

Emoción, imaginación y ficción: el caso del cine. Una reflexión filosófica acerca de la paradoja de la ficción.



Lucas Santiago Bucci*

Universidad de Buenos Aires
Directora: Diana Pérez

De las formas de arte popular, el cine es la más joven. Durante todo el mes de noviembre de 1895, en Berlín, se proyectaron públicamente fotos que aparentaban movimiento. Al mes siguiente, los hermanos Lumière presentaron en París una proyección del “cinematógrafo” e inauguraron definitivamente el cine. De esta manera, el cine cuenta con apenas ciento dieciocho años de antigüedad, una edad que lo deja como infante si se lo compara con otras formas de arte como la literatura, el teatro o la música.

A pesar de la juventud del cine, el trabajo teórico sistemático acerca de esta forma de arte no se hizo esperar. Alrededor de veinte años después del cinematógrafo, en 1916 y cuando el cine todavía era mudo, el psicólogo alemán Hugo Münsterberg (1916 - 1970) publicó *The Photoplay: A Psychological study*, una obra que estudiaba, entre otras cosas, la particularidad de la forma del arte en discusión. Así, Münsterberg inicia lo que algunos historiadores llaman el “período clásico” en filosofía del cine, que estuvo interesado principalmente en la búsqueda de un carácter esencial que distinguiera al cine de otras formas de arte. Esta búsqueda dominó el período clásico de la filosofía del cine hasta su fin, alrededor de los años '70 (suele considerarse como última obra de este período *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, de Stanley Cavell). El interés de aquellos filósofos en encontrar este carácter único convivía en esos tiempos con un interés más práctico: que la comunidad académica tome seriamente al cine como objeto de estudio. Su victoria fue pírrica: una vez demostrada su importancia, los filósofos del cine fueron dejados de lado por aquellos que empezaron a dictar una nueva materia en las universidades de cine: Teoría del film. Esta disciplina consistía en una forma de interpretación y crítica que mezcla nociones marxistas con nociones psicoanalíticas. En poco tiempo esta disciplina se volvió la teoría ortodoxa con respecto a los estudios teóricos sobre el cine y encaró el proyecto de su explicación *global* como una forma cultural.

No pasaron muchos años hasta que en la filosofía de habla sajona hubiera una reacción a la teoría del film. El llamado “giro cognitivo” en filosofía del cine renovó el panorama de la disciplina. Una de las características centrales de este enfoque es la convicción de que para entender la relación que se establece entre el cine y sus receptores es necesario apelar a las mejores teorías disponibles de la psicología empírica actual. En este sentido, el enfoque abrió un abanico de problemáticas relacionadas con el ámbito cinematográfico: la necesidad de una teoría del film, la teoría de autor de films, la discusión acerca del narrador, el debate con respecto a la profundidad crítica que pueden alcanzar los films, su alcance educativo y, por último y más importante para esta tesis, la relación emocional de los espectadores con el cine.

De todos los interrogantes que plantea la relación emocional que establecen los espectadores con el cine, el más importante es el que sintetiza la “paradoja de la ficción”, que en su forma contemporánea fue presentada por Colin Radford, quien expone la irracionalidad de que nos emocionemos por eventos que sabemos que son ficticios. A pesar de que el ejemplo se planteaba en el ámbito de la literatura, la paradoja se cumple para *cualquier* caso de narrativa en una obra de arte (teatro, cine, historietas, etc.). La idea central de Radford es que existe cierta incompatibilidad entre las emociones que experimentamos en nuestra vida cotidiana y las emociones que experimentamos cuando leemos una novela. Una formulación posible de la paradoja es:

- (1) Nos emocionamos con la ficción.
- (2) Creemos que los eventos ficticios no ocurren ni ocurrieron y que los personajes ficticios no existen.
- (3) Para emocionarse con respecto a “x” hay que creer en la existencia de “x”.
- (4) Somos seres racionales, por lo tanto no podemos tener al mismo tiempo las creencias que están involucradas en (2) y (3).

Si es necesario creer en que mi vida realmente corre peligro para tener miedo, ¿por qué tengo miedo cuando el asesino ficticio avanza hacia la cámara? Si es necesario creer que un niño está pasando hambre para sentir pena por él, ¿por qué lloro y me enojo ante las injusticias ficticias que le ocurren a *Oliver Twist*? ¿Qué es lo que tiene la ficción que hace que me

* Tesis defendida el 17 de marzo de 2014. Miembros del jurado: Dra. Ariela Battán, Dr. Samuel Cabanchik, Dra. Liza Skidelsky.

emocione acerca de algo que sé positivamente que no existe?, ¿o es que acaso no me emociono *realmente*?, ¿o es que acaso nos olvidamos de que los eventos que ocurren en pantalla son ficcionales mientras miramos la película?, ¿o es que, a pesar de lo que dicta el sentido común, no es cierto que debemos creer en la existencia de algo para que nos emocione?, ¿o, quizá, es que simplemente somos seres irracionales?

Una gran parte de esta tesis consiste en relevar las distintas posturas filosóficas que dan una solución a la paradoja de la ficción. En el tercer capítulo se revisan las posiciones de Radford, Lamarque, Schaper y Moran. Mientras que en el cuarto, quinto y sexto capítulo se revisan las posturas de Walton, Currie y Carroll, los filósofos con las posiciones más acabadas respecto al problema. Los dos capítulos iniciales están centrados en ahondar en las tesis centrales del programa cognitivo en filosofía del cine, estipular los límites y alcances relativos a la tesis con respecto al concepto de emoción en filosofía de la mente y en reseñar distintos fenómenos relacionados con el aspecto emotivo de la contemplación del cine.

La última parte de la tesis consiste en el desarrollo de una postura propia: sostengo que el origen de la paradoja se funda en un fenómeno mal comprendido de la reacción emocional que he llamado el caso de “los gatitos bonsái” –que había presentado en el segundo capítulo. Según éste, la emoción de indignación que experimentamos cuando sabemos que un conjunto de gatitos ha sido maltratado se disipa al enterarnos que hemos sido engañados y que tal hecho nunca ocurrió. Así, se establece una conexión entre este fenómeno y la tesis (3) de la paradoja. Una comprensión correcta de este fenómeno lleva a descartar esta tesis como falsa y desarmar el planteo de la paradoja en todo su conjunto. La comprensión del fenómeno supone desarrollar la idea de los *contextos de emoción*. Así, se defiende la idea de que cuando estamos inmersos en una película en el cine (o leyendo una novela) y cuando estamos inmersos en nuestra vida cotidiana *no perseguimos los mismos intereses, ni hacemos el mismo tipo de cosas*. Un contexto es llamado “cotidiano” mientras el otro es el “contexto de ficción”. La introducción de los contextos en los que se desarrollan estas actividades tiene, entonces, la doble virtud de explicar, por un lado, por qué la tesis (3) de la paradoja –a pesar de no ser verdadera– resulta intuitiva al lector. Esto es, porque su planteo es correcto para un contexto pero no para otro. Mientras que, por otro lado, los contextos tienen la ventaja de iluminar parte del fenómeno de la reacción emocional en contextos de arte narrativo, explicar cuáles pueden ser las motivaciones para entrar en uno y otro contexto y qué

herramientas entran en juego en estas prácticas. En este mismo sentido, la introducción de los contextos tiene por objeto atacar la idea un poco apresurada de que contemplar ficción es una actividad exenta de intereses, reglas y actividades específicas. Esto no implica, por supuesto, que la tesis tome partido acerca de la cuestión sobre si el arte es una actividad de tipo natural o no. El asunto queda fuera del alcance del trabajo. Sin embargo, sí se ha querido demostrar que aquellos elementos que son centrales en un tipo de práctica o contexto pueden no jugar un papel en el otro o, incluso, jugar un papel modificado.

Al mismo tiempo, se defiende que las soluciones de los autores revisados en la tesis comparten un punto en común con respecto a su solución al problema de la reacción emocional. Así, todos los autores afirman que la reacción emocional del espectador en contextos de ficción es producto de la recreación imaginativa de ciertos aspectos de la obra de arte. En contraposición con esto, se sostiene que las obras de arte representativas y narrativas contienen aspectos no-representativos que no son pasibles de ser recreados y que, sin embargo, producen emoción en el espectador. Se ha sugerido, también, que la emoción de este modo generada puede provenir de un aspecto de la imaginación que no es rescatado por ningún autor en la literatura, la *imaginación creativa*. Así, se sostiene que la imaginación de tipo creativo, usualmente relacionada con la *creación* de obras de arte, está también relacionada con su *contemplación*. De esta manera, una de las conclusiones más importantes para este trabajo es que la contemplación de una obra de arte representativo-narrativo es, en un sentido fuerte, una actividad de tipo creativa. Esta conclusión va en contra de una concepción pasiva acerca del espectador y a favor de una de las tesis centrales del cognitivismo en filosofía del cine.

Estas conclusiones abren, así, las líneas centrales para una investigación posterior: discernir cuáles son los niveles de interpretación y comprensión adecuados de una obra de arte narrativa y establecer qué papel específico juegan en *la reacción emocional a la ficción*. Si las conclusiones de esta tesis son correctas acerca de la comprensión e interpretación, ¿qué sucede con las asociaciones creativas que nos emocionan en la contemplación de una obra? ¿Acaso son parte del significado de la obra? Es decir, ¿es nuestra interpretación de la obra parte integral de su significado? ¿Qué relación compleja se establece entre aquello que sugiere la obra y aquello que nosotros interpretamos y nos emociona? ¿Puede, acaso, un espectador emocionarse por aquello que no está significado en la película?