

Moral y Ficción.

Fernando Infante del Rosal

El juicio moral en el cine (I).

¿En qué sentido son aplicables las categorías morales al ámbito de la ficción? ¿Podemos atribuir valores morales a elementos irreales de la misma forma que lo hacemos con personas y acciones reales? ¿Es el juicio moral referido a figuras ficticias el mismo que el aplicado a figuras reales?.

Es evidente que las posibles respuestas a estas preguntas resultarían relevantes tanto para el ámbito de la moral como para el de la ficción, pues los dos campos se redefinirían mutuamente: la moral reflejaría el grado de responsabilidad de lo ficticio, y la ficción señalaría el amplio margen de posibilidad de lo moral. De hecho, aunque las cuestiones anteriores rara vez han sido formuladas, existe una estrecha y antigua colaboración entre la moral y la ficción, no sólo porque la moral, como todo conjunto de leyes, necesite de la suposición para la formulación de éstas, sino porque la fabulación se ha constituido siempre en la forma más eficaz de expresión de la norma ética.

La moral, como conjunto normativo, se construye sobre lo irreal, y, a su vez, lo irreal adquiere la consistencia de lo verosímil sobre la estructura de tensión existente entre lo que puedo llegar a hacer y lo que debo llegar a hacer.

Lo ficticio es, pues, anterior a lo moral en cuanto que es condición para la formulación de sus leyes y para la determinación de su ámbito, y lo moral es previo a la ficción en cuanto que la dota de una parte importante del contenido. Sin embargo, las cuestiones planteadas al principio, pretenden ir más lejos, pues nos sitúan en un nivel posterior: el de la interpretación.

Desde este nivel no preguntamos ya acerca de la interrelación entre la moral y la ficción de manera genérica, sino a través de una obra concreta, de la valoración interpretativa de una construcción ficticia determinada. En el terreno de la interpretación la estrecha relación entre moral y ficción se continúa cuando son aplicados los valores morales de la manera en que podrían ser aplicados a un hecho real. La interpretación

(moral) produce una fisura entre la moral y la ficción, pues elimina de aquélla lo que posee de ésta midiéndola con categorías reales. Cuando se lleva a cabo una interpretación moral realista de hechos morales ficticios se ignoran todos los aspectos que la *moral ficticia* posee, su contaminación de elementos de la ficción. En el curso de este artículo expondremos algunas razones por las que esa moral en la ficción no se presta a una transposición en un juicio moral de orden real.

El juicio moral puede ser aplicado a la ficción en sus tres niveles y en sus dos formas fundamentales.

Los tres niveles de la ficción son: el autor de la obra, los personajes y las acciones que constituyen la obra, y la recepción o el efecto de la obra por parte del espectador. Con frecuencia, los modelos heurísticos o interpretativos de carácter moral han fijado su atención en el segundo nivel, en lo representado o expuesto, guiados por un esquema de primacía del contenido sobre una lógica del descubrimiento o de la recepción. Este *contenuismo* es la causa principal de la postura ingenua que equipara el juicio moral en la ficción y en la realidad, y ha sido transgredido excepcionalmente al ser contempladas la estructura y la forma que sostienen ese contenido y que están constituidas por la creación y la recepción de la obra. Sólomente articulando los tres niveles de la ficción se hace posible una respuesta a la primera cuestión que formulábamos.

Las dos formas de la ficción que nos interesan son las materializadas en lo narrativo y en lo dramático: la ficción relatada y la ficción representada, estilo indirecto y directo de un mismo material. Narratividad y Dramaticidad son, sin embargo, dos categorías que abstraen en exceso dos formas de expresión que se desarrollan siempre interrelacionándose -la dramaticidad es una intensificación de lo narrativo, la narratividad una base para lo dramático-, como dos aspectos de un mismo discurso. En el cine, además, esta dualidad se convierte en el fundamento de su forma de expresión: lo representado y lo narrado se producen a un tiempo materializados en dos instancias diferentes que pueden llegar incluso a trocar sus papeles: aunque la cámara tenga por función *narrar*, puede asimismo *interpretar* asumiendo una función dramática que le facilitan sus posibilidades de encuadre y movimiento; y los actores, por su parte, pueden abandonar su función *dramática* y convertirse en *narradores* de las acciones de otros o de las suyas propias como ocurre en el *flash-back* (diacrónicamente) o en los géneros menos realistas -comedia y musical- (simultáneamente).

