

DE LA NARRACIÓN FÍLMICA
A LA DELIBERACIÓN ÉTICA
LA FENOMENOLOGÍA HERMENÉUTICA COMO
MEDIACIÓN (J. MARÍAS Y P. RICOEUR)
FROM FILMIC NARRATIVE TO ETHICAL DELIBERATION
HERMENEUTIC PHENOMENOLOGY AS MEDIATION
(J. MARÍAS AND P. RICOEUR)

Tomás Domingo Moratalla^a

Fechas de recepción y aceptación: 2 de julio de 2017, 7 de septiembre de 2017

Resumen: En este trabajo queremos mostrar la productividad ética y reflexiva del cine. El cine nos da una gran cantidad de posibilidades para ejercer la deliberación, uno de los métodos más relevantes de la ética. Para fundamentar este encuentro contamos con una poderosa tradición de pensamiento contemporánea, que nos ofrece intuiciones y herramientas muy valiosas: la fenomenología hermenéutica. En concreto, nos centraremos en dos de sus representantes, J. Marías y P. Ricoeur.

Palabras clave: narración, deliberación, imaginación, experiencia, responsabilidad.

Abstract: In this work we want to show the ethical and reflective productivity of films. Cinema gives us a great deal of possibilities to exercise deliberation, one of the most relevant methods of ethics. To support this meeting we have a powerful tradition of contemporary thought that offers us valuable insights and tools: hermeneutic phenomenology.

^a Facultad de Filosofía Moral, Universidad Complutense de Madrid.

Correspondencia: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filosofía. Despacho A-215. Ciudad Universitaria. 28040 Madrid. España.

E-mail: tomasdom@ucm.es



Particularly, we will focus on two of its representatives, J. Marías and P. Ricoeur.

Keywords: narration, deliberation, imagination, experience, responsibility.

§1. ¿QUÉ ES LA FENOMENOLOGÍA HERMENÉUTICA?

Si algo caracteriza a la filosofía contemporánea es su complejidad, su vitalidad y, también, la dificultad de acotarla en estrechos parámetros. La fenomenología es sin duda una de las grandes corrientes de pensamiento y, sobre todo, una de las más fructíferas. Al concebirse como método y actitud más que como doctrina terminada y definitiva, siempre es actual y viva, y permite continuas reactualizaciones. El gran lema de la fenomenología es “¡a las cosas mismas!”; luego, cada filósofo particular lo interpretará de forma diferente, pero todos están de acuerdo en la necesidad de volver a lo más concreto, cercano y fundamental, más allá de las culturas, abstracciones o prejuicios.

El creador de la fenomenología es E. Husserl. La fenomenología nace como reacción a una situación y una forma de pensar que estaba marcando la forma de vivir: el positivismo. Para el positivismo solo los hechos tienen valor y solo ellos han de ser considerados. La fenomenología mostrará la inconsistencia de este modo de pensar: los hechos no son independientes de nosotros, los seres humanos. El psicologismo, es decir, reducir las creaciones humanas (como la ciencia o, incluso, las matemáticas) a hechos psicológicos y biológicos es reducir también al ser humano a un conjunto de hechos y olvidarnos de nuestra racionalidad. La pretensión de la fenomenología es recuperar y dar cuenta del ser humano como ser racional y libre. Esto lo hará de una manera técnica y precisa. Las implicaciones sociales, éticas y políticas son inmensas. La fenomenología, en su desarrollo e intuiciones, encontrará una de sus claves en la interpretación. El análisis de la experiencia, más allá de cualquier construcción teórica (científica), supone una descripción de la intuición, aquello que se nos presenta de una forma directa. Ahora bien, esto que se nos presenta y describimos es fruto, por tanto, de interpretación. La fenomenología gira así hacia la hermenéutica. Por otra parte, cuando la fenomenología describe al propio ser humano encuentra que una de sus caracterís-



ticas primordiales es la necesidad de vivir en interpretaciones, en narraciones. La fenomenología se encamina a la hermenéutica. La fenomenología es el suelo del que se nutre la hermenéutica, y también su presupuesto.

Si es difícil trazar la historia de la fenomenología, más difícil aún es hacerlo con la de la hermenéutica. La hermenéutica se define, en general, como teoría de la interpretación, y así se ha desarrollado en sus diferentes momentos desde la época clásica hasta la actualidad. Lo propio de la hermenéutica moderna, la que comienza a desarrollarse con Schleiermacher en el siglo XIX y sobre todo con Dilthey, a caballo entre el XIX y el XX, es elaborar una reflexión filosófica sobre la interpretación, y no solo una práctica hermenéutica. En esta línea se inscribe el esfuerzo de Heidegger y del propio H. G. Gadamer, que no se preguntarán tanto por las reglas de la interpretación correcta sino por lo que sucede realmente al interpretar. La hermenéutica gira así hacia la fenomenología, pues se preocupa por la experiencia misma de la interpretación y la comprensión, con lo que descubre que la comprensión misma es la característica de la vida humana y afirma consiguientemente el carácter universal de la cuestión hermenéutica.

A la vez que se da este giro de la hermenéutica a la fenomenología, se dará un giro de la fenomenología hacia la hermenéutica. En esta imbricación de giros y tradiciones cobra sentido pleno la expresión “fenomenología hermenéutica”. Se suelen presentar una serie de nombres de grandes filósofos contemporáneos que se inscriben en esta escuela de pensamiento. Sobre todo se mencionan a M. Heidegger, como figura clave, y tras él, en un segundo momento, al filósofo alemán H. G. Gadamer y al francés P. Ricoeur. En otros lugares hemos mostrado cómo en esta nómina tendríamos que incorporar a J. Ortega y Gasset.

En este momento propongo que también J. Marías puede y debe inscribirse en esta forma de pensamiento; esta compañía, la de estos autores que mencionamos, ayuda a entender mejor la aportación de Marías a la filosofía contemporánea y, a la vez, la aportación de Marías contribuye a precisar algunas líneas fundamentales de esta escuela. De alguna manera eso es lo que pretendemos, indirectamente, en estas páginas.

P. Ricoeur, hermeneuta consagrado, y J. Marías, brillante discípulo de Ortega, son dos de los grandes nombres de la fenomenología hermenéutica.



Creo que los dos nos ofrecen herramientas conceptuales muy poderosas para describir el cine y sobre todo mostrar su productividad reflexiva. El cine piensa. Gracias al cine podemos pensar más y mejor, al menos de otra forma. Y en este pensar más y mejor, enraizado en el poder de la imaginación, se anclan los recursos magníficos que nos ofrecen para lo que quizás podamos considerar el corazón de la filosofía práctica: la deliberación. El cine es una herramienta deliberativa. El cine entretiene, el cine nos deslumbra e ilustra, pero también con el cine podemos tomar mejores decisiones.

La filosofía de Ricoeur se encuentra con el cine en los desarrollos de su teoría narrativa, prolongaciones que solo parcialmente él mismo llevó a cabo. La filosofía de Marías está elaborada, me atrevería a decir, en la proximidad al cine; no de manera exagerada se le ha calificado como “el filósofo que amaba el cine”. Creo que el encuentro entre ambos que llevo en estas páginas nos ofrece recursos y fundamentos para hacer del cine una estrategia deliberativa.

§2. NARRAR CINEMATOGRAFICAMENTE: LABORATORIOS DE EXPERIENCIA

La reflexión sobre el cine en la obra y vida de Julián Marías surgió de una forma “natural”. El cine apareció en la vida de Marías como crisol de la propia vida, y así también en su filosofía. Sin entrar ahora en mayores consideraciones, creo que se puede afirmar que las reflexiones sobre el cine de J. Marías son una forma de poner en práctica el método de la razón vital de Ortega y Gasset. La reflexión sobre el cine es un ejercicio de razón vital o, con pleno sentido, de razón narrativa. Y así, que el cine pueda ser un instrumento para deliberar y conducir “mejor” nuestras vidas, parece ir de suyo.

No sucede lo mismo en el caso de P. Ricoeur, quien casi no escribió sobre cine y no solía acudir a las salas de cine. Era un hombre de libros, de letra impresa; de ensayo y, claro, también de relatos. Si esto es así, ¿por qué, y cómo, acercar la reflexión de Ricoeur al cine? Creo que se puede hacer y, lo que es más importante, resulta enriquecedor dicho acercamiento.

La gran obra de hermenéutica de Ricoeur es sin lugar a dudas *Tiempo y narración* (1983-1985), un estudio pormenorizado entre la temporalidad y la narración. La tesis la podemos enunciar de manera sencilla: el tiempo se



convierte en tiempo humano cuando lo articulamos narrativamente. La narración dice el tiempo, y así, añadiría, la vida humana. Las más de mil páginas de la trilogía analizarán despacio los argumentos y rodeos de las diferentes posiciones. Esta tesis descansa en la centralidad que tiene para el pensador francés el concepto de “mímesis”, tomado directamente de Aristóteles. La mímesis es el poder que tiene el relato de “copiar” la realidad, pero no se limita a reflejarla, sino que la transforma de alguna manera. Por ello, en el proceso de mímesis que define a todo relato vamos a encontrar tres momentos. En primer lugar, nos encontramos con la experiencia que es copiada, de donde parte el relato; luego, en un segundo momento, nos encontramos con el momento de la ficción, del relato propiamente dicho, en que nos alejamos de la vida, y, en tercer lugar, gracias a la lectura, el texto vuelve a la vida, de la que partía, pero de una forma transformada. Los relatos parten de la vida, no son la vida y, sin embargo, cambian la vida. Entender esto es la tarea de la hermenéutica. Esta experiencia es la que está detrás del poder de la narración para cambiar la vida, de decir algo de la vida, y así tener una incidencia en la vida real; y trazar el recorrido de la literatura a la ética (a la vida). Pero nos podemos preguntar, ¿es el cine narración? ¿Sirve la teoría de la narración que nos encontramos en Ricoeur –y me atrevería a decir que es acorde con los desarrollos de Marías– para explicar el cine y su manera de contar? ¿Es el cine narración, solo narración?

A la hora de acercarnos a esta cuestión, somos realmente muy afortunados ya que de los pocos textos que dedicó Ricoeur al cine en uno de ellos abordará directamente esta cuestión. Me refiero al prefacio que escribió al libro de A. Gaudreault (1999) titulado con el expresivo título *Du littéraire au filmique*. Merece la pena detenernos en ellos. Tanto en el prefacio de Ricoeur como en el libro.

2.1 *Narratividad, del género a la especie*

Para Ricoeur, este libro no es tanto la confirmación de sus propias hipótesis sobre la generalización de su propuesta narrativa, como una ampliación y una transformación (Ricoeur, 1998, p. 13). Se trata de una ampliación de la



esfera narrativa que supone, al mismo tiempo, una transformación. Para él, esta obra tiene el mérito de introducirnos en un verdadero análisis de lo que es la “narración filmica”, sin forzar, respetando campos y particularidades.

El objetivo del trabajo es, a sus ojos, aproximar el cine al teatro y, una vez hecho esto, ambos al texto escrito. La gran pregunta a la que intenta contestar este libro es ¿qué legitimidad hay para hablar de “narración filmica”, de “relato filmico”? Es cierto que este libro muestra el potencial de los recursos narrativos aplicados al cine, pero al mismo tiempo Ricoeur valora que Gaudreault muestre la especificidad de los diferentes tipos. La diferencia entre teatro, literatura y cine es la diferencia entre especies narrativas distintas dentro de un mismo género narrativo. La narración es el “género”, pero cada una de las tres “especies” tiene sus propiedades específicas. Ricoeur resume de manera sencilla, y al mismo tiempo brillante, la pretensión de Gaudreault, y nos da un marco adecuado de análisis para aquellos que nos interesamos por estas cuestiones. La narración es el género, pero hay diferentes especies (literaria, teatral o cinematográfica); la relación género-especie permite plantear de manera precisa una tipología de lo narrativo al mismo tiempo que se define lo narrativo en sí mismo. La gran dificultad, y confusión, estriba en que llamamos “narración” indistintamente al género y a “una” especie (narración literaria); por ello es necesario la precisión y caracterización de cada tipo, dentro del único género, dentro del gran paradigma narrativo. Esa es la ambigüedad y riqueza.

Gaudreault construye un modelo explicativo superior que integra la diversidad de dispositivos narrativos, para lo cual no va a dudar en recurrir a los clásicos, Aristóteles y Platón –lo que Ricoeur valorará con cierto entusiasmo–, y, de esta forma, construir algo así como “lo narrable”, que luego se investirá bajo la forma de escrito, film o escenario teatral.

La construcción de la trama, eso que va a ser nuclear en la definición de “lo narrable”, se lleva a cabo de dos modos básicos distintos: por un lado, la narración escrita, o narración específica –narración en sentido estricto– y, por otro lado, la mostración, la cual tiene lugar en los otros dos medios, el teatro y el cine. La narración y la mostración son los dos modos fundamentales en los que se expresa “lo narrable”.



Ricoeur reconstruye el esquema del libro y nos hace ver cómo el paso necesario posterior es la distinción entre teatro y cine. En el cine lo narrable no solo se hace mediante la construcción de planos, fotograma a fotograma, sino que en la superposición de planos media otra operación que es también explícitamente narrativa y que está ligada al montaje. Dicho de otra manera: en el cine la narración se articula sobre la mostración, la cual se realiza tanto en el proceso de rodaje como en la operación de montaje. Y es precisamente esta última forma de narrativización la que contribuye, análogamente, a que podamos hablar con cierta fuerza de “escritura filmica”.

El libro tiene la virtud de presentar las categorías fundamentales de una narratología cinematográfica. El gran tema del libro es, como señalaba Ricoeur, cómo se lleva a cabo la narración en el medio cinematográfico, para lo cual, como veíamos anteriormente, lo primero que hace es investigar qué es un relato. La gran tesis que se propondrá en este planteamiento original es que el cine, como el teatro, es narración de un modo muy peculiar, pues lo hace mostrando; de ahí que más que de narración haya que hablar de mostración.

Lo más interesante, y completando lo que antes señalaba desde la perspectiva de Ricoeur, es el análisis de los diferentes modos del funcionamiento narrativo en el cine. Simplificando mucho, y adaptando un tanto la categorización de Gaudreault en pro de la claridad, se podría decir que hay dos formas de entender un relato: el relato como narración de contenido (en la tradición de Greimas) y el relato como expresión-forma (en la tradición de Genette). En la primera forma de entender la actividad narrativa lo más importante son los acontecimientos y cómo estos se estructuran, sin preocuparse en exceso de la manera en que se hace; en la segunda forma lo central pasa a ser la instancia narrativa, es decir, es más importante el cómo y el quién que el qué. Así tenemos identificadas dos formas de narratividad, una “material”, que se ocupa de los contenidos narrativos, y otra “formal”, centrada en las formas de expresión.

En el caso de cine tendríamos que, además de la narratividad “material”, se daría una doble narratividad “formal”, pues por un lado encontraríamos el encadenamiento y sucesión de fotogramas, resultado de la filmación y, por otro, la posibilidad de intercambiar la sucesión de planos (y otros elementos)



a través del montaje. Hay, por tanto, diferentes niveles de narratividad en la narración cinematográfica.

Así pues, a la hora de pensar la forma narrativa en el cine tendríamos que distinguir con cierta claridad lo que Gaudreault llama: lo profilmico, lo cinematográfico-rodaje, y lo cinematográfico-montaje. El primer elemento designa aquellos elementos que el equipo de dirección dispone y manipula ante la cámara; el segundo, la filmación, y el tercero, el montaje. Son tres campos de funcionamiento cinematográfico que deben ser tenidos en cuenta para ofrecer una correcta comprensión del mecanismo narrativo cinematográfico.

2.2 *Vida, imaginación, narración*

Teniendo en cuenta los análisis anteriores, no podemos dejar de señalar que la filosofía del cine de Ricoeur debería comprenderse de manera más general desde su filosofía de la imaginación. El marco adecuado para situar la reflexión sobre el cine es sin duda su teoría de la imaginación.

Es importante destacar en esta filosofía del cine la nueva manera que tiene Ricoeur de pensar la imagen y, por ende, la imaginación. Por un lado, se entiende la “imagen” como la representación, el cuadro de algo que quizás se va perdiendo y se va desdibujando; frente a la impresión sensible, la imagen deviene un “algo menos” que la percepción y, quizás, algo más que el recuerdo. Por ello la idea de “imagen” goza de mala reputación y de la misma manera la concepción de la imaginación asociada a ella, pues no es otra cosa que la capacidad de producir este tipo de imágenes. Pero, por otro lado, la imagen también puede ser considerada como la presentación de cosas ausentes, incluso inexistentes. Frente a la imagen-copia podríamos hablar de una imagen-ficción (creación de sentido). La concepción de la imaginación ya no es la de una capacidad reproductiva, sino de una capacidad de innovación y de creatividad. Frente a la imaginación reproductiva nos las tenemos que ver con una imaginación productora de sentidos. El gran error es concebir la imagen solo desde una teoría de la percepción estrecha (de corte empirista) en que la imagen es una percepción que se desvanece en lugar de ser concebida como un sentido que emerge.



2.3 ¿Qué es el cine? Exploración de experiencias

Como comentaba anteriormente, una hermenéutica del cine desde la filosofía de Paul Ricoeur coincidiría en buena parte con otros planteamientos como el que señalaba de Julián Marías. Leyendo las aportaciones de uno a través del otro podemos esbozar algunos lineamientos básicos de esta hermenéutica cinematográfico-narrativa. Así, por ejemplo, podríamos señalar:

1. En primer lugar, la ficción es abreviatura de la vida humana; no podemos acceder a la vida humana de una forma completa pues “lleva tiempo”. No podemos asistir al desarrollo completo de una vida... y volver atrás. Sin embargo, con la narración, en unas horas, asistimos a lo que nos llevaría muchísimo tiempo: “las narraciones ficticias son como mapas gracias a los cuales conocemos la estructura de la realidad vital; y son ellas las que nos dan el esquema de lo que estamos haciendo –vivir– y hacen posible normalmente el mecanismo de la futurición” (Marías, 1956, p. 28). Gracias a la ficción podemos acceder a la estructura de la realidad vital.
2. La realidad humana es opaca, impenetrable; solo lo esquemático e irreal goza de cierta transparencia, y me da cierto conocimiento necesario. “La comprensión de un hombre –de un hombre real a quien tengo delante– requiere la intervención de la imaginación, la representación fantástica de su vida” (Marías, 1956, p. 29). En el trato con los demás utilizo necesariamente determinaciones esquemáticas; en ese trato improviso “novelas de urgencia” que me permiten lograr cierta pauta. Frecuentando la narración (el cine) aprendo a tratar con los otros, con el mundo, conmigo mismo. De esta manera vamos ganando “experiencia de la vida”, que es trato. Hablar del ser humano no es hablar del humano abstracto (del “animal racional”), tampoco es hablar de tal o cual humano, en sus anécdotas, sino “a medio camino”, entre lo universal y lo particular, entre lo abstracto y lo concreto, es decir, lo humano en su esquema. Desarrollamos así esa inteligencia práctica, *phrónesis*.
3. La narración, en tercer lugar, nos permite hacer algo parecido a lo que hacen las ciencias naturales; es la forma que tenemos de experimentar,



de probar ideas, suposiciones, hipótesis sobre el vivir humano. Es, claro está, una forma de comprobación peculiar, cuya base es la verosimilitud. La verosimilitud es el criterio de posibilidad para la vida humana.

4. En cuarto lugar, contar la vida es introducir en ella cierta claridad, cierto orden; la narración interpreta la vida, la estructura, la re-elabora, o la refigura (Ricoeur). Con el relato, también cinematográfico, pasamos de una vida pre-configurada a una vida re-figurada desde las configuraciones narrativo-cinematográficas.
5. Por último, la ficción es una escuela para la vida; gracias a la ficción ensayamos la vida, hacemos pruebas. La ficción es una “preparación para la vida real”. Y esto lo hacemos a través de procesos complejos de identificación y desidentificación con los personajes. La mimesis narrativa es mimesis de la acción, de los personajes y de nosotros mismos. La narración cinematográfica es un “laboratorio” (Ricoeur) de experiencias.

La gran conclusión que podemos extraer es que la narración (también la narración cinematográfica) desempeña un importante papel: “Nuestra vida es mucho más compleja y rica porque la duplicamos mediante la ficción” (Marías, 1956, p. 29).

Filosofías desde una tradición fenomenológica y hermenéutica como las de Paul Ricoeur y Julián Marías nos ayudan a mostrar la configuración de una hermenéutica del cine en la que este visto desde una perspectiva más amplia, menos restrictiva y reduccionista que en la mayor parte de las teorías sobre el cine actuales. En una línea muy parecida, aunque en clave descriptivo-sociológica, se encuentra el magnífico estudio de G. Lipovetsky y J. Serroy (2009).

El cine, en la medida en que es también narración, tendría esa conexión que Ricoeur establece en su obra *Tiempo y narración* entre el relato y la vida. El cine nos somete, con peculiares recursos, a juegos con el tiempo. Estos juegos con el tiempo se enraízan en la misma estructura proyectiva e imaginativa de la vida humana. El cine es un instrumento para vivir imaginativamente y proyectar, connatural al vivir. De esta manera, el cine puede ser un instrumen-



to y una herramienta para pensar nuestra vida y obrar en ella prácticamente. El cine nos puede hacer mejores, o peores. El relato cinematográfico puede ayudarnos a pensar éticamente, a deliberar mejor.

Creo que la articulación de las propuestas de Ricoeur y Marías nos ofrece una magnífica fundamentación para poder dar sentido y, al mismo tiempo finura analítica, al uso ético del cine, a que podamos hacer del cine un “laboratorio del juicio moral”.

Dicho brevemente: J. Marías proyecta una antropología cinematográfica a la que la aportación hermenéutica de Ricoeur ofrece algunos recursos muy pertinentes. En primer lugar, la relación a la que apunta Marías entre vida humana y cine puede ser comprendida en el proceso de triple mimesis desplegado por Ricoeur en su análisis del relato; las categorías ricoeurianas ofrecerían el aparato conceptual más apropiado para la realización de esta antropología cinematográfica. En segundo lugar, y en conexión con lo anterior, de la mano del cine nos sumergimos en el proceloso terreno de las mediaciones y de la pluralidad de sentidos; la hermenéutica de Ricoeur es un magnífico recurso en la búsqueda del necesario equilibrio entre la pluralidad de imágenes del ser humano y su evaluación crítica. Y en tercer lugar, la vida humana podemos entenderla, parafraseando un brillante artículo de Ricoeur, como “una película en busca de actor (o director)” (Ricoeur, 2008); cómo entendemos nuestra vida, en qué tipo de película nos proyectamos, es decir, cómo hacemos nuestra vida. El cine, como los relatos literarios, nos somete a variaciones imaginativas que pueden hacernos salir de nuestro egoísmo, de nuestras utilitarias relaciones con los otros o de nuestra pobre comprensión del mundo. Decía Ricoeur, siguiendo a Sócrates, que una vida que no es analizada no merece la pena ser vivida, y que en ese análisis juegan un papel esencial los relatos. Quizás podemos decir nosotros de la mano de Marías, y Ricoeur de trasfondo, que en esa labor juega un papel especial e irremplazable el cine. La comprensión de sí mismo es narrativa, diría Ricoeur; la comprensión de sí es, puede ser, ¿debe ser? cinematográfica, podríamos decir ahora nosotros. La teoría de la decisión moral no puede, por tanto, prescindir de este recurso.

La inteligencia práctica puede aprender mucho de la inteligencia narrativa, tanto escrita como filmica. La aportación se puede cifrar en lo siguiente:



1. La narración nos ofrece un “saber de lo incierto”, abriéndonos al mismo tiempo a una pluralidad de perspectivas.
2. Nos ofrece un contrapunto al saber científico/técnico. No se trata de menospreciarlo ni olvidarlo, sino de completarlo y otorgarle su auténtico sentido y alcance.
3. Amplía nuestra experiencia al ponernos en contacto con otros puntos de vista, al mismo tiempo que podemos acceder a una experiencia compartida: una lectura común, una película vista en grupo o una experiencia narrada compartida.
4. Posibilita un medio que nos distancie de nuestra propia experiencia, lo cual provoca la posibilidad de la crítica y de la autocrítica.
5. Otorga carne y realidad al mundo de los valores y al mundo de la ética que normalmente se presenta de forma abstracta y desencarnada.
6. Contribuye a formar hábitos mentales imaginativos y creativos (no solo logocéntricos).
7. Nos instruye en una lógica “problemática” superando la lógica “dilemática”. No todo es blanco o negro; lo narrativo nos enseña e ilustra los diferentes tonos de grises, o nos ayuda a tomar decisiones realmente trágicas cuando se opta no entre lo bueno y lo malo, sino entre lo malo y lo peor.
8. Lo narrativo posibilita una competencia fundamental para abordar los problemas éticos: una competencia narrativa.
9. Por último, lo narrativo, en su amplio espectro (cine, literatura, etc.), se constituye para la reflexión ética en un laboratorio de la experiencia moral, nos introduce en el reino del “como si...”, “qué pasaría sí...”, fundamental para pensar éticamente.

La narración es ocasión para deliberar mejor. Pero ¿cómo es posible? ¿Qué es la deliberación para que ella contribuya de una manera tan directa el cine? Veamos brevemente qué es esto de la deliberación. Luego veremos cómo podemos deliberar en/con el cine.



§3. LA PRÁCTICA DE LA DELIBERACIÓN

La deliberación es uno de los métodos fundamentales de la historia de la ética. Actualmente, desde tradiciones éticas muy diferentes, pasa por ser la piedra angular de la reflexión ética. Hacer ética, movernos en contextos éticos, supone –de algún modo– deliberar. De esta manera también nos estamos situando en la estela de uno de los grandes nombres de la historia de la ética: Aristóteles. No resulta sorprendente que detrás tanto de nuestra concepción de la narración como de la ética se encuentre el Estagirita. De alguna manera podríamos decir que el encuentro entre narratividad (cine) y ética está garantizado.

La ética aristotélica, desde diferentes tradiciones y con diferentes estrategias, ha sido recuperada y rehabilitada en el siglo xx, y con ella el método deliberativo. La ética es asunto de deliberación, es decir, de reflexión, consideración, prudencia o, lo que es lo mismo, responsabilidad. Decir “deliberación” también es hablar de diálogo, respeto, tolerancia, etc. Educar y formar (en todos los niveles) en ello se puede hacer también con el cine.

Voy a proponer un conjunto de ideas clave en torno a la deliberación que nos permitan definirla y, sobre todo, percatarnos de lo que supone aceptarla como método. La deliberación no es solo un método que tiene una potente fundamentación filosófica, sino que es sobre todo una actitud y, lo que es más importante, una actitud necesaria para responder a los desafíos de nuestro tiempo presente.

3.1 *Un nuevo paradigma*

En primer lugar, para explicar el surgimiento y auge de la deliberación como método de la ética hay que entender el paso de un pensar de tipo naturalista y objetivo a un pensar moderno en el que la afirmación del yo y la diversidad de puntos de vista hacen que la toma de decisiones no pueda responder a un modelo lineal y deductivo, ya sea que presuponga una naturaleza objetiva, o ya sea que esa objetividad se encuentre en el ejercicio de la racionalidad científica.



El quehacer científico, también el pensar filosófico y ético, se va a desplazar de un tipo de pensar más naturalista y objetivo a otra forma de pensar más subjetivista y consiguientemente más relativista. En el orden médico, por centrarnos en cuestiones de ética médica y bioética, vemos también un desplazamiento muy significativo. Tradicionalmente el orden natural ofrece a la profesión médica una pauta y criterio que hay que seguir; y de la misma manera en el orden moral. El médico ha de restablecer el orden en la naturaleza (en el paciente) –debe encontrar el lugar natural–. En el mundo moderno damos un giro radical; el orden moral, el orden de la libertad ya no descansa en el orden natural, y en lo que respecta a la relación médica, la última palabra no la tiene el médico, sino el paciente. Es el descubrimiento e irrupción de la autonomía.

Si no hay un orden objetivo, natural (o incluso racional); si el logos humano ya no busca la coincidencia con ese logos natural, con ese “ser de las cosas”, ¿qué debemos hacer? ¿Qué obedecemos? ¿Cuál es la pauta moral? ¿Cómo decidimos? ¿Pasamos de la deducción (lógica o metafísica) del comportamiento moral a la mera arbitrariedad? No. Necesitamos deliberar. Debemos deliberar, pues no hay un orden al que atenerse y “de nosotros depende”, “de cada uno”, lo que suceda.

3.2 *Incertidumbre y complejidad*

Por otro lado, parece que no cabe objetividad y un acuerdo absoluto en las cuestiones morales. Quizás sí lo pueda haber en el campo del quehacer científico, pero no en el campo de lo humano (las humanidades). Las cuestiones éticas tienen un referente en los hechos, como luego diremos, pero son básicamente cuestiones de valor. No es lo mismo tomar una decisión técnica, que decidir y considerar aspectos morales. Es precisamente en este nivel donde tiene plena cabida la deliberación. Lo que suele suceder con la mayor parte de los profesionales es que están educados, formados y entrenados en el manejo de hechos (cuantitativos, cualitativos, etc.) y no en el de los valores. De ahí que la deliberación, como herramienta y práctica en ámbitos profesionales, sea una práctica más que aconsejable; y junto a ella el desarrollo de competencias narrativas.



Si el método de las ciencias, de los hechos, es la demostración, empírica con fundamento matemático, la ética va a utilizar la deliberación y la prudencia, pues el grado de certeza es bien distinto. El ámbito de la ética son las acciones humanas, por tanto, y como diría Aristóteles, lo que puede ser de otra manera, lo contingente, aquello que no es necesario, pues “sobre lo que no puede ser de otra manera nadie delibera”. Sobre el teorema de Pitágoras no deliberamos, sí lo hacemos sobre la mejor forma de prepararnos para unas oposiciones, por ejemplo; son asunto humano, y está envuelto por la contingencia y, por ello, por la incertidumbre. No tenemos seguridad, nos movemos en lo mudable, lo incierto, etc. Son situaciones de gran complejidad. La deliberación es el método de análisis ético una vez que reconocemos la contingencia de los asuntos humanos y comprendemos que nuestro ámbito de acción y decisión es el de la incertidumbre y la complejidad.

Esto nos lleva también a cambiar una determinada lógica que seguimos automáticamente cuando abordamos cuestiones morales, heredada de los hábitos más demostrativos (científico-positivos o matemáticos), que es aquella que busca la reducción de las situaciones en las que nos movemos a una dualidad –sí o no, o bien o mal, o verdadero o falso, o 1 o 0–; lógica binaria, lógica informática, pero no lógica humana, al menos no toda la lógica humana es así, o no debería serlo. Por mor de esta impronta tendemos a convertir las situaciones humanas en situaciones dilemáticas, convertimos los problemas en dilemas. Y no debe ser así.

Abordar el mundo de la ética desde una teoría de la decisión racional, un planteamiento decisionista, supone cercenar la complejidad de la vida humana, y negar también la capacidad de abordar muchas cuestiones que desde una perspectiva decisionista quedan relegadas al ámbito privado, de la indeterminación o de la mera arbitrariedad.

Que la deliberación tenga en cuenta la contingencia de la vida, se mueva en contextos de incertidumbre y cuente con una concepción de la racionalidad amplia y compleja no quiere decir que no sea rigurosa. Al contrario, la deliberación es metódica, es búsqueda de rigor y exactitud, pero la “adecuada” a aquello que se considera. No es capricho ni mera subjetividad. Incorporando la deliberación como método incorporamos también algo que se encuentra implicado en la narratividad.



3.3 *Deliberación, cuestión de método y de actitud*

Podemos afirmar que la deliberación es un método prospectivo de toma de decisiones en ámbitos de incertidumbre, basado en el diálogo y teniendo en cuenta las circunstancias que rodean la decisión, y que consiste en la evaluación de los argumentos en juego, a fin de determinar su validez, y elegir la opción (u opciones) más prudente.

Es, por tanto, un razonamiento práctico, es decir, que tiene que ver con asuntos humanos (cambiantes, diversos, plurales), y no teórico (basado en principios generales y absolutos); basado en el diálogo, por tanto, cuenta necesariamente con los otros, aunque sea “otro” interiorizado (bien puede ser un diálogo con uno mismo, pero en lucha de argumentos); evalúa circunstancias y consecuencias. No es, por tanto, un razonamiento moral basado en puras intenciones o convicciones, sino que tiene en cuenta las implicaciones reales, sin absolutizarlas. Pero es un método ético de toma de decisiones en circunstancias –¡no puede ser de otra manera!–; y su objetivo es tomar decisiones que deben ser prudentes y responsables, y así, quizás, acertadas, pero el acierto no es asunto de la deliberación, solo (que no es poco) su intento; es la búsqueda de “la acción que conviene”.

Es un método en el que el diálogo y la escucha de diversas perspectivas son fundamentales; esto es así porque permite enriquecer el análisis y tomar las mejores decisiones. Esto implica pensar que “el otro puede tener razón”, y que quizás yo no la tenga. Lo hemos dicho deprisa, pero el trasfondo de esta afirmación es impresionante. Normalmente pensamos que tenemos razón y que el otro se equivoca. Es decir, la actitud deliberativa no es natural, “no nos sale”, y por eso debe ser educada y formada. Además, las conclusiones de los procesos deliberativos pueden no ser coincidentes, incluso habiendo deliberado bien. Y también, una misma persona, si han cambiado las circunstancias, también el tiempo, puede tomar una decisión distinta, sin significar arbitrariedad ni relativismo. “Dos más dos son cuatro”, y esto es absoluto. Pero en el mundo de los asuntos humanos todo está sometido al espacio (circunstancias) y al tiempo (historia).

También hemos de tener en cuenta que en los argumentos deliberativos entran en juego las emociones, las convicciones, las creencias, etc., es decir,



dimensiones no puramente racionales, pero que en el proceso de deliberación convertimos en razonables, es decir, prudentes. La lógica de la argumentación deliberativa es la dialéctica y la retórica, por la inclusión de estos elementos sentimentales y narrativos; ahora bien, la lógica retórica no tiene por qué ser sofisticada. Se trata de una lógica que busca hacer justicia a la realidad, en su complejidad, y para eso busca la máxima justeza, la máxima precisión.

La deliberación es, por tanto, un método que requiere el desarrollo de determinados elementos actitudinales. La competencia deliberativa solo puede desarrollarse teniendo en cuenta algunos componentes actitudinales, como son:

1. *Perspectivismo*: es decir, flexibilidad a la hora de enfocar las cuestiones. Hemos de aprender a ponernos en el punto de vista del otro, aunque esto tampoco supone abandonar las propias ideas, convicciones o criterios. La rigidez en la perspectiva impide la deliberación, y es una patología que desemboca en el fanatismo y el dogmatismo. No se puede confundir la necesaria confianza en las propias convicciones con el fanatismo o la intransigencia.
2. *Conocimiento de sí mismo*: es decir, conocer las propias ideas y creencias. Mal vamos a dialogar si no somos conscientes de nuestro espacio y tiempo, de nuestras circunstancias de diálogo. Mal vamos a dialogar con otros si no tenemos una posición propia. La atención al otro presupone e implica también el cuidado de sí mismo.
3. Este tipo de reflexión de ida y vuelta entre mi perspectiva y la de otros en función de los problemas morales en los que nos vemos envueltos implica también un *ejercicio de la autonomía moral*. Juzgar y deliberar desde “los otros”, para los otros, o para una instancia social, jurídica, etc., es cualquier cosa menos reflexión moral. La deliberación presupone la autonomía moral. Aquí la reflexión kantiana sobre la libertad supone una gran ayuda, al igual que las reflexiones complejas y matizadas de H. Arendt.

En el desarrollo de estas habilidades y capacidades es esencial la narración. La narración, y el cine con sus peculiaridades antes vistas, nos ayudan



en ese juego de perspectivas (perspectivismo), en ese imaginarnos siendo otro (conocimiento de sí y de los otros) y en ese ponernos en situación y preguntarnos qué haríamos nosotros (autonomía moral). Subrayo que es esencial, no solo que sea un recurso o un complemento “interesante”. Deliberar, y por tanto pensar éticamente, requiere competencia narrativa.

La deliberación posee una metodología muy precisa. Hay intentos de elaborar una metodología deliberativa. Probablemente el más conseguido tanto filosóficamente en su fundamentación como en la eficacia de su aplicación sea el propuesto por D. Gracia (2007; 2011, 2016). No es el único. Pero todos beben de fuentes próximas y se alimentan de tradiciones emparentadas. No detallaremos el método de Diego Gracia, ni otras modificaciones que hemos sugerido (Domingo y Feito, 2013). Solo querría señalar que en este método, y en otros parecidos, juega un papel esencial la imaginación narrativa. Si tenemos, por ejemplo, que contar con unos hechos, ¿no tendríamos que percatarnos que ellos están contruidos narrativamente? Si tenemos que definir un problema, ¿no intervendrá en ello nuestra experiencia vital y nuestra experiencia virtual (narrativa, ficticia)? Si tenemos que descubrir problemas –pues muchas veces “no vemos el problema ético”–, ¿no jugará un papel importante nuestro trato con relatos? Si tenemos que buscar opciones posibles de acción, ¿no jugará un papel fundamental la imaginación y nuestro entrenamiento en virtualidad? Si hemos de tener en cuenta las consecuencias y a las otras personas, ¿no requerirá un esfuerzo imaginativo, el cual ha podido ser entrenado?

Me atrevería a decir que el corazón de la deliberación es la imaginación. Si la ética es la búsqueda de la acción prudente y responsable, no puede prescindir de la narración. Y esto, ¿cómo lo hacemos? ¿Cómo deliberamos? ¿Cómo aprendemos a deliberar narrativamente? No es este el lugar de desarrollar estrategias educativas y metodológicas concretas, pues en otro lugar ya lo hemos realizado (D. Gracia *et al.*, 2016), pero sí me gustaría señalar, en un último apartado, cómo la narración, en concreto las películas, pueden ser ocasión de ejercitar la deliberación y, sobre todo, cómo algunas películas han tematizado las estrategias deliberativas. Me gustaría detenerme en ello y así mostrar, o al menos indicar, cómo podemos aprender a deliberar viendo películas que tratan precisamente de la deliberación. Me centraré en este último aspecto.



§4. LA DELIBERACIÓN EN EL CINE

4.1 *La deliberación en la trama fílmica*

El cine, por tanto, puede ser un magnífico recurso para practicar la deliberación. La deliberación es un método que se pone en práctica sobre casos que pueden estar tomados de la vida real o extraídos de la ficción narrativa. En el cine no solo tenemos la ocasión de aplicar el método, sino que hay películas que de una manera más o menos indirecta tematizan el mismo ejercicio deliberativo. Hay películas que tratan directamente la deliberación. Creo que viendo y analizando alguna de estas películas podemos captar mejor lo que llamaría el “gesto fundamental” que subyace a la práctica del método deliberativo.

Algunas películas son especialmente recomendables para reflexionar sobre la deliberación. Suelen obedecer a algunos géneros o subgéneros específicos, como las películas de juicios (abogados, etc.), las películas de catástrofes aeronáuticas, películas de submarinos, y algunas películas de situación o momentos críticos en periodo de guerra o preguerra. No son todas, pero algunas de ellas se nos presentan como oportunas para cuestionar qué entendemos por deliberar, y unas cuantas, especialmente adecuadas para tematizar la práctica deliberativa en su conjunto. Reconociendo que hay muchas, que se pueden elegir otras, me centraré brevemente en cuatro, una representativa de cada uno de los géneros mencionados. Estas películas son *Doce hombres sin piedad*, *Marea roja*, *Trece días* y *Sully*. Un curso de formación en deliberación bien pudiera completarse, o realizarse enteramente, con el trabajo sobre alguna de estas películas, o con las cuatro. Y me extenderé un poco más en la última.

Doce hombres sin piedad (Sidney Lumet, 1957)

Los doce miembros de un jurado deben juzgar a un adolescente acusado de haber matado a su padre. Todos menos uno están convencidos de la culpabilidad del acusado. El que disiente intenta introducir en el debate una duda razonable para hacer recapacitar a sus compañeros y así cambiar el sentido de su voto, o al menos para que lo consideren.



Nos encontramos con una de las grandes películas de la historia del cine. La dirección magistral se une a interpretaciones geniales, que otorgan una densidad dramática a una acción apenas inexistente. Anticipa muchas de las ideas y recursos que veremos posteriormente en muchas “películas de juicios”. El verdadero protagonista es la palabra, el discurso, en toda su efectividad.

De cara a la práctica de la deliberación, nos encontramos con que esta película, lo que en ella acontece, nos indica que el objetivo de un proceso de argumentación cruzado (deliberación) ha de buscar poner de manifiesto “lo que está en juego”, más allá de las perspectivas parciales de cada uno. Por otro lado, es una película que descansa en la fuerza de los argumentos; las palabras no solo informan, sino que expresan, muestran, convencen; en la deliberación... ¡el decir es un hacer! La deliberación, vemos y aprendemos en la película, es un proceso complejo y arduo de razonamiento, persuasión y retórica. La deliberación supone elementos retóricos, y no es meramente un juego o complemento de una decisión ya tomada, sino la forma de presentar el discurso; hacer una buena deliberación implica ordenar adecuadamente el discurso, pues no basta con decir la verdad, sino decirla de la manera adecuada, teniendo en cuenta el lugar y el momento en el que hablamos y las personas a las que hablamos. Se trata de defender lo que podríamos llamar una “buena” sofística. Por otra parte, vemos cómo la deliberación no solo se juega en torno al discurso, sino sobre todo en torno a las emociones; deliberar bien no es asunto solo de discurso racional, sino también de convicciones. En la película se pone de relieve cómo la tensión mayor se da en este nivel profundo de las convicciones. La buena deliberación, honesta y sincera, toca elementos fundamentales de la personalidad, por lo que no es de extrañar que si la hacemos bien, se pueden producir cambios en nuestra forma de ver el mundo y la vida, más allá incluso del caso concreto que estemos analizando.

Marea roja (Tony Scott, 1995)

El impulsivo comandante del Alabama, el capitán Frank Ramsey, y su lugarteniente, el reflexivo teniente coronel Ron Hunter, se encuentran en medio de un conflicto mundial. El submarino nuclear que dirigen se ve amenazado



por un desequilibrado nacionalista ruso que quiere provocar la Tercera Guerra Mundial. Pero cuando reciben órdenes de lanzar misiles nucleares, Ramsey y Hunter reaccionan de manera muy distinta y acaban enfrentándose por el control del submarino. La película nos sumerge en un mundo claustrofóbico no solo por tratarse de un submarino, sino por la tensión y angustia que produce la necesidad de tomar una decisión. La película nos muestra cómo en los procesos de deliberación hemos de tener en cuenta la información de la que disponemos (muchas veces insuficiente). Deliberar es saber qué hacer con aquello que sabemos y valoramos. Pero ¿cómo tomar una decisión cuando la incertidumbre es tan grande? Y, sobre todo, ¿cómo tomar una decisión así cuando las consecuencias son tan enormes y, en buena medida, incalculables?

La película también pone de relieve lo importante que es el carisma personal a la hora de decidir o asumir las consecuencias de un proceso. Es fundamental, por tanto, conocer nuestra forma de ser a la hora de decidir y de deliberar. Nuestra manera de ser también se pone en juego en la deliberación; la orienta y también puede ser modificada por la manera como deliberamos. Hay un “estilo de deliberación” que acaba conformando un estilo de personalidad; las tensiones entre los dos protagonistas de la película, el capitán y el comandante, brillantemente interpretados por G. Hackman y D. Washington, respectivamente, ilustran lo que podemos llamar “personalidades deliberativas”.

La película va a centrarse sobre la acción más adecuada que puede hacerse, o bien siguiendo el protocolo o bien al margen de este. Quizás conocer los protocolos, la legislación, aquello que la norma ordena y encauza en la mayor parte de los casos es necesario pero insuficiente. El final de la historia es magnífico y vemos, y aprendemos, cómo los dos tenían razón y, al mismo tiempo, los dos estaban equivocados.

Desde un punto de vista estético, hay que destacar el importante papel jugado por la música, por la banda sonora, la cual “acompaña” los momentos cruciales y de máxima tensión en los procesos de decisión dentro del submarino. Quizás haya que decir que para deliberar bien hay que “tener” la música adecuada, o hay que acertar con la banda sonora. No es una cuestión de oído, pero no viene mal la buena música. Es decir, elementos que no nos parecen centrales a la hora de deliberar pueden ser... decisivos.



Trece días (Roger Donaldson, 2000)

Es el momento de la crisis de los misiles de Cuba. En octubre de 1962, una serie de fotografías aéreas obtenidas por aviones norteamericanos revelaron que los soviéticos estaban instalando en Cuba misiles que podrían alcanzar gran parte de los Estados Unidos. Para obligar a la URSS a desmantelarlos, el presidente John F. Kennedy y sus colaboradores decidieron el bloqueo de la isla.

Se trata de una apasionante recreación de la crisis de los misiles cubanos. En octubre de 1962, dos semanas pudieron cambiar el curso de la historia. El director, al hilo de los hechos históricos, consigue un ejercicio vibrante de intriga a la vez que muestra todo lo sucedido en la Casa Blanca en tan angustiosos momentos.

El interés de la película no reside en saber cómo termina, puesto que ya conocemos la historia, sino en conocer el entorno de la toma de decisiones que rodearon al presidente John F. Kennedy: las discusiones entre los miembros de su Ejecutiva, los dilemas y problemas morales planteados a la hora de dar una respuesta adecuada a lo que se consideraba una provocación rusa, etc.

En esta película vemos cómo la deliberación se centra en marcos políticos, también bajo la amenaza de consecuencias catastróficas, un poco como la película anterior. Lo importante de la película, y lo que debe llamar la atención, es ver cómo se plantea el juego de perspectivas y cómo las opciones no son solo estratégicas sino también valorativas. Otro elemento que adquiere protagonismo, y que ha de ser tenido en cuenta en cualquier proceso deliberativo, es el tiempo. No tenemos todo el tiempo del mundo; hay que decidir aquí y ahora ¿qué hacer?, ¿cómo hacerlo?

Sully (Clint Eastwood, 2016)

El 15 de enero de 2009 el vuelo de US Airways con 155 personas a bordo amerizó en el río Hudson. No hubo muertos. El impacto con aves tras el despegue del aeropuerto de La Guardia dañó gravemente los dos motores del avión. Todo auguraba el mayor de los desastres. En cuestión de minu-



tos, 208 segundos, el comandante Chesley Sullenberger –Sully–, junto con su copiloto Jeff Skiles, tomó una decisión: la única posibilidad que existía era amerizar en el Hudson, algo increíble y, a primera vista, desafortunado. Sin embargo, el accidente tuvo un final feliz. La acción indicada era volver al aeropuerto de La Guardia o aterrizar en el pequeño aeropuerto de Teterboro (New Jersey), pero el piloto descartó tal maniobra. ¿Qué le llevó a hacerlo? ¿Cómo consiguió que todos salieran ilesos? ¿Cómo logró preferir la acción conveniente frente a las indicadas? ¿Un imprudente? ¿Un loco? ¿Un héroe? ¿Un irresponsable?

4.2 *Sully, a modo de paradigma*

Probablemente sea esta película reciente la que mejor nos lleva a pensar cinematográficamente en qué es la deliberación. Pone de relieve todo un ejercicio de prudencia (en sentido aristotélico), una búsqueda de la acción que va más allá de los protocolos, aunque eso sí, teniéndolos en cuenta. La película nos muestra cómo las decisiones humanas están llenas necesariamente de dudas, incertidumbres, fragilidades y vulnerabilidades. La acción indicada era volver al aeropuerto de La Guardia o aterrizar en Teterboro, y sin embargo el piloto optó por un peligroso amerizaje en el río Hudson. Salvó la vida de la tripulación y de los pasajeros, pero fue juzgado por la compañía aérea, pues quizás no hizo lo correcto (lo que “debía” hacer) y causó daños irreversibles al avión. También fue juzgado por la Junta Nacional de Seguridad del Transporte, que estimaba que puso en peligro la vida de todo el pasaje. Pero ¿no tuvo un final feliz? Es cierto, el final fue feliz, pero, a pesar de todo, quizás se trató de una mala decisión. No se juzga el resultado de la decisión, sino si fue o no una buena decisión, una decisión correcta. Toda la película está montada sobre la posibilidad de que se tratara de una mala decisión. Y esta duda la vemos en la propia conciencia de Sully. “¿Y si he tomado una mala decisión?”. Pero ¿qué es una buena decisión? ¿Qué es deliberar bien? Analizar la película, reconstruir el proceso que le llevó a tomar la decisión que tomó, es reconstruir todo un proceso deliberativo. Merece la pena detenernos en ello.



Ya conocemos la historia de Sully. La acción indicada era volver al aeropuerto de La Guardia o aterrizar en el pequeño aeropuerto de Teterboro (New Jersey), pero el piloto descartó tal maniobra. Este suceso no solo afecta a la historia de la aviación, lo que no es poco; también es muy elocuente hablando de la manera en que tomamos decisiones o quizás deberíamos tomarlas. Clint Eastwood, dando muestras de una prodigiosa maestría narrativa, es capaz de contarnos el accidente y la milagrosa salvación con pulso decidido, con la tensión adecuada y con la mirada precisa. Hubiera sido fácil caer en una historia más de catástrofes, o de héroes, o de tragedias y dramas o de situaciones angustiosas. Consigue la película que conviene para contar sencillamente lo que un hombre debe hacer, aunque algunos lo llamen héroe y otros suicida (o irresponsable). Y para ello centra su atención no en el hecho mismo, en la acción, sino en lo que pasa en el lugar en el que se toman decisiones, en el que se delibera, que no es otro que la conciencia. No es la conciencia solo una voz que nos dice esto o aquello, sino un lugar en el que se entretajan nuestras deliberaciones. Así pues, esta película puede ser vista como la radiografía de una conciencia, una conciencia que delibera y decide. Maestría cinematográfica, profundidad y sinceridad moral. No es solo cine –gran cine–, también es ética –gran ética–, por todo lo que venimos comentando en estas páginas.

La película nos muestra cómo en la conciencia del personaje –desde la conciencia del personaje–, las decisiones humanas están llenas necesariamente de dudas, incertidumbres, fragilidades y vulnerabilidades.

El modelo de toma de decisiones imperante, y así lo vemos en el juicio a Sully, es el modelo que podemos llamar de “teoría de la decisión racional”. Decidir no es otra cosa que manejar una serie de variables que se pueden cuantificar o protocolizar para después aplicarles una serie de pasos y algoritmos, y así deducir una decisión y consiguiente acción. Es un modelo que responde a una lógica antigua y bien establecida (deductiva, matemática y precisa). Ha probado su rigor y buen funcionamiento en el mundo mecánico y técnico, y bien podemos pensar que también puede aplicarse al mundo de la acción humana. Y así, la manera de saber si la decisión tomada por nuestro piloto ha sido correcta (la indicada, la adecuada) es compararla con simulaciones de ordenador o con pilotos reales en situaciones de simulación. Y ¿qué vemos? Que Sully obró incorrectamente, pues las simulaciones de-



muestran que hubiera podido aterrizar en La Guardia o en Teterboro. Así es. Y Sully, trágicamente, piensa “me equivoqué”. Pero sigue pensando, “las simulaciones a posteriori, con solo ordenadores o pilotos y ordenadores, no son la situación real, no reconstruyen la situación real”. En las simulaciones ya saben lo que ha pasado y lo que va a pasar (además de que pueden entrenar la situación una y otra vez). Sully y su copiloto no sabían muy bien el alcance de los daños, no sabían lo que les iba a pasar y tenían muy poco tiempo para decidir. La teoría de la decisión racional, también las simulaciones, prescindían del tiempo. Pero ellos no tuvieron tanto tiempo para decidir. Tras aplicar los protocolos, sistemas de ayuda y emergencia, Sully tenía que decidir de forma apremiante, y apoyado en su experiencia, sus muchos años de piloto y su pericia, tomó una decisión arriesgada, pero correcta. Hizo lo que tenía que hacer, lo que era necesario para salvar todas las vidas en juego. Las simulaciones, esa forma de decidir, habían prescindido de lo que no se puede prescindir: el factor humano.

Quizás podemos decir que lo que hace Sully es “deliberar” y estimar –como dice el personaje en la película– y no simplemente aplicar un protocolo de toma de decisiones, es decir, calcular. La deliberación es la búsqueda de la mejor acción en el momento adecuado y en el lugar adecuado según hemos visto anteriormente; la decisión tiene lugar en un espacio y tiempo, no es fruto de un simple cálculo extemporáneo. El cálculo es necesario, pero insuficiente; se requiere, además, invención, riesgo e imaginación. La acción correcta no es la que se limita a cumplir el protocolo sino la que, teniéndolo en cuenta, busca la acción que conviene, que conviene al momento, al lugar, a las personas, y a la situación misma. Deliberamos (y decidimos) para encontrar la acción que conviene, acción prudente y responsable (lo cual no implica necesariamente que el avión no se estrelle). Las actuales teorías de la deliberación en bioética o en ética encuentran en esta película una ilustración paradigmática.

Por tanto, vemos cómo esta magnífica película nos propone un tema que la hace propicia para que se constituya en sí misma en un modelo, sobre el que discutir y analizar, de deliberación. ¿Qué es deliberar? Ver esta película y trabajar con ella puede ofrecernos claves significativas.



Se nos dirá, y no sin razón, que, en nuestra vida, afortunadamente, no son abundantes, sino más bien escasas, estas situaciones. Sin embargo, sí puede ser un saber generalizable a todo y a todos, y constituir un paradigma deliberativo, en la medida en que todos planeamos y proyectamos muchas cosas, y vemos cómo algo inesperado sucede que hace que tengamos que tomar una decisión con poco tiempo y con poca información y en situación, por ello, de incertidumbre. ¿Cómo manejar estas situaciones? Desde esta película, este caso, nos atreveríamos a lanzar cuatro consejos, que nos pueden venir bien a todos, en situaciones profesionales, aunque no solo.

1. *Trabajo*. Lo mismo que los pilotos tienen una hoja de ruta, planes, protocolos de actuación; de la misma manera debemos contar con los protocolos y “planes de vuelo” de nuestra actividad. Disponiendo de una hoja de ruta podemos ir variándola en función de los imprevistos (peripicias). El avión puede encontrarse con una bandada de pájaros, ¿qué hacer? No viene mal si tenemos pautada una acción, mediante un protocolo, ya que nos permitirá ahorrar esfuerzo y tiempo, y con ello buscar la respuesta que la situación requiriera. Los imprevistos requieren una acción novedosa, distinta, pueden hacer cambiar nuestros planes, pero para ello hay que tener planes, proyectos, protocolos. Por tanto: necesidad de planificar sabiendo que los mejores planes no están exentos de lo imprevisible. Pero... la hoja de ruta siempre es necesaria.
2. *Imaginación*. El piloto tiene experiencia y sabe pilotar, pero cuando cambian las condiciones drásticamente hay que ser capaces de descubrir nuevas opciones y posibilidades. Amerizar en el río Hudson no era lo indicado, pero desde su experiencia, la nueva situación en la que se encontraba, decidió que esa acción conveniente. Por eso, al actuar de esta manera, va a repetir en el juicio, como también vemos en la película, que no fue un accidente, que fue una acción tomada deliberadamente. Es esencial, por tanto, para deliberar bien y encontrar la acción prudente y responsable, una capacidad de innovación, descubrimiento o de creatividad.
3. *Equipo*. La deliberación, aunque sea individual, cuenta siempre con un equipo, otros, que contribuyen o la configuran. Sully hizo lo que pudo



hacer también gracias a su copiloto, que le ayudó, consultó tablas y protocolos, y le dio confianza en los momentos decisivos; en el suceso, y lo vemos en la película, la tarea de las azafatas fue extraordinaria, con eficacia y diligencia, y lo mismo se puede decir de todo el personal de seguridad y asistencia que se desplegó en pocos minutos en el lugar del amerizaje. La situación era extrema y grave, y todos colaboraron. La deliberación, aunque personal, siempre se da en contextos interpersonales, y el éxito de la acción depende muchas veces del equipo. Una buena decisión, en principio prudente y responsable, puede resultar mala e imprudente si el equipo no es el adecuado o no hace lo adecuado.

4. *Cambio*. Por mucho conocimiento que tengamos, la vida humana en su despliegue cambia, varía, y aparecen situaciones nuevas, de ahí que sea importante estar abiertos a cambiar nuestra forma de actuar, de considerar y de apreciar. La capacidad de aprender es fundamental para deliberar bien, pero probablemente es más fundamental la actitud de reconocer que no todo está dado, hecho o sabido, y que, por mucha experiencia, pericia y conocimiento que tengamos, siempre podemos aprender.

§5. CONCLUSIONES

El cine no es solo arte —que no es poco—, ni un instrumento de entretenimiento de nuestra sociedad de masas. El “séptimo arte” es también un recurso para deliberar mejor, un laboratorio donde podemos ejercitar el juicio moral. La sabiduría práctica tiene mucho que ver con la inteligencia narrativa; la ética no está alejada de la estética. Esta intuición ha recorrido toda nuestra cultura y casi me atrevería a decir que la historia de la humanidad: las historias son una escuela para la vida, las historias enseñan. Probablemente quien mejor captó esta conexión fue Aristóteles. Pero ha sido en nuestra época, gracias a trabajos como los de P. Ricoeur y J. Marías, donde esta conexión se ha hecho más diáfana y, sobre todo, se ha hecho más productiva metodológicamente. La vida es narración —en buena parte— y la narración remite a la vida. Caer en la cuenta reflexiva y metodológicamente de ello hace que estemos en dispo-



sición de redefinir nuestro método en ética y que consideremos como se debe la experiencia estética ínsita en el cine, con su potencial transformador de la persona y de la sociedad.

La deliberación, como método de la ética, se nutre de la imaginación narrativa. ¡Cómo no vamos a poner la narración, en concreto la narración fílmica, al servicio de la deliberación! Quizás, narración y deliberación no sea todo lo que necesita nuestro convulso mundo, pero qué duda cabe que no le vendrá mal una buena dosis de visiones –responsables– y de responsabilidad –creadora–. ¡Vámonos al cine.... también a deliberar!

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Domingo Moratalla, