana. En tal caso, la frase deja de ser condicional para formularse, entonces, de esta manera: “algo similar le está ocurriendo a muchas personas en *este* preciso instante”.

Así las cosas, es posible que Cabrera sólo esté viendo una parte del asunto. Al insistir en la *universalidad* del cine por su manera de señalar una Posibilidad que recae en todos los sujetos, quizá olvida que los juicios surgidos a partir del concepto-imagen también son *particulares*. Y, además, no estarían planteados como un posible futuro, sino como una afirmación respecto a una situación actual. Estos podrían formularse así: “algunos S *son* X”. En distintos lugares del mundo, algunas mujeres sufren en este momento vejaciones similares a las que experimenta la protagonista de *Bailando en la oscuridad*, de Lars Von Trier. Los personajes de *Black hawk down*, de Ridley Scott, o *La Delgada línea roja*, de Terrence Malick, son más o menos como los sujetos que combaten ahora mismo en Irak, Sierra Leona o Costa de Marfil.

Tal vez el problema de “la verdad”, mencionado por Cabrera, resulte

más relevante para el tema de la universalidad. Es decir, que quizá “las verdades” que el cine muestra mediante situaciones dramáticas que hablan de hechos o posibilidades, impliquen más claramente la pretensión de un ámbito universal.

Como ya he comentado en el capítulo II de la primera parte, la mayoría de los mundos de ficción comparten con casi todas las disciplinas humanas su incertidumbre ante lo que la verdad pueda ser. Los sujetos ficcionales también entran en lo que Foucault ha llamado juego de verdad. En ese *juego*, siguiendo una selección natural y artificial, se designan verdades “ganadoras” y “perdedoras”. Esas verdades están relacionadas con modelos que fluida o aparatosamente emergen de las comunidades humanas. Si el cine alcanza a contar “verdades” que se pueden universalizar, lo hace a través de las anécdotas que cuenta y las situaciones que plantea mediante una experiencia estético-emocional surgida, de una u otra forma, de algún tipo de comunidad humana. No lo hace utilizando un pensamiento filosófico estructurado, sino construyendo lo que Dennett llamaría un “generador de intuiciones”, mundos hipotéticos que comunican *verdades* acerca del mundo en que vivimos. Dice Cabrera que:

“Aun las filosofías más analíticas y racionalistas admiten abiertamente la legitimidad del echar mano a la fantasía y a ejemplos fantásticos (como el Demonio Maligno de Descartes, o el famoso gato de Waismann, o la no menos famosa *Twin-Earth* de Hilary Putnam) para el sobrio esclarecimiento de cuestiones filosóficas (...) Que el Cine se constituya en un enorme artificio, no dice nada contra su pretensión de verdad.

Habrá que ver cómo ese artificio se sitúa respecto a la realidad”.

Ciertamente la filosofía ha usado y usa los generados de intuiciones como una especie de experimentos imaginativos. Desde Giges con su anillo mágico, pasando por el Cuarto Chino de Searle, estos experimentos, como las metáforas, nos ayudan a pensar con más claridad los problemas que nos planteamos desde la reflexión abstracta. Pero, en el caso del cine, el vínculo con la verdad es además el de la sensación de verdad o, mejor dicho, de realidad. Quizá como ningún otro arte, el cine nos hace creer que, ante la pantalla, estamos presenciando un suceso real. Esto es un factor fundamental para que las verdades que sostienen los conceptos–imagen se aprecien y se *sientan* con mayor impacto y trascendencia. Paradójicamente, mientras mejor lograda está la ilusión, más real se hace (en el sentido de hacernos creer que somos espectadores de una realidad específica). En el cine, como bien sostiene Perkins, “los incrementos del realismo son necesariamente extensiones de la ilusión”.

Lo que he afirmado en el capítulo anterior se aplica también en ese caso: el cine, justamente por el realismo que produce su mecanismo ilusionista, puede convertirse en una fuente de manipulación y “opio del pueblo”. Por eso me parece fundamental la última frase del párrafo de Cabrera que he citado más arriba: habrá que ver *cómo* ese artificio se sitúa respecto a la realidad. ¿Qué nos dice una escena? ¿Qué tipo de intuición genera en nosotros una película determinada?

Esta es una de las ideas centrales de mi tesis. La idea de que, en

efecto, los mundo ilusorios de la literatura, el cine y el teatro se sitúan respecto a la realidad de una forma que va más allá de ser simplemente un artificio: alguna verdad se esconde detrás de –o junto a– la ilusión.

La especificidad de lo que el cine nos dice aparece en el mismo hecho de que no puede enseñarnos *toda* la realidad, sino sólo el fragmento que le interesa mostrar para contar una historia concreta. Al igual que ocurre en un discurso articulado, el cine no habla de todo ni apunta hacia una totalidad absoluta. “Si lo que se pretende es lo real integral”, dice Mitry, “basta con bajar a la calle. Cada cual puede ver allí al menos lo que le plazca”.

Ahora bien, la posible “verdad” que el cine pueda estar exponiendo, no sólo es un tipo de interpretación (y como tal es susceptible de ser discutida y refutada) hecha por uno o varios creadores, sino que además, la interpretación viene también del criterio del receptor. Y muchas veces el punto de vista del espectador (sobre todo del “especialista”) es desacertado y simbólicamente oscuro o rebuscado. Pero el riesgo a ser malinterpretados es parte de la comunicación humana.

En cualquier caso el cine, mediante una mezcla de sonido con imágenes en movimiento, nos ofrece una experiencia emocional en la que, como sucede algunas veces en la vida, la literatura y el teatro, “aprendemos” algo o, si se prefiere, “entendemos” algo acerca del mundo que nos rodea y de nosotros mismos. A diferencia de los conceptos–idea, que se basan sólo en una estructura verbal y argumentativa, los conceptos–imagen son una especie de planteamiento

que se genera en una experiencia estética.

La pregunta de Cabrera me resulta muy válida: “¿Quién asegura (si no es a través de una presupuesta tesis metafísica) que los argumentos puramente lógicos son capaces de penetrar en el núcleo mismo de la realidad, sin ninguna ayuda de la sensibilidad?”. El concepto–imagen es un acercamiento igual de valioso para acceder a nuestro entorno psicológico, moral y físico. Quizá, por las características de los campos a los que se dirige, puede ser incluso más acertado que un acercamiento lógico o positivista. Las ideas relevantes transmitidas por el cine –lo mismo que buena parte de las filosofías actuales– no parecen plantear un dogma rígido y una verdad última. De ahí que tampoco su acercamiento a la “verdad” y a la “universalidad conceptual” espere tener garantías de una exactitud rigurosamente estable. El mundo se mueve. También lo hacen nuestros puntos de vista.

SARTRE, THELMA Y LOUISE

Quisiera exponer un ejemplo para ilustrar el problema de las interpretaciones y los puntos de vista sugeridos por un film. Usaré a *Thelma & Louise*, la película de Ridley Scott, una obra en la que surgen distintas visiones acerca de la libertad a partir de la conducta de los dos

personajes principales.

Dos amigas salen en su coche para disfrutar de un fin de semana juntas. Todo se complica cuando una de ellas, Louise, mata a un hombre. Entonces deciden huir a México. Pero, antes de llegar a la frontera –y luego de haber asaltado un supermercado y de haberle quitado el arma a un policía, al que dejaron encerrado en el maletero del coche patrulla– deciden que la muerte a toda velocidad es mejor que estar en prisión por el resto de sus días. Así que pisan el acelerador del coche y caen por un precipicio.

Cabrera se imagina lo que diría Sartre respecto a las decisiones de estas agentes morales racionales:

“Sartre diría que las dos mujeres no se vieron obligadas a hacer *absolutamente nada* de lo que hicieron, ni a matar a Harlan, ni a huir después de haberlo hecho (...) Para él, todas estas acciones estarían en el mismo ámbito de libertad radical y originaria, rodeadas de un halo de otras opciones y alternativas que no fueron transitadas pudiendo perfectamente serlo”.

Es muy probable que Sartre hubiera dicho algo parecido a lo que imagina Cabrera. Ciertamente Louise pudo haber evitado el asesinato. Ya había salvado a Thelma de las garras del violador cuando éste, arrogante y altanero, las ofendió. Entonces Louise perdió el control y haló el gatillo. Pudo haberse conformado con darle algunos golpes, después de todo el revólver estaba en las manos de ella. El problema es que –el espectador se entera de esto más adelante– Louise fue víctima de una terrible violación unos años antes. Podemos suponer que se sintió especialmente

perturbada por la situación.

Por otro lado, las dos mujeres pudieron haberse entregado a la policía. Entre otras cosas porque, aunque era difícil probar el intento de violación y explicar las circunstancias en las que ocurrió el asesinato, existiría la posibilidad de intentarlo. Incluso a pesar de que, como sabemos, no es fácil para las mujeres violadas probar el ataque. Si ambas tomaron las decisiones que las llevaron a la muerte, lo hicieron desde su absoluta libertad. Y si dijeran que de una u otra manera fueron arrastradas por los hechos, agregaría Sartre, estarían actuando de mala fe.