Al igual que sucedía con los tres niveles de la ficción, sólo teniendo en cuenta estas dos formas de la ficción podemos responder a nuestra pregunta. Para ésto necesitamos entender su interrelación como algo esencial, no mostrarlas más que como dos categorías sólo separables en un nivel de abstracción: no se narra sin dramatizar y no se dramatiza sin narrar, no sólo porque el estilo indirecto haga referencia al directo, y viceversa, sino porque la instancia que narra no lo hace sin dramatizar y la instancia que dramatiza no lo hace sin narrar.

En resumen, hemos de atender a los tres niveles de la ficción -autor, personajes y espectador- y a sus dos formas -narratividad y dramaticidad- para entender en qué grado

puede ser aplicado el juicio moral a la ficción y en concreto al cine, forma artística en la que los tres niveles y las dos formas de la ficción son de por sí constitutivas de la obra fílmica.

No siempre que se ha superado el *contenuismo* al que hacíamos referencia antes se ha dado, sin embargo, un planteamiento de la problematización moral en todos los niveles y en todas las formas de la ficción. En la mayoría de estos casos, aunque no se haya reducido la aplicabilidad del juicio moral al ámbito del contenido, se ha mantenido una visión parcial cerrada en otros niveles o formas de la figuración. Y, en ocasiones, aunque se haya partido de una visión global de todos los factores de la ficción, determinados autores han fijado la exclusividad de un planteamiento de lo moral en uno sólo de los niveles o en una sola de las formas. Expondremos a continuación un breve esquema de todas estas propuestas históricas, excepcionales pero no globales.

En *La República* Platón elabora una clasificación moral de los géneros poéticos atendiendo al lugar que el propio autor se reserva en la obra. El género poético superior para Platón es la exposición personal, en la que el autor habla por sí mismo sin ambigüedad. Este género está representado por el *ditirambo*, el estilo más antiguo y puramente narrativo. En oposición a él se encuentran las obras de carácter imitativo, la *tragedia* y la *comedia*, en las que el autor se borra por completo detrás de sus personajes. El dramaturgo, autor de estos estilos inferiores, se caracteriza por los métodos avasalladores de la *acción directa*, de la fuerte influencia de las acciones y pasiones de sus personajes sobre el espectador, cuya personalidad, juicio y espontaneidad no son respetados. Su estilo es contrario al del autor filósofo del estilo superior, que sí mantiene la libertad de reacción del público o del lector. Para Platón la tragedia y la comedia son géneros inferiores propios de los niños y la plebe, poesía para gente barata y despreciable. Establece, sin embargo, el filósofo griego un tercer tipo de género, de carácter mixto, que recurre tanto a la imitación como a la narratividad, y que posee, por tanto, contra aquel veneno, el antídoto de la narración, del relato: la *epopeya*.

Platón inicia un camino para el análisis de la relación entre la moral y la ficción que no se reduce a una interpretación moral de contenidos expuestos en la ficción. Contempla todos los niveles y formas de ésta, sin embargo, fija la problematización moral en el ámbito de la dramaturgia y en la manipulación del espectador por parte del autor mediante la *acción directa*, primera formulación del concepto de *identificación*, que constituye la base de todas las reflexiones, acerca de la moral y la ficción, no *contenuistas*.