Para explicar lo que debe entenderse por mala fe, Sartre pone el ejemplo de una mujer que acude a una cita con un hombre, un posible pretendiente. Ella cree conocer las intenciones de este hombre. Igualmente sabe que en algún momento deberá tomar una decisión. Pero no quiere preocuparse ahora por ello. Sencillamente asume los halagos de él como los de un caballero. No interpreta sus movimientos como los famosos “primeros contactos”, sino como algo cotidiano y casi inofensivo. La mirada seductora de él es desarmada por ella y convertida en la mirada de alguien que presta atención a la conversación. En fin, dirá Sartre, “ella no se da entera a lo que desea: es profundamente sensible al deseo que inspira, pero el deseo liso y llano la humillaría y le causaría horror. Empero, no hallaría encanto alguno en un respeto que fuera respeto únicamente”. Pero de pronto él coge su mano. Ella no dice nada. Acepta. Sin embargo no se da cuenta de que ha entregado su mano al juego de él. “No lo percibe porque, casualmente, ella es en ese instante

puro espíritu (...) se ha cumplido el divorcio del cuerpo y del alma: la mano reposa inerte entre las manos cálidas de su pareja: ni consentidora ni resistente: una cosa”.

La mujer actúa de mala fe porque hace un papel sabiendo que está representado otro. Ahora bien, aquí “sabiendo” no significa conocer algo o tener noticia de ello. Aunque tal vez sí signifique eso, pero de manera intermitente; como si conociera pero sólo a ratos, con una especie de memoria nefasta que la hace olvidar constantemente. “La mala fe rehúye el ser refugiándose en el ‘no-creer-lo-que-se-cree’”.

En este ejemplo, por lo obvio de la mala fe, a uno le es fácil estar de acuerdo con Sartre. Cualquiera que haya experimentado en algún momento la situación de flirteo descrita por él, estará de acuerdo en que se trata de una extraña circunstancia en la que, si se le pide a la mujer que comente con honestidad lo que está ocurriendo, diría “con toda sinceridad” que *sólo* está conversando con un caballero. No obstante, la mala fe se vuelve más difícil de plantear en los casos en los que la situación presenta muy poca ambigüedad *deseada*; o ninguna. Esto es, en los casos donde el agente no se vuelve “cosa” para representar un papel que le resulta ajeno, como si lo hiciera *otro*.

Volviendo a Thelma y Louise, diríamos que aunque obviamente tienen muchas dudas, el rol que representan está claramente asumido. Al huir de la policía, si pudiéramos preguntárselo, ninguna de las dos diría que no se había percatado de la persecución o de esa huida. Mientras que la mujer del ejemplo de Sartre *sí* diría que no se había dado cuenta del

coqueteo con su amigo. Al mismo tiempo también es probable que ninguna de las dos pueda decir con certeza qué las llevó a infringir la ley hasta esos extremos. Uno puede actuar sin mala fe y, a pesar de eso, no ser el dueño absoluto de sus propias decisiones.

Cerca del final, Thelma y Louise hacen un repaso de lo sucedido y no muestran arrepentimiento. También dejan claro que prefieren el suicidio antes que la cadena perpetua o la silla eléctrica. “La sociedad tiene que matarlas”, escribe Cabrera. Y de inmediato agrega: “Es esto lo que el filósofo Ridley Scott tiene para decirle a Sartre, que, tal vez, no se puede ser libre y continuar viviendo”.

Aún Sartre –y quizá algunos budistas– podrían responder que todo depende de cómo interpretamos la situación en la que nos encontramos. Somos libres de considerar que la cárcel o incluso la muerte no tienen porqué *obligarnos* a actuar de una manera determinada. Basta con restarle importancia a la amenaza para que deje de serlo.

Sin embargo, aunque hay personas capaces de vivir de esa forma, la mayoría de nosotros no podemos hacerlo. Estamos tan lejos de la libertad sartreana que nos resulta absurdo el planteamiento. Nadie, o casi nadie, puede realmente actuar como el que dice: “para estar tranquilo en una guerra basta con quitarle importancia a la muerte y al dolor, ¿es así de fácil!”.

Curiosamente, las dos protagonistas se nos antojan muy libres en ese salto que las llevará a morir en el fondo del Cañón del Colorado. Incluso hay algo seductor en las transgresiones sociales que antes

llevaron a cabo. Pero la libertad de ellas no parece surgir de las decisiones y las deliberaciones de unas agentes morales racionales, sino de la locura juvenil, el impulso irreflexivo. Y aunque Cabrera no lo menciona, me parece que la principal razón por la que el espectador siente empatía hacia estas dos mujeres, es por el tipo de libertad que ellas simbolizan. ¿Quién no ha querido, alguna vez, meter a un policía en el maletero de un coche? Y no es que a muchos nos gustaría, literalmente, asesinar a nadie, pero ¿cuántas veces hemos fantaseado con la idea de golpear a los fanfarrones que nos encontramos en la vida cotidiana? Cuando Thelma y Louise, en un acto alocado e irreflexivo, hacen volar por los aires el remolque-cisterna del camionero que constantemente las acosaba con un erotismo vulgar y ofensivo, ¿cuántas mujeres en la sala de cine no se vieron identificadas con semejante conducta?

“Pocas veces he sido libre”, escribe el poeta Rafael Cadenas, “Acaso cuando, de pronto, he sido cuerpo”. De esto también habla Thelma y Louise: del baile espontáneo, de soltarnos, de reírnos en lugar de deliberar sesudamente, como única salida sería a los problemas que nuestra vida reflexiva no logra resolver. Se trata de no olvidar que la libertad pre-reflexiva es una esfera importante de la libertad humana. En el capítulo II de la primera parte, he llamado a esto *nivel 2* la libertad. Una libertad que se parece a la espontaneidad, a lo que, metafóricamente, equivaldría a caminar sin estar pendiente de los pasos.

Con lo dicho no quiero defender la idea de que la libertad consiste en no reflexionar, en dejarnos llevar por nuestras emociones más

espontáneas. Sólo quiero rescatar esta parte de la libertad que los filósofos suelen olvidar pero que, por suerte, muchas películas nos recuerdan: la de la sonrisa, la travesura y la rebeldía.

EN RESUMEN

Los conceptos–imagen del cine son, por un lado, tan discutibles y refutables como la exposición de cualquier concepto en términos intelectuales. Y por otro lado también dependen de la interpretación que se haga del film y de lo que, por diversas razones, veamos en él. El cine claro está, es entretenimiento antes que nada pero, dirá McKee, “el entretenimiento duradero sólo se encuentra en las verdades humanas que subyacen a la imagen”. Con lo cual la verdadera diversión cinematográfica está fuertemente emparentada con la filosofía. Después de todo, escribe Cabrera, “¿quién dice que la frialdad es más apropiada para plantear y tratar problemáticas filosóficas que la calidez? ¿Por qué esa curiosa preferencia térmica? ¿Por qué el rigor debe ser frío? Hasta Descartes necesitó de una estufa para poder filosofar”

Capítulo III

ANTÍGONA: CONFLICTO DE INTERESES Y SIMPLIFICACIÓN.

*¡Que le corten la cabeza! – ordenó
sin siquiera mirarlo.*

Lewis Carroll
“Alicia en el país de las maravillas”

Para empezar habría que decir que la simplificación no es mala *per se*. Al contrario, simplificar es necesario si no queremos ahogarnos en vasos de agua. La palabra simplificar viene del vocablo latín *simplex*: simple, sencillo. Significa hacer que algo sea más fácil. Y eso está bien. El problema surge cuando se simplifica demasiado; cuando se despacha como si fuera sencillo un asunto que no es simple. Es lo que ocurrió –por ejemplo– en el caso de Mary Carr (comentado en el capítulo I) en el que los abogados de la GMC insistían en que el supuesto acoso era simplemente un juego entre compañeros de trabajo. Quizá fue también el error de Louise al matar a aquel hombre simplemente porque “se lo merecía”.

En la vida cotidiana la simplificación no es sólo un método –o un criterio– para la eficiencia, sino también una especie de protección contra las vicisitudes. Simplificar ayuda a recortar el alcance de algunos “problemas”. Funciona como un filtro: forma parte de la sabiduría que nos ayuda a determinar qué es una situación compleja, y qué no lo es. La simplificación, sobre todo, viene en nuestro auxilio a la hora de

clasificar algo como una desgracia o como un ligero percance. Mientras menos situaciones sean detectadas como desgracias –en la medida en que pocas circunstancias sean vistas como un dilema– menos complicada podrá ser nuestra vida. Y también menos llena de prejuicios o falsos mitos. Pues se tacharía de inofensivo o irrelevante lo que supuestamente es peligroso o despreciable. Así, por ejemplo, no se dirá que los homosexuales son más perversos que los heterosexuales por ser *gays*: el hecho de ser homosexuales *sólo* significa que tienen una determinada orientación sexual. Los negros no serán necesariamente buenos o malos, *sencillamente* tienen un color de piel distinta a la de los blancos. El roce y la actitud beligerante hacia los otros se minimiza cuando simplificamos de esta manera. En un sentido importante la simplificación es una “filosofía de vida”.

Es obvio que también podemos simplificar a favor de la intolerancia, como hace la reina de Carroll usada como epígrafe de este capítulo. Pero en tal caso estaríamos simplificando negativamente, porque el asunto se vuelve de un simplismo aterrador cuando alguien dice: “mátenlo, es judío”; “margínenlo, es gay”; “despídanla, es mujer”, etc. Aquí la simplificación estaría al servicio de acciones moralmente reprobables, pues no se sustentaría en razones pertinentes. Como se verá, este es en parte el error en el que caen Antígona y Creonte.

El concepto–imagen de la película *To kill a mockingbird*, de Robert Mulligan (basada en la novela de Harper Lee) se desarrolla mostrando cómo Gregory Peck trata de enseñar a sus hijos que el

vecino no es un monstruo, ni representa un peligro. Es *sólo* una persona inofensiva con cierto retraso mental. Además, su personaje es un abogado que no se ve a sí mismo como alguien que comete la osadía de defender a un negro, *sencillamente* defiende a un hombre inocente.

Atticus, el personaje interpretado por Gregory Peck, es un símbolo de la lucha contra la barbarie y la ignorancia. Constantemente trata de desmontar creencias sobre *supuestas* amenazas. También encarna al tipo de valentía que consiste en no creer en peligros infundados. “Un armario con un fantasma adentro” –dice Dennett– “es algo espeluznante. Sin embargo, un armario que es como un armario con un fantasma adentro (pero sin el fantasma) no es para nada algo aterrador”. Ahora bien, las cosas pueden desvirtuarse si, ante un armario *con* un fantasma adentro, insistimos en que no hay fantasma.

CONFLICTO Y VISIÓN

Es fundamental saber que lo que parece un fantasma en el armario no es más que una sombra. Pero en caso de que haya uno (que además sea peligroso) estaríamos cometiendo un grave error si pasamos por alto lo que vemos con tal de eludir cualquier perturbación. No podemos sentirnos seguros a toda costa. Es absurdo insistir en que todo está bien cuando la realidad nos advierte que no estamos a salvo. Desafortunadamente la simplificación suele ser usada de esa manera.

Simplificar puede ayudar a “minimizar” (o en todo caso a sentir

que minimizamos) los problemas. Y a veces una forma de superar los conflictos, según Martha Nussbaum, consiste en “simplificar la estructura de los propios compromisos valorativos, desvinculándose de aquellos que generen normalmente (e incluso de los que puedan ocasionar alguna vez) exigencias encontradas”.

Evitar conflictos es algo perfectamente racional. Casi siempre el mejor conflicto es el que no se tiene. Pero si el precio de esta “paz” pasa por *simplificar la estructura de los propios compromisos valorativos*, entonces podríamos estar alejándonos no sólo de lo que es razonable, sino también de lo que, a partir de los hechos, requiere de nuestra sensibilidad. Los valores y compromisos que acogemos como propios, son al mismo tiempo parte del suelo en el que se para nuestra libertad, y parte de lo que somos como agentes morales racionales. A fin de cuentas, tal y como he dicho antes acerca de Ulises, las decisiones las tomamos apoyados en deseos, valores y compromisos que, siendo nuestros, incluyen a otras personas. Si a Ulises no lo empujan lazos familiares y el anhelo de volver, sólo podremos pensar que el asunto se reduce a un capricho aleatorio.

En el ejemplo de Agamenón, lo mismo que en la Antígona de Sófocles, los actos disfrazados como decisiones sólidas son en realidad evasiones que se sustentan en un suelo endeble. Así como Ulises encuentra fuerza en sus compromisos y valores, así también esta fuerza debería hacerse presente en los casos de un dilema grave. Después de todo lo que está en juego es *justamente* una relación de

compromisos y de valores que, una vez dejados de lado, desvirtúa (no elimina) la esencia del conflicto.

Desde la perspectiva de Nussbaum, los personajes principales de Antígona “tienen una concepción del mundo de la elección que impide que surjan conflictos prácticos graves; poseen un criterio simple y una serie de preocupaciones dispuestas ordenadamente en función de aquél”. De ahí que sus apreciaciones sobre lo que sucede están más orientadas a sentirse seguros que a ver con claridad la magnitud de los hechos. No obstante, ninguno de estos personajes aparece envuelto en un halo de locura o carentes de la capacidad para tener una noción coherente de la realidad. Lo que les ocurre se parece más bien a un error, a una falta de carácter circunstancial. Las obras mencionadas muestran, por un lado, el error de los héroes y, por otro, las alternativas plausibles, la manera en que *deberían* de haber actuado (sabiduría que es transmitida sobre todo por el coro).

Nussbaum sugiere que los equívocos de la razón práctica son un evento tan aterrador como humano. Según ella, los griegos usaban la palabra *deinón* para hablar de algo deslumbrante, pavoroso o digno de mucha admiración: un acto tremendamente brillante y bueno, o de una maldad espeluznante. Lo *deinón* es algo fuera de lugar, extraño, casi anormal. “Esta característica y la capacidad de inspirar espanto se hallan estrechamente vinculadas (*deinón* se relaciona etimológicamente con *déos*, ‘temor’; tal vez el adjetivo ‘formidable’ sea una traducción adecuada en muchos casos)”. El ser humano, que puede hacer cosas

bellas y esplendorosas fuera de lo común, también es capaz de ser un monstruo extraño y relativamente atípico. Se trate de arquitectura, arte, tecnología o vida moral, los seres humanos somos capaces de logros que son inimaginables en cualquier otra especie. Sólo nosotros tenemos un Einstein, un Miguel Ángel o una Madre Teresa. Pero también somos la única especie capaz de generar sofisticados y sanguinarios sistemas de violencia y muerte innecesaria. Una violencia como no puede verse en ningún ámbito orgánico de la Naturaleza. Somos “formidables” para bien y para mal. El Coro dice: “Muchas cosas portentosas hay, y ninguna más portentosa que el hombre”. Mas su portento es ambiguo:

“Y dueño de un ingenioso saber, que excede toda esperanza, unas veces se dirige al mal otras al bien; cuando armoniza las leyes del país y la jurada justicia de los dioses alto estará en la ciudad; sin ciudad, en cambio, si con él vive el mal a causa de su audacia”.

Así, el problema está en saber cuándo se obra en armonía con la justicia. ¿Está Creonte actuando en virtud de esa armonía? Podría ser que no. Es lo que sugiere Corifeo, cuando el guardia viene a informarle al rey que alguien ha echado tierra sobre el cadáver de Polinices (en contra de la voluntad del rey Creonte). Dice Corifeo: “Rey, que la acción sea de los dioses hace rato que me hace preguntármelo la reflexión”.

Creonte puede estar actuando de manera formidable para dejar en alto su nombre y el de la ciudad. Sin embargo también podría ser que sus acciones lo estén llevando en dirección contraria. Es posible

que la tragedia Antígona hable principalmente de esto. Como dice Nussbaum, la obra “puede ser interpretada como una investigación sobre el significado de *deinón* en todas sus facetas esquivas”.

El conflicto de intereses se conecta con lo *deinón* en dos sentidos. Por un lado, dedicarle tiempo a la reflexión dentro de un dilema, ayuda a vislumbrar con brillantez cuál puede ser el mejor camino a seguir. Por otro lado, simplificar las cosas en exceso suele ser un camino seguro hacia lo formidable en el sentido de monstruoso. Este problema aparece no sólo en los protagonistas, sino también en personajes secundarios. Quizá Sófocles refuerza así la idea central de la obra. El guardia que ha traído la noticia, por ejemplo, dudaba entre venir o no ante el rey. Si no lo hacía, el monarca se enteraría por otras bocas de lo ocurrido, y si acudía, podía sufrir la pena a la que tradicionalmente se someten los mensajeros que traen malas nuevas: la muerte. Sin embargo hace lo que le parece honroso. Y luego agradece a los dioses poder volver con vida. Tal vez ha actuado en armonía con lo justo, y por eso ha contado con el favor divino.

A lo mejor el hecho de mostrar a un simple guardia, alguien que no elabora una compleja teoría de las decisiones ni nada por el estilo, le recuerda al espectador que no hay que ser un héroe o un rey para enfrentarse a opciones difíciles. También puede ser un punto a tomar en cuenta el hecho de que, un simple guardia campesino, supere su cobardía y finalmente haga lo que se esperaba que hiciera, y además logre salir con vida del asunto. En cambio los protagonistas van rumbo

a la desgracia con los ojos cerrados, o en todo caso con una visión muy corta.

Sin embargo, cuando el mismo guardia trae a Antígona (capturada mientras intentaba enterrar a su hermano), su conciencia representa también la monstruosidad de la simplificación, aunque le causa *cierto* dolor. Se encuentra alegre por haber atrapado a la “delincuente”, salvándose él de ser acusado por lo que ella hizo. Y a la vez le pesa causar daño a una “amiga”. Estas son sus palabras: “escapar uno mismo de los males es cosa muy grata. Pero dolorosa el llevar a los amigos a la desgracia. No obstante todo esto me importa menos que mi propia salvación”.

CREONTE Y LA POLÍTICA

En su insistencia por simplificar las cosas, el rey Creonte pasa por alto que Polinices también era su pariente, por lo cual estaría obligado a brindarle alguna opción funeraria medianamente digna, distinta a la de no poder ser enterrado. Y aunque, por su alto cargo político, está en la obligación de darle al cadáver el trato que se da a los enemigos de la ciudad, se entiende que pudo haber sido menos severo respecto al cuerpo de su sobrino. No obstante no parece haber tensión o conflicto en su decisión. Y lo mismo ocurre con Antígona, también pariente del rey. Si ha sido cogida en falta, debe pagar, eso es todo.

Incluso se asoma la posibilidad de que el pueblo de Tebas no esté de acuerdo con la suerte de Antígona. Y escuchar esas voces sería, por un lado, el deber de un buen gobernante y, por otro, una acertada maniobra política que le permitiría a Creonte quedar como un rey comprensivo y democrático. No obstante hace oídos sordos cuando su hijo Hemón (que hasta hace poco era además el prometido de Antígona) le pide que recapacite, afirmando que un hombre sabio es aquél que conserva suficiente humildad como para seguir aprendiendo. “Que un hombre sabio”, dice, “aprenda muchas cosas no es vergonzoso, así como tampoco el que no sea muy obstinado”.

Creonte se aferra a su verdad y a su visión unidimensional de lo que sucede. Las palabras de su hijo le parecen una típica tontería de joven. De nada vale que Hemón le advierta: “No tengas en tu mente la idea fija de que, como tú dices, es lo acertado y no otra cosa (...) cede en tu cólera y consiente en cambiar”.

Antígona es, pase lo que pase, alguien que se ha rebelado a la palabra del rey y debe pagar por ello. No importa que sea su sobrina y la prometida de su hijo, no importa que todo esto le cueste el trato con Hemón, a quien hace sufrir enormemente. Nada vale que Antígona sea, en palabras de Creonte, “más cercana por la sangre que cuantos pueden decir que son del Zeus de mi hogar”.

¿Dónde queda su filiación y su compromiso afectivo con Hemón y Antígona cuando, ante los ruegos del primero, suelta la amenaza de matar a la segunda delante de sus propios ojos? También cabe

preguntar cuál es el verdadero criterio de Creonte, ¿es su cólera la rabia de un niño al que no se le ha hecho caso? ¿Están sus actos guiados por el beneficio de la ciudad o por los caprichos del rey?

“CREONTE: ¿Es la ciudad la que me va a decir lo que tengo que mandar?

HEMÓN: ¿Ves cómo hablas en esto como un hombre muy joven?

CREONTE: ¿He de gobernar yo esta tierra como parezca a otro y no a mí?

HEMÓN: No existe ciudad que sea de un hombre solo

CREONTE: ¿No se considera que la ciudad es del gobernante?

HEMÓN: ¡Bien mandarías tú solo en una ciudad desierta!”.

Según esto, la figura política de Creonte es justamente la de los que sostienen su verdad como única verdad y su poder como único poder: Creonte es un niño malcriado. O peor aún, al tener el máximo cargo de la ciudad, se convierte en la versión más espeluznante de un niño malcriado: es un autócrata.

Ninguna sabiduría que no venga de él será sabia, y ninguna voz que no sea la suya será oída. Es posible que Sófocles nos esté diciendo que la simplificación de los conflictos, en la que los criterios se vuelven estrechos para seguir pautas tan claras como rígidas, está emparentada con la autocracia. La tiranía es por definición la imposición de un poder y un criterio por encima del de los demás, así que la simplificación le viene como anillo al dedo.

Y aún suponiendo que Creonte no actúa bajo su propia ley soberana sino pensando en lo que es beneficioso para la ciudad, cabría preguntarse si esos beneficios deben conseguirse a toda costa, sin

tener en cuenta otros valores defendidos por la propia ciudad, como la solidaridad y la noción del honor debido a los vencidos. Constantemente cae sobre el rey la sospecha de estar más indignado que la ciudad, y de que querer cobrarse una falta a un precio que la ciudad no considera tan alto.

Tanto en la antigua Grecia como en nuestros días, encontramos que en los Estados puede haber un divorcio entre la tolerancia de los gobernantes y la que siente la mayoría de la población. Pero además falataría demostrar en qué sentido y hasta qué punto la intolerancia es beneficiosa para un pueblo. Incluso un pueblo que sea fundamentalmente intolerante y segregacionista.

La idea de Creonte no es la de simplificar por simplificar. La rigidez de sus deliberaciones persiguen el sueño de los reaccionarios: un mundo sin problemas, “seguro” y de valores inamovibles. En cierto sentido representa, *mutatis mutandis*, algo parecido a la homogenización religiosa de la mayor parte de la iglesia católica, o el pensamiento unívoco del comunismo real, o la globalización uniformadora de la sociedad de consumo. Unos y otros prometen un mundo en el que estaremos a salvo y “limpios”. Sin tragedias.

Según Martha Nussbaum, “Creonte se ha creado un mundo deliberativo donde la tragedia no puede penetrar. No se plantean conflictos insolubles, dado que sólo existe un bien supremo y todos los demás valores en función de aquél”. Las palabras de Hemón no hacen mella en Creonte, porque el rey ya no ve a Antígona como alguien

cercana, sino como a una aliada de los enemigos de la ciudad. Sin embargo Creonte podría estar equivocado tanto en los medios como en el fin. Eso es lo que le dicen prácticamente el resto de los personajes a lo largo de la obra. Ni es justo tratar así a Antígona, ni se espera tener una ciudad escéptica. De ahí que nuestra autora advierta que una idea de ciudad no puede estar por encima de los valores religiosos y morales de la mayoría de sus ciudadanos. “Sólo una concepción menguada de la ciudad puede ofrecer el grado de simplicidad exigido por Creonte”.

En la vida de este rey todas las relaciones humanas son políticas. Políticas en el sentido de llevar a cabo las acciones necesarias para defender la polis. Una ciudad concebida según la fantasía y los designios del rey. A pesar de que la propia ciudad entiende las relaciones filiales y de amistad de una manera distinta a Creonte. Su pueblo cree en honrar a los muertos (aunque sean enemigos). O, mejor aún, cree en el derecho que tiene incluso el enemigo de sepultar a un hermano; que es a fin de cuentas el delito que se le imputa a Antígona. Por otra parte, Creonte ve como enemigo a todo aquel que se oponga a la ciudad. Pero esa oposición es sobre todo oposición a la palabra y el designio del gobernante. Acaso, como he citado más arriba, “¿no se considera que la ciudad es del gobernante?”. La gente tiene básicamente un valor como individuo, y es el de ser beneficioso para la ciudad según la percibe Creonte. El tirano olvida que la ciudad no tiene un bien *único*, ni tampoco es *una* sola cosa lo que persiguen sus ciudadanos.

Pero, aunque demasiado tarde, Creonte rectifica. Tiresias es el primero en hacerle ver su error. Los dioses, que bien pueden representar el buen camino y la prudencia, no apoyan al tirano. Tiresias vaticina un mal presagio a Creonte por su insensatez. Además, refiriéndose al castigo que pesa sobre Polinices, le pregunta: “¿Qué valor requiere matar a un muerto por segunda vez?”. No obstante, Creonte reacciona cuando la tragedia ya se ha puesto en marcha y, después de luchar por reforzar el frágil blindaje de la seguridad que se había forjado para sí mismo y para la ciudad, se encuentra con que su esposa y su hijo se han suicidado. De igual forma, se encuentra con la certeza de que ha actuado mal desde el principio.

LA POSTURA DE ANTÍGONA

¿Es Antígona una víctima inocente? ¿Creonte es el único que actúa erróneamente a partir de su sesgada visión de las circunstancias? Martha Nussbaum es de la opinión de que “Antígona, igual que Creonte, lleva a cabo una simplificación implacable del mundo de los valores, eliminando con notable eficacia la posibilidad de aparición de obligaciones encontradas (...) No obstante, existen también diferencias entre los proyectos de ambos personajes”. Una de esas diferencias es que no es lo mismo ser la víctima que el verdugo. El proyecto de Antígona no es hacerle daño a otro de manera expresa. Sin embargo, en la conversación que antecede a los desgraciados eventos, Antígona

simplifica las cosas con el aterrador argumento de que debe defender el honor. Cuando le cuenta su plan a su hermana Ismene, que intenta convencerla de no cometer semejante locura, insiste: “honroso me será morir por hacer esto”. De nada valen los intentos de Ismene por lograr que su hermana entre en razón. Antígona es tan testaruda como Creonte. Y en el fondo sabe que es una insensata, pero actúa como si todo aquello (incluida su imprudencia) fuese necesario, como si no pudiera evitar los males que el honor le obliga a sufrir. Y esto es algo distinto al clásico Destino Divino, esa especie de suerte mandada por los dioses. Si los dioses la obligaran *realmente* a hacer lo que hace, la obra tendría una dimensión casi mediocre. En los niveles de una mente como la de Sófocles, no sorprende encontrar que el problema de los personajes es el problema de la libertad. Tal y como afirma Rhode, el ser humano, en forma de personaje creado por Sófocles, “encuentra en sí mismo la ley de sus actos, el fundamento de sus éxitos o de sus heroicos fracasos”. Lo que a Antígona o a Electra las mueve a la acción, no es una ambición personal desmedida o algún afán de lucro, sino una extraña obsesión personal por cumplir una reglas que ellas asumen como ineludibles. “Estos personajes” –agrega Rhode– “obedecen al antiguo mandato, no escrito, de los dioses. Pero es, única y exclusivamente, el impulso de su propia vida interior lo que las lleva a cumplirlo”. La decisión de Antígona, equivocada o no, es un acto de soberanía individual. Sabedora de su terrible destino, y medianamente consciente de su propio error, le pide a su hermana:

“déjame a mí y a mi insensatez correr este peligro. No padeceré tanto como para poder morir en deshonra”.

A lo que su hermana responde: “Pues vete si te parece. Y sábetelo: insensata vas, pero bien tuya de los tuyos”. Con lo cual el argumento que Ismene refuerza es similar al de Creonte. Lo que predica de su hermana es similar a lo que el tirano diría de sí mismo: que aunque todo suene loco y terrible, son cosas que se hacen cuando uno es muy suyo de *los suyos*. El rey defiende –por encima de otros valores– el honor y la ley de *su* ciudad. Lo mismo hace Antígona con el cadáver de *su* hermano.

Así mismo, ambos personajes trazan unas fronteras de lo que les es cercano y debe ser defendido. Al otro lado de la línea estarían los enemigos. Presenciamos con ellos la estructura de un *self* aberrante: los personajes han instaurado una cortina de hierro entre lo que les es cercano o “propio” y el exterior o “ajeno”. Los de afuera no sólo están en el exterior, sino que son enemigos. Creonte tiene consideraciones sólo para los que han defendido la ciudad (entre los que está el otro hermano de Antígona e Ismene), mientras que los invasores son despojos injustos e inhumanos (entre los que está Polinices). De igual forma Antígona ha trazado una línea que separa a los que considera su sangre y su familia de los que están fuera de esos lazos afectivos. Por eso no toma en cuenta que ha habido una batalla en la que Polinices ha participado, y no entiende en lo más mínimo –ni busca entender– las razones que llevan a Creonte a actuar como lo hace,

independientemente de que esté equivocado. Este diálogo entre ambos lo resume todo:

“CREONTE: De fijo el enemigo, ni aún muerto, es amigo.

ANTÍGONA: De fijo no nací para odiar con otros, sino para amar”

El primero sólo entiende de amigos y enemigos, que se mantienen en sus papeles asignados incluso después de la muerte. No hay atenuante ni otros valores en juego. La segunda sólo entiende de la gente a la que ella considera de su familia. El traductor de la edición que cito entiende en este pasaje que Antígona sólo se refiere a la familia y no a “un pensamiento afín al cristiano”. Algo similar sostiene también Nussbaum, para quien Antígona “no está expresando adhesión general al amor, sino devoción a la *philia* familiar”.

Por otro lado, a pesar de que Antígona estaba comprometida con Hemón, nunca la vemos pensar en su amado. Es más, en ningún momento le dirige la palabra a lo largo de la obra. Volviendo al paralelismo con su rival, Nussbaum sugiere que “Antígona se mantiene tan distante del *éros* como el propio Creonte”. A ella sólo parece interesarle los muertos.

Antígona actúa organizándolo todo con el rasero del honor debido a los familiares caídos. Y ese honor, que también requerirá de un sentido de la piedad y la justicia, dictará sus pautas a partir del criterio que Antígona impone a los dioses. Mas si los dioses no se conducen según los designios de ella, entonces no podrán menos que estar equivocados:

“¿Por qué, infeliz de mí, he de volver ya mis ojos a los dioses? ¿A quién llamar como aliado? Con mi piedad me gané mi impiedad. Si esto entre los dioses es bueno, sufriendo reconoceremos haber faltado. Pero si éstos faltan, ¿qué no sufran más males que los que a mí me hacen contra justicia!”.

Tanto su relación con “los de arriba”, con los vivos, como su defensa de la justicia respecto a ellos, es mucho más endeble (por no decir inexistente) que con “los de abajo”, con los muertos. Su obediencia para con los rituales de los muertos la convierte a ella misma en un cadáver: pagará con la vida su sumisión hacia la ley no escrita. Es como si nuevamente los dioses representaran la sensatez, la sabiduría (al igual que con Creonte). A este respecto, Francisco Adrados dice que “es característica de la obra de Sófocles la existencia de dos esferas, la divina y la humana, de las que la primera condiciona el éxito de la actuación del hombre”. No escuchar la voz de estos dioses reflexivos –además de tildarlos de injustos y errados– es lo que la llevará a la desgracia. Una desgracia que será aterradora incluso para ella, a pesar de su creencia de que en el más allá va a ser feliz y que afortunadamente uno pasa más tiempo allá abajo que aquí arriba con los vivos.

Esta obra, entre otras cosas, habla de la ceguera que produce la tozudez. Con Antígona y Creonte funciona la imagen que Chester Himes ofrece al describir a un ciego que se ofende porque alguien lo ha tratado como a un invidente. El ciego saca una pistola para reponer su honor ante el “agresor”. Entonces los pasajeros salen corriendo del

vagón, intentando ganar la calle. En medio del alboroto el ciego, que también corre, todavía con el arma en la mano aunque no tan visible como antes, pregunta qué ocurre. Alguien le responde que hay un ciego con una pistola, y él responde: “¿Dónde? ¿Dónde?”.

Nuestros protagonistas, por lo menos al principio, tienen la misma ceguera. Y sólo cuando la desgracia se hace evidente, la verdadera agudeza cognitiva del rey y su sobrina, y sus capacidades para conectarse con lo que sienten, salen a relucir.

Ismene parece decirle a Antígona que ella es una ciega con una pistola. Y Antígona pareciera responder: ¿Una ciega? ¿Dónde, dónde? Por su ignorancia, o su autoengaño, Antígona se ha vuelto coherentemente insensible, pues al fin y al cabo ella no es más que un insensible cadáver; “mi vida murió hace tiempo” –dice– “para que a los muertos ayude”. Incluso morir antes de tiempo le parece una ventaja. Sin embargo, en los momentos en que por fin abre los ojos, el cadáver que ella creía ser cobra vida, y entonces siente miedo y se hace consciente de lo que le espera. Cuando Creonte da la orden definitiva para que se lleven a Antígona, ella dice: “¡Ay de mí, mucho me acerca a la muerte esta orden!”. Y un poco antes ha dicho: “Ya no me será posible ver, infeliz, este sagrado ojo del sol, y mi muerte sin lágrimas ningún amigo llora”. Todo lo cual demuestra su miedo, y el conocimiento por parte de ella de que, contrario a lo que antes decía, sí estaba viva.

ANTÍGONA Y CREONTE: EL DESTIERRO DEL AMOR

Nuestra heroína lo reserva todo para su estancia entre los muertos. Incluso el amor. Con Hemón nunca habla, a Creonte –que es su tío– no intenta recordarle el afecto que se deben, y a su hermana no le dedica ninguna palabra de amor, ningún gesto afectivo. Cuando Ismene le pregunta “¿Y cómo podrá ser grata la vida sin ti?”, Antígona responde: “Pregúntaselo a Creonte, puesto que por él te cuidas”. A lo que su hermana agrega: “¿Por qué me haces sufrir así, si con ello nada ganas?”.

Ante la obsesión de Antígona, Creonte ordena lo que ella pregona. ¿Ha nacido ella para amar a los muertos? “¡Pues vete bajo tierra, si has de amar, ama a los de allá!”. A su vez, a Creonte se le podría mandar a vivir solo en la “ciudad desierta” sugerida por Hemón. Porque Creonte tampoco es un ser amoroso –en el sentido usual de la palabra– y sus relaciones interpersonales dejan mucho que desear. Extrañamente Antígona y Creonte escapan a esa fuerza de la que, según el Coro, nadie escapa: *éros*. “A ti no escapa ninguno de los inmortales ni de los mortales hombres, y el que te tiene enloquece”. Sin embargo, si estos dos personajes enloquecen no es a causa de *éros*. En su postura atípicamente inhumana han logrado escapar de Afrodita. Como bien dice Nussbaum:

“Creonte contempla a las personas queridas en función del bien civil, como productores sustituibles de nuevos ciudadanos. Para Antígona, las personas amadas

son los difuntos, o bien otros servidores de los muertos como ella misma; el resto es objeto de completa indiferencia. Ningún ser viviente es amado por sus cualidades personales, querido con ese amor que experimenta Hemón y alaba Ismene”.

De alguna manera, ambos personajes han alterado su naturaleza humana. *Éros* ya no los alcanza ni ellos sienten, interactúan ni padecen como el resto de los mortales. Desde una perspectiva kantiana, podría decirse que están muy lejos de ver a la gente como fines, y sólo ven medios donde en realidad hay seres humanos.

No obstante hay entre ambos personajes algunas diferencias importantes. La principal la he mencionado más arriba: Antígona no es una asesina. Además, son diferentes las concepciones de las normas civiles que ambos manejan. Para el tirano Creonte, la convivencia logra sus niveles de armonía siempre y cuando el rey sea obedecido y los ciudadanos sean útiles para defender la ciudad contra el enemigo. Por su parte Antígona considera que hay tradiciones y reglas que, aunque para la época poseen una utilidad discutible, se arraigan en la dignidad y el decoro de las personas más allá de la ganancia concreta que representan para la ciudad. Enterrar a los muertos es una de esas normas. Antígona conoce el valor de estos rituales para vivir en armonía con la comunidad y con uno mismo.

Además Antígona no es una simple víctima, también tiene algo de explotadora (en especial con Ismene y Hemón) y mucho de activa, de revoltosa política. Creonte, en cambio, es sólo un verdugo conservador. Sin embargo estas diferencias no eliminan el exceso de simplificación y

la estrechez de miras que Antígona comparte con el rey.

Tal y como sugiere Hegel, tanto el rey como Antígona tienen una postura “válida” que defender. El primero, siente “la preocupación por el bien de toda la ciudad. Pero Antígona está animada de una fuerza también ética, el sagrado amor por el hermano, a quien ella no puede dejar insepulto como despojo de las aves de presa”. No obstante, Hegel considera que ambos se quedan en el enfoque exclusivo de una perspectiva muy limitada. El Estado y sus leyes están “en abierto conflicto con el íntimo amor familiar y el deber frente al hermano; el interés familiar tiene como pathos a la mujer, Antígona; la salvación de la comunidad tiene el suyo en Creonte, el hombre”

Eso sí, para este autor el problema no está en plantearse como objetivo la eliminación de los conflictos, sino en la forma en que los personajes llevan a cabo tal objetivo. Para Hegel el reto consiste en superar las diferencias entre el Estado (Creonte) y la familia (Antígona).

Ahora bien, una cosa es pensar en un Estado menos autocrático que respete ciertas tradiciones, y otra muy distinta es creer que se podrán eliminar definitivamente las tensiones y los conflictos. En primer lugar, para alcanzar eso harían falta unos cambios mucho más radicales (por no decir mágicos). Y en segundo lugar resultan dudosas las ventajas que se esperan de una campaña contra la superación *total* de los conflictos. Justamente el problema en la Antígona de Sófocles es

que no se respetan las diferencias personales en cuanto a creencias y deseos. Tampoco se respetan ni se reconocen las diferencias (el conflicto de intereses) en el propio sujeto.

TIRANÍA “PROGRESISTA” CONTRA INSURRECCIÓN “REBELDE”

Las comillas en este subtítulo se deben a que la manera de gobernar de Creonte, apegado al progreso tecnológico y cívico, en el que el argumento de la seguridad se emplea para pasar por encima de otros derechos (estilo muy usado en nuestros días), tiene como consecuencia obstaculizar el progreso. Sin duda se trata de una paradoja generalizable a toda sociedad humana: los métodos empleados por su progresismo autocrático, terminan siendo contraproducentes para la ciudad. Y respecto a Antígona podría decirse algo parecido. Una parte de su rebeldía, lejos de ser una sublevación contra el poder, tiene mucho de sumisión a la autoridad de las tradiciones.

El rey teme al desorden, por eso insiste tanto en que las leyes se obedezcan. “No existe” –dice– “mal mayor que la anarquía, Ella destruye las ciudades y deja arruinados los hogares”. La relación familia–ciudad aparece como un vínculo inseparable: el bienestar de la ciudad es el bienestar de la familia. “Quien para los suyos es hombre de bien, justo podrá mostrarse también con su ciudad”. Si es cierto lo que dice esta frase de Creonte, quedaría explicado el fracaso del rey. Él,

que deja mucho que desear en el trato con los suyos (pues los lleva a la muerte en manos ajenas y propias) no es tampoco un buen gobernante (pasa por encima de algunos valores defendidos por la ciudadanía).

Por su parte Antígona, que maltrata o ignora a sus parientes vivos, no es una rebelde “libre”, sino obsesionada con una idea que no la deja pensar con claridad. El orden (*kosmos*) que creía estar respetando, en realidad contribuye al dolor y la anarquía. Ambos personajes logran lo contrario de lo que se proponían. La casa de Creonte, dice Segal, “a pesar de ser objeto de los valores de la civilización y una lugar para transmitir una nueva vida de generación en generación, se convierte, igual que la casa de Antígona y Edipo, en un lugar de muerte y crueldad”.

El fracaso llega por la forma en que quedan organizadas sus prioridades. Tanto Creonte como Antígona generan *kaos* donde esperaban que surgiera un cierto *kosmos*, debido a su manera de subordinar los deberes y los afectos. “El primero” –agrega Segal– “subordina los lazos consanguíneos al *orden* de la ciudad, la otra desafía a la ciudad para *ordenar* los ritos debidos a un pariente muerto”.

Así las cosas, no parece haber escapatoria. O se es víctima de la civilización, entendida como la dictadura de las leyes y la disciplina; o se es víctima de la tradición, entendida como antagonismo a la ciudad y las leyes, y cuya realización desemboca en la muerte. Sin embargo podría pensarse que el mensaje final no tiene un tono pesimista, sino

más bien de advertencia: quien sea tan ciego como Creonte o Antígona, sólo traerá desgracias para sí y para quienes les rodean. En cambio, quien tenga la sabiduría del ciego Tiresias, sabrá que los ojos del Otro siempre nos ayudan a ver. Ninguno de nuestros dos personajes quiere oír los argumentos de los demás, no están dispuestos a ver más allá de sus narices.

Y he aquí que llega el gran adivino Tiresias guiado por un niño. En el momento en que el espectador-receptor podría sentirse paralizado ante dos alternativas que llevan a la tragedia, aparece este viejo ciego que, a pesar de su invidencia no es estático sino activo. El niño que lo acompaña tampoco se detiene ante su indefensión, sino que se mueve acompañando al maestro. “El muchacho sostiene el cuerpo del anciano” –dice Nussbaum– “y éste compensa las deficiencias del intelecto inmaduro de su acompañante”.

A pesar de su enorme vulnerabilidad, o quizá justamente por eso, cada uno encuentra fuerzas en la compañía del otro. Por eso andan, dice el viejo adivino, “por común camino”. Tiresias representa el pensamiento prudente. No en balde tiene a la *phrónesis* por el mayor de los bienes. Estos dos “débiles” (el ciego y el muchacho) conviviendo en armonía, intentando entenderse desde sus diferencias y ayudándose mutuamente, son el mensaje de la obra. Nada más prudente que viajar acompañados.

Lo que Tiresias le sugiere (o le advierte) a Creonte es que cambie su rigidez por una actitud más flexible, menos estúpida y cerrada. En

cierto sentido está de acuerdo con Hemón, que pretendía entender la situación mejor que su padre, *a pesar* de ser un crío. Es Ismene aconsejando a Antígona, a pesar de estar equivocada (según su hermana). Es la voz que dice que la equivocación es inevitable, y la verdadera desgracia no está en caer, sino en, una vez ocurrida la caída, seguir cayendo. “A todos los hombres es común equivocarse” –dice Tiresias– “pero después que se equivoca, no es hombre despreocupado ni desdichado aquel que, cayendo en el mal, pone remedio y no es inflexible”.

De lo que habla Tiresias es de flexibilidad. Hay que aprender a ceder para no ser derribados. Como ciertos árboles que se mantienen en su sitio, sin dejarse llevar a otras tierras, gracias a que, al doblarse un poco, “conservan sus ramas” –dice Hemón– “mientras que los que resisten son arrancados de raíz”. Esta famosa imagen del árbol que sobrevive porque se mueve entre los brazos del viento en lugar de ofrecerle resistencia, plantea una forma de vida, una sabiduría. Que no es lo mismo que la fachada astuta del sátrapa que nunca se enfrenta con sinceridad, para hacerse pasar por amigo y disfrutar de los beneficios de los poderosos. La idea es conservar las ramas, teniendo que lidiar irremediabilmente no sólo con los vientos que nos azotan, sino también con la incertidumbre de no tener garantía de estar actuando con acierto. No siempre podemos saber si estamos cediendo más de lo deseable, o si al enfrentarnos a alguien utilizamos una fuerza que puede resultar excesiva.

La imagen de Hemón sugiere un método de reflexión y acción, que intenta combinar el movimiento con la pasividad, la entereza de mantenernos fiel a nuestros principios (el árbol sigue en su sitio) con la tolerancia y la amplitud de pensamiento ante la actitud y las ideas de los demás. De ahí que Nussbaum resuma con estas líneas la moraleja de Antígona:

“Sólo quien consiga el equilibrio entre, por una parte, la protección del self y, por otra, la flexibilidad y la apertura, podrá ser amante o amigo, ya que la víctima puramente pasiva es incapaz de ayudar a otro, y el agente creóntico está ciego ante la otredad”.

Esto significa, entre otras cosas, que el conflicto es irremediablemente necesario. La vida pierde belleza y valor sin la posibilidad de enfrentarse al reto del equilibrio entre lo interno y lo externo, entre lo propio y lo ajeno, entre el individuo y la sociedad. Si viviéramos en una armonización total de las relaciones humanas, por decirlo de alguna manera, no habría humanidad. Sin conflicto no hay interacción con la diferencia, con la alteridad. Con lo cual el conflicto no sólo es inevitable, sino también indeseable. “Sin la posibilidad de conflicto” –dice Nussbaum– “la justicia cambia de naturaleza”. Porque las percepciones de la racionalidad práctica surgen del ámbito del conflicto, entendido éste como la coexistencia de tendencias

contradictorias en el individuo y la sociedad, capaces de generar una alteración, un cambio de rumbo, una interrupción de la “armonía” en nuestra conducta y nuestra percepción cotidiana.

Estar *realmente* conscientes de la existencia de los conflictos de intereses que se nos presentan en la vida, implica una invitación a entender el conflicto, no a ignorarlo. Así mismo, será mucho más prudente, y tendrá más posibilidades de una vida buena (pues poseerá mejores oportunidades para eludir la desgracia) quien no simplifica los verdaderos conflictos. En este caso, como en tantos otros de la vida, admitir que el problema está ahí es mucho más prudente que ignorarlo con fórmulas que despachen de una manera restringida y simplista nuestras diferencias con los otros, haciéndonos más ciegos y menos aptos para entender la situación. Y quien ni entiende ni ve, va por mal camino.

Por todo ello la conclusión de Sófocles se resume con estas palabras: “Con mucho el ser prudentes es lo primero de la felicidad”. Y, pensando en la relación entre Antígona, el conflicto de intereses y los desaciertos de la simplificación, Nussbaum concluye con unas palabras que sintetizan el espíritu de esta tragedia, definiéndola como “una terapéutica sin cura, cuya propia armonía (nuestra respuesta se da en común) no es simplicidad, sino tensión de bellezas separadas y distintas”.

Terapéutica sin cura, como suele ocurrirnos a los seres humanos. Antígona nos muestra los argumentos del conflicto y de su posible

salida (siempre y cuando las cosas se hubieran hecho de otra manera). Pero lo que nos enseña viene gracias a su aspecto emocional y humano. Como dice Jebb, “es debido a que Creonte y Antígona son muy humanos, que la controversia que ellos representan se vuelve muy vívida”.

EPÍLOGO

El teatro, la literatura, el cine, y sus personajes, se hacen posibles a partir de nuestras experiencias de sujetos psicofísicos. La imaginación humana –que a fin de cuentas se desarrolla junto a las vivencias corporales del sujeto– se configura a partir de los criterios que ha tomado prestados de nuestro ser-en-el-mundo. De ahí que la imaginación poética no pueda ir más allá de las proyecciones que estos criterios le permiten. Por eso el paraíso se describe con características terrestres (clima primaveral, césped verde, cielo azul, etc) y, de la misma manera, los seres fantásticos encajan con nuestra capacidad cognitiva. Sin importar lo raro que sea un monstruo de fábula, siempre estará encerrado en el sistema espaciotemporal con el que nos manejamos los seres humanos. Lo encontraremos dentro de lo que nos está dado percibir (donde estaría incluido aquello que no logramos entender). Para que lo extravagante se presente como tal tiene que, en principio, poder *presentarse* ante nosotros. Esto es, entrar en lo que, de una u otra forma, podemos concebir. ¿Acaso no se nos hace imposible pensar el infinito?

Mucho más sencillo es si no se trata de un monstruo, sino de “alguien” muy similar a nosotros. Atribuirle “cuerpo” y “vida psicológica” a quien, en el caso de la literatura, no podemos *ver*, es algo que hacemos cotidianamente. Al hablar por teléfono con un desconocido suponemos que no estamos hablando

con una voz que flota en el aire, sino con un individuo de carne y hueso. Cuando recreamos episodios de nuestro pasado o rumiamos un futuro, generamos personajes que cobran vida con una cierta corporalidad. De igual forma los chistes, los sueños y los experimentos mentales ponen en funcionamiento nuestra capacidad para otorgarle características psicológicas y físicas a los sujetos imaginarios. Esto no es muy distinto de lo que ocurre con el personaje de una novela.

En el caso del cine y el teatro representado (en el teatro que se lee sería como en el resto de la literatura) imaginar el personaje es menos difícil, porque le vemos hacer cosas, observamos cómo interactúa con el mundo que le rodea. De cualquier forma, sea cine, teatro o literatura, lo que se nos ofrece es la narración de un cuento (a veces aburrido, a veces interesante) que requiere de la participación activa de nuestra imaginación y nuestros sentimientos.

Otro tanto podría decirse con relación al libre albedrío en la ficción y en nuestras vidas. La libertad humana, como la del sujeto ficcional, se forma gracias a las opciones y los obstáculos que encuentra en el mundo. La libertad echa sus cimientos a partir del nudo de relaciones que vamos formando. Si usted, un personaje, o yo, enfrentamos peligros y recorremos cientos de kilómetros para rescatar a la mujer amada (o para ser rescatados por ella) no lo hacemos desde nuestra solitaria individualidad, sino afianzados en el vínculo que nos une a esa mujer.

Existimos rodeados del azar y la necesidad. Nos movemos entre la suerte, las leyes de la naturaleza y las habilidades que desarrollamos a lo largo

de la vida. Pero sobre todo vivimos en un universo de gentes. Por eso somos coautores tanto del texto que leemos o escribimos, como de nuestras acciones libres. Coautores en el sentido de que para que funcione la obra del escritor hace falta que se accione la subjetividad del lector. Y para que el autor escriba, depende de una historia personal, afectos interhumanos, alteridad, experiencias, influencias y otra serie de elementos *externos* que coproducen su labor creativa. Lo mismo sucede con nuestras acciones voluntarias. Incluso con las involuntarias que, al fin y al cabo, casi siempre responden a unas razones para actuar que no son totalmente decididas por nosotros. Razones que no hemos sacado de la nada sino de la manera en que entendemos nuestra situación en el mundo.

Ismael, Antígona, Thelma, Hécuba, Frankenstein –y el lenguaje mismo– son ontológicamente una consecuencia, o mejor aún, una extensión de las vivencias generadas en un contexto pre-reflexivo. El personaje, en su papel de espejo de lo humano, es algo parecido a un ser que *es* y *se origina* en el mundo. Si películas, novelas y obras dramáticas tienen mucho que decirnos acerca de nosotros, es porque sus personajes hacen las veces de “ego experimental”, que nos muestra las complejidades de la esfera humana desde el mundo de la ficción. En la segunda parte, por ejemplo, para hablar de cómo la literatura genera este tipo de fenómeno cognitivo mediante una experiencia reflexiva y emocional, he intentado dar forma a la relación que hay entre la imaginación literaria y el problema de la libertad y la justicia. Una relación que logra dar buenos frutos en las sociedades humanas a pesar de sus enormes

debilidades (ocasionadas en su mayoría por la injusticia individual y social).

Cabrera llama *concepto-imagen* al vínculo entre el conocimiento y las imágenes cinematográficas. Nussbaum habla de una *imaginación poética* que, como he dicho a lo largo de esta tesis, plantea que el alcance de una determinada postura ética se amplía con la posibilidad de imaginar personas y circunstancias que a veces serán el reflejo de nuestras vidas, y en otras ocasiones su única relación con nosotros consistirá en que las personas que describe *también* son seres humanos. Lo interesante de que sea una imaginación “dramatizada” es que nos invita a vivir *emocionalmente* lo que le ocurre a otras personas. McGinn y Wolf sostienen algo similar: los personajes de ficción nos ayudan a ver a la sociedad y al individuo con mayor agudeza.

La primera parte de este trabajo me ha servido para plantear una posible genealogía del personaje de ficción. Al mismo tiempo, en ella he intentado delinear cómo se pasa de esa genealogía a la influencia que los sujetos ficcionales ejercen en las personas reales, sobre todo desde el punto de vista de la libertad, la justicia, la eudaimonía y el carácter humanos; pero sin dejar de observar otros aspectos como nuestra noción de verdad y realidad. Igualmente, he expuesto la idea de que esa influencia de los personajes de ficción sobre nuestras creencias y deliberaciones es, a la vez, una parte constitutiva de lo que los convierte en personajes. Es decir, que el sujeto ficcional cobra relevancia como personaje (se genera) en la misma medida en que funciona como modelo simbólico, potencial o real del ser humano. Por ello he querido describir para el mundo de ficción un proceso similar al del mundo humano donde, una vez que

se dan las condiciones de nuestra existencia, aparecen los obstáculos de la libertad y las preguntas por la vida que deseamos vivir. De ahí que no sea gratuito pasar de una explicación fenomenológica sobre el origen del personaje de ficción, al tema del libre albedrío, la vida buena y el carácter.

La segunda parte ha servido para ofrecer ejemplos concretos de cómo la literatura (capítulo I) puede mejorar no sólo nuestro análisis acerca de quiénes somos, sino también nuestra convivencia en sociedad. Sin duda cabe defender la idea de que algunas disciplinas como la economía y el derecho, por ejemplo, se harían más sensibles a sus entornos, alcanzarían niveles más elevados de justicia e incluso tendrían más éxito en sus objetivos específicos, si aceptaran un cierto tipo de imaginación poética como algo propio de su oficio. De ser cierto que modificamos nuestro criterio y los sentimientos que lo acompañan al cambiar la creencia que los sustentan, el personaje de ficción contribuirá a redimensionar nuestra visión racional y a desarrollar sentimientos de compasión y comprensión de cara a la sociedad en que vivimos.

No obstante es poco lo que la justicia poética puede hacer a este respecto. Las esperanzas son pequeñas en un planeta donde sólo una minoría alcanza a comer, y la masa de los que mueren de hambre se concentra en la infancia. Agréguese a esto el escepticismo de algunos pensadores ante el concepto de justicia poética. No sólo porque éste les pueda parecer una intromisión innecesaria y superficial en ciertas parcelas del conocimiento, sino porque con frecuencia se olvida que el fracaso de la imaginación para dar respuestas a muchas de nuestras preguntas morales, es similar al de la

filosofía. A veces es difícil entender, como sugiere María Zambrano, que una cosa es la limitación cognitiva de la imaginación poética para hablar de “la verdad y la justicia, y otra de muy diferente rango y dimensión, la mal disimulada envidia de quienes no la alcanzan, sin alcanzar tampoco por eso, la verdad, ni la justicia”.

En el capítulo II planteo la influencia ética del cine, en continuidad con lo dicho sobre los poderes de la imaginación estético-emocional. La ficción vuelve a aparecer como una oportunidad de descubrir al otro, como la posibilidad de conocer otros contextos y otras vidas. El cine es un encuentro de culturas, es una forma de conocer el mundo y la naturaleza humana.

En el último capítulo la tragedia de Antígona ha pretendido ilustrar hasta qué punto, como dice Nussbaum, una obra dramática, “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”. Antígona nos ofrece la tragedia del gobierno autócrata, del padre autoritario, de la fe ciega en ciertos valores y tradiciones y, sobre todo, el peligro de volvernos estrechos en nuestra evaluación de una circunstancia y, a partir de ahí, simplificar las cosas en exceso. Al mismo tiempo, nos ofrece una alternativa, una “sabiduría” que, en el mejor estilo griego, apunta a la prudencia.

Lo mismo que la literatura o el cine, al ser una experiencia cognitiva, estética y emocional, las ideas y circunstancias expuestas con Antígona se muestran de una forma más vívida y contundente que lo que suele ofrecernos la

deliberación meramente intelectual.

Sólo me queda por decir que los poderes del personaje de ficción son una espada de doble filo. También sirven para oprimir. La imaginación poética puede ser enemiga de sus intenciones más nobles. Justamente por su alcance emocional, la ficción puede ser manipuladora y falseadora. Pero incluso ese problema puede exponerse con profundidad en una novela, una obra teatral o una película. A fin de cuentas la imaginación poética, en su forma más interesante, es –entre otras cosas– un tipo de pensamiento crítico. Un pensamiento que no viene necesariamente de la filosofía sino más bien de la ficción; del hecho de profundizar en las posibilidades que brindan los mundos ficticios al ser una especie de laboratorios en los que se hacen experimentos morales, metafísicos, económicos y sociales.

Las obras de ficción no son obras filosóficas. Incluso podría pensarse que son “afilosóficas”, en el sentido de que no esperan ser un sistema estructurado para explicar aspectos del mundo que nos rodea. No obstante, es un tipo de explicación que, desde la libertad del juego, la fantasía y el vértigo creativo, implica una búsqueda similar a la de la filosofía y la ciencia. Lo mismo que ellas, la ficción nos dice, en palabras de Kundera, que “cuanto más se observa atenta, obstinadamente, una realidad, más se entiende que no responda a la idea que todo el mundo se hace de ella”.

BIBLIOGRAFÍA

- Antonio ACOSTA

Saber ver el cine, Paidós, Barcelona 1988.

- Francisco ADRADOS

Sófocles y el panorama ideológico de su época, En: *Estudios sobre la tragedia griega* (varios autores), Taurus, Madrid 1966.

- ARISTÓTELES

Ética Nicomáquea, Gredos, Madrid 2000.

-*Obras*, Aguilar, Madrid 1977.

- Antonin ARTAUD

El teatro y su doble, Edhasa, Barcelona 1990.

- Marco AURELIO

Meditaciones, Gredos, Madrid 1977

-T.F BADELL

El Otro sexo del dragón, Narea, Madrid 1977.

- Mauricio BEUCHOT

Perfiles esenciales de la hermenéutica, UAM,MéxicoDF2002.

- Lord BYRON

Poetical works, O.U.P, Oxford 1989.

- Rafael CADENAS

Realidad y literatura, Equinoccio, Caracas 1979.

Memorial, Monte Ávila Editores, Caracas 1988.

- Victoria CAMPS

La imaginación ética, Seix Barral, Barcelona 1983.

-Lewis CARROLL

Alicia en el país de las maravillas, Laida, Bilbao 1980.

- Roderick CHISHOLM

Human Freedom and the Self, UKP, Oxford 1964.

- Marta CHEN

A Quiet Revolution: Women in transition in rural Bangladesh, SPC,
Cambridge 1986.

- Eugenio COSERIU

Teoría del lenguaje y lingüística general, Paidós, Madrid 1973.

- Richard DAWKINS

The extended phenotype, Freeman, San Francisco 1982.

- Daniel DENNETT

Consciousness Explained, Penguin Books, Boston 1991.

-*Darwin's dangerous idea*, Touchstone, New York 1996.

-*Elbow room*, Bradford Book, Cambridge 1984.

-*Freedom evolves*, Penguin Books, London 2003.

-*The Intentional Stance*, Bradford Books, Boston 1995.

-*Kinds of minds*, Basic Books, Cambridge 1997.

- *Brainstorms*, Harvester Press, Brighton 1981.

-Charles DICKENS

Hard times, Methuen, Londres 1987.

-Wilhelm DILTHEY

Dos escritos sobre hermenéutica, Istmo, Madrid 2000.

E.R DODDS

Los Griegos y lo irracional, Alianza, Madrid 1985.

-Umberto ECO

Sobre la literatura, Debolsillo, Barcelona 2005.

-ESQUILO

Agamenón En: *Tragedias*, Tomo II, Hernando, Madrid 1966.

-EURÍPIDES

Hécuba, En: *Tragedias I*, Gredos, Madrid 2000.

-Jerry FODOR

The mind doesn't work that way, MIT Press, Cambridge 2000.

-Michel FOUCAULT

Estética, ética y hermenéutica, Paidós, Barcelona 1999.

-Las palabras y las cosas, Siglo XXI, México 1978.

-Historia de la sexualidad 3. la inquietud de sí, Siglo XXI, Madrid 1987.

-Sigmund FREUD

El yo y el ello, Alianza, Madrid 1973.

-Ángel GABILONDO

El discurso en acción. Foucault y una ontología del presente, Anthropos,

Barcelona 1990.

-H.G GADAMER

Verdad y método, Sígueme, Salamanca 1977.

-GÓMEZ, GALLO, ZAMBRANO (comp.)

El sexo en la literatura, Universidad de Huelva, Huelva 1997.

-Erwing GOFFMAN

La presentación de la persona en la vida cotidiana, Amorrortu, Buenos Aires
1971.

-G.W.F HEGEL

Estética (4), La forma del arte clásico, Siglo XX, Buenos Aires 1984.

-*Estética (2), La idea de lo bello artístico*, Siglo XX, Buenos Aires 1983.

-*Fenomenología del espíritu*, FCE, México DF 1985.

-Martin HEIDEGGER

Ser y tiempo, Editorial Universitaria, Santiago de Chile 1998.

-Ezra HEYMANN

Decantaciones kantianas, CEP, Caracas 1999.

-“Hermenéutica y crítica de la cultura”, EPISTEME NS, vol. 23, nº 2, (2003) 151.

-Edmund HUSSERL

Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica,
FCE, México 1989.

-Richard C. JEEB

The Antigone of Sophocles, CUP, Cambridge 1966.

-J.C KAMERBEEK

The plays of Sophocles III, The Antigone, Leiden, Netherlands 1978.

-Emmanuel KANT

Crítica de la facultad de juzgar, Monte Avila Editores, Caracas 1991.

-Milan KUNDERA

El arte de la novela, Tusquets, Barcelona 1994.

-El Telón, Tusquets, Barcelona 2005.

-John LOCKE

Ensayo sobre el entendimiento humano, FCE, México DF 1994.

-Enrique LÓPEZ C.

“Fragilidades de las éticas de la virtud”, REVISTA DE FILOSOFÍA, vol. VI,
(1993), 157.

-M^a Teresa LÓPEZ

Ética y literatura, Tecnos, Madrid 2003.

-G. LÚKACS

Sociología de la literatura, Península, Barcelona 1973.

-Colin McGINN

Ethics, evil and fiction, Oxford U.P, Norfolk 1999.

-Mental content, Basil Blakwell, Cambridge 1991.

-Alasdair MacINTYRE

After virtue, Duckworth, Londres 1981.

-Robert McKEE

El guión, Alba, Barcelona 2003.

-Maurice MERLEAU-PONTY

Fenomenología de la percepción, Península, Barcelona 1975.

-*Sentido y sin sentido*, Península, Barcelona 2000.

-*La prosa del mundo*, Taurus, Madrid 1971.

-Herman MELVILLE

Moby Dick, Norton, New York 1967.

-Jean MITRY

Estética y psicología del cine, 2.Las formas, Siglo XXI, Madrid 1989.

-G.E MOORE

Principia ethica, UAM, México DF 1997.

-Miguel MOREY

“De la conversación ideal, decálogo provisional”, ARCHIPIÉLAGO, 50
(2002) 89.

-Iris MURDOCH

The sovereignty of good, Routledge, Londres 1991.

-Thomas NAGEL

La muerte en cuestión, FCE, México DF 1981.

-F. NIETZSCHE

El Nacimiento de la tragedia, Alianza, Madrid 2002.

-Martha NUSSBAUM

El cultivo de la humanidad, Andrés Bello, Barcelona 2001.

-*La fragilidad del bien*, Visor, Madrid 1995.

-*Justicia Poética*, Andrés Bello, Barcelona 1997.

- (comp.), *Los límites del patriotismo*, Paidós, Barcelona 1999.
- Love's knowledge*, OUP, Oxford 1990.
- La terapia del deseo*, Paidós, Barcelona 2003.
- Upheavals of thought*, CUP, New York 2003.
- y Amartya SEN (comp), *La calidad de vida*, FCE, México DF 1998.
- Richard PALMER
- ¿Qué es la hermenéutica?*, Arco/libros, Madrid 2002.
- Clarissa PINKOLA
- Mujeres que corren con los lobos*, Punto de Lectura, Madrid 2003.
- Jhon PEMBROKE
- Problems in Stoicism*, The Athlone Press, Boston 1971.
- V.F PERKINS
- El lenguaje del cine*, Fundamentos, Madrid 1997.
- PLATÓN
- Alcibiades*, Aguilar, Buenos Aires 1961.
- Hipias mayor*, En: *Diálogos I*, Gredos, Madrid 2000.
- República*, En *Diálogos IV*, Gredos, Madrid 2000.
- Timeo*, En: *Diálogos VI*, Gredos, Madrid 2000.
- Richard POSNER
- Law and Literature*, HUP, Cambridge 1988.
- Eduardo RABOSSA (comp.)
- Filosofía de la mente y ciencia cognitiva*, Paidós, Madrid 1995.

-Dietrich RALL (comp.)

En busca del texto, UAM, México DF 1987.

-Edwin RHODE

Psique, FCE, México DF 1948.

-Paul RICOEUR

El sí mismo como otro, Siglo XXI, Madrid 1996.

-Richard RORTY

Contingencia, ironía y solidaridad, Paidós, Barcelona 1991.

-J. J. ROUSSEAU

El contrato social, Alba, Madrid 1987.

-Jean-Paul. SARTRE

El existencialismo es un humanismo, Edhasa, Barcelona 1992.

-El ser y la nada, RBA, Barcelona 2004.

-John SEARLE

Actos de habla, Cátedra, Madrid 1980.

-Intentionality, CUP, Cambridge 1983.

-Minds, brains and science, Vol. 3, HUP, Cambridge 1984.

-Charles SEGAL

Antigone: death and love, Hades and Dionysus, En: E. SEGAL (Ed.), *Greek Tragedy*, Harper & Row, New York 1983.

-Carmen SEGURA

Hermenéutica de la vida cotidiana, Trotta, Madrid 2002.

-SÉNECA

Cartas morales a Lucilio, Iberia, Barcelona 1965.

-William SHAKESPEARE

Obras Completas, Aguilar, Madrid 2003.

-SÓFOCLES

Antígona En: *Tragedias y fragmentos*, Ediciones Clásicas, Madrid 1999.

-Carlos THIEBAUT

Cabe Aristóteles, Visor, Madrid 1988.

-George THOMSON

La filosofía de Esquilo, Ayuso, Madrid 1970.

-Stephen TOULMIN (comp.)

La explicación en las ciencias de la conducta, Alianza, México DF 1974.

-Bernard WILLIAMS

Moral Luck, C.U.P, Cambridge 1981.

-Problemas del yo, UNAM, México 1986.

-Ursula WOLF

La Filosofía y la cuestión de la vida buena, Síntesis, Madrid 2002.

-Mary WOLLSTONECRAFT S

Frankenstein, or the modern Prometheus, Broadview Press, Canada 1999.

-María ZAMBRANO

Filosofía y poesía, FCE, Madrid 2001.