En el siglo V d. de C. San Agustín se cuestiona las razones por las que un espectador asiste a espectáculos trágicos donde se representa el dolor sin querer sufrirlo en la realidad. Aunque toda su reflexión se mantiene en los mismos términos que la de Platón, centrada en la dramaturgia y su característica primordial, la *acción directa*, sin embargo, la responsabilidad de tal efecto de la representación la atribuye San Agustín en mayor medida al espectador, y no al autor como hacía Platón. El espectador para San Agustín es responsable de moverse a compasión ante el dolor fingido, único dolor que está dispuesto a soportar. Su exposición es mucho más completa e interesante, pero aquí nos basta con resaltar su continuidad y su originalidad con respecto al planteamiento platónico.

En la teoría teatral de Brecht se vuelve a presentar lo dramático como forma de la ficción que plantea la problematización moral. Frente a la identificación (*einfühlung*) propia de la dramaturgia aristotélica, Brecht propone un teatro basado en el *distanciamiento* (*verfremdungseffekt*), concepto utilizado con anterioridad por Schkowskij; mediante una representación distanciadora serían desterradas de la dramaturgia la manipulación y la enajenación que eran producidas por la identificación y la catarsis. Lo más importante en la teoría brechtiana es la posibilidad de una dramaturgia sin identificación: "el rechazo de la identificación -escribe en sus *Escritos sobre teatro*- no surge de un rechazo de las emociones, ni conduce a ese rechazo. Precisamente el deber de la dramaturgia no aristotélica consiste en demostrar la falsedad de las tesis de la estética vulgar, según la cual las emociones solo pueden ser producidas por la vía de la identificación". Sin embargo, los intentos de esta nueva dramaturgia en la que no se actúa sino que se narra, en la que no se envuelve al espectador en una acción escénica sino que se hace de él un observador, etc., reducen lo dramático en muchos aspectos a lo que este autor considera narrativo. En Brecht la dramaturgia sigue siendo ámbito de manipulación, pero solamente si la identificación entra en juego como elemento constitutivo suyo. Una dramaturgia sin identificación sería una dramaturgia redimida.

En 1916, dentro ya de la teoría del cine, Hugo Münsterberg inaugura y clausura un planteamiento singular de la relación entre moral y ficción, esta vez una ficción cinematográfica. Para Münsterberg la problematización moral no se daría en ningún ámbito de la ficción fílmica si se cumple el requisito de la *unidad formal*, es decir, si el film libera las energías que ha convocado, aunque estas energías hayan surgido de acciones violentas o lascivas. Este planteamiento es absolutamente coherente con su teoría del cine y se constituye como un corolario fascinante aunque no continuado por ningún otro autor, salvo acaso Bazin. Dudley Andrew ha resumido muy bien la idea de Münsterberg: "Así como el espacio y el tiempo del cine son imaginarios y no afectan al espacio y al tiempo de nuestra existencia cotidiana, así la causalidad que opera en el cine no influye directamente sobre nuestras vidas. Los sentimientos que vemos en la pantalla, tiernos, violentos, eróticos, virtuosos... todos surgen de un sistema interconectado que termina cuando el film termina. Estos sentimientos nos conmueven durante la proyección, pero la unidad del film nos permite contemplarlos desapasionadamente cuando somos conducidos de vuelta a los ruidos callejeros fuera de la sala". La experiencia fílmica queda cerrada en sí misma, es una ficción sin consecuencias y por tanto, según Münsterberg, no hay en ella problematización moral.

Volvemos a encontrar un planteamiento distinto en la teoría narratológica, desarrollada a partir de los años 60. La narratología establece una relación entre moral y ficción diferente de todo lo anterior: la narratividad es entendida ahora como la forma fundamental de manipulación por parte del autor, que, mediante el trabajo de la *enunciación*, tiene en sus manos el poder de dilatar o contraer el tiempo, mostrar la verdad o la mentira, seleccionar la información que va a facilitar al receptor, etc. El concepto de enunciación se convierte en la clave de la relevancia moral de lo narrativo. Este concepto y la figura del autor plantean para la teoría narratológica la pertinencia de lo moral. Para la narratología cinematográfica actual (Semiopragmática de Odin, etc.) esa pertinencia alcanza también al espectador, cuyo trabajo -participación e identificación- se entiende como imprescindible para el funcionamiento de la narración.

A partir de la década de los 60, con la valorización del concepto de autor y el debate sobre la transparencia de la enunciación del cine clásico, las ideas de la narratología acerca de la pertinencia de lo moral con respecto a la narratividad se materializaron de manera paralela e independiente en la obra de algunos autores que llegaban a mostrar en sus películas el trabajo de la enunciación (Hanoun, Godard, el grupo Dziga-Vertov).

Si nos distanciamos ahora respecto a este cuadro histórico y lo contemplamos un momento, podremos darnos cuenta del evidente arco que conduce la problematización moral desde la dramaticidad (Platón) a la narratividad (narratología) de forma incluso gradual y con un punto neutro (Munsterberg) en el que no existía tal problematización en ningún grado de la ficción.

Un planteamiento de la moral con respecto a la ficción cinematográfica, como afirmamos anteriormente, debe atender a todos los niveles y formas de la figuración, pues todos ellos son constitutivos esenciales del cine de ficción. Por tanto, desde la teoría del cine podemos responder de manera completa a nuestra pregunta acerca de la pertinencia del juicio moral en relación con la ficción.

La primera respuesta a esta pregunta es que donde en la realidad es suficiente un sólo juicio moral, en la ficción son necesarios varios juicios morales, pues se activa uno distinto en cada uno de los niveles y en cada una de las formas de la ficción.

¿Qué se puede hacer con ese objeto

Jesús González-Requena

Universidad Complutense de Madrid

llamado texto?

¿Cómo puede hacerse cargo la semiótica del fenómeno estético? Es de esto de lo que queremos hablar.

Esta cuestión nos afecta de una manera directa, pues de ella depende que esa actividad que es la crítica pueda encontrar su lugar en el ámbito de la teoría. Y más que esto: si la semiótica se encuentra entre las disciplinas nucleares de esa área del saber que constituyen las ciencias del sujeto, parece que algo debe decir de esa peculiar experiencia, llamada estética, a la que determinados discursos invitan a determinados sujetos. Se trata, pues, de plantear la cuestión del estatuto semiótico de lo estético.

Y sin embargo, la semiótica dominante parece encontrarse incómoda ante esta cuestión: su obsesiva vocación de cientificidad, de rigor descriptivo, le hace temer todo subjetivismo, todo gesto valorativo. Así, temerosa por pronunciarse sobre la especificidad de lo estético, finge analizar los discursos estéticos como si se tratara de cualesquiera otro tipo de discursos.

Finge, sin duda, pues a pesar de todas sus proclamas de objetividad intuye una radical diferencia entre, por ejemplo, un film de Pedro Masó y otro de David W. Griffith. Ahora bien, ¿cómo conceptualizar esta diferencia? En ningún caso, evidentemente, en términos de géneros discursivos; ambos géneros comparten en rigor la casilla tipológica de los discursos representativos y narrativos. Y el semiótico teme, ahora que acaba de acceder al reconocimiento institucional de su cientificidad, que cualquier desliz valorativo le haga perder su recién instaurado prestigio.

Mas esa diferencia que casi cualquiera reconoce entre la ramplonería del film de Masó y la potencia estética del de Griffith ¿es acaso una simple cuestión de valoración? ¿no se encuentra acaso materializada en el tejido discursivo de uno y otro film hasta el extremo de exigir a la semiótica los conceptos teóricos capaces de nombrarla?

Retroceder, en todo caso, ante esta cuestión por considerarla como meramente subjetiva no es más que incurrir en un error de bulto epistemológico, pues la semiótica es

* Artículo publicado con anterioridad en *Eutopías*, Vol 2, Número 1, invierno 1986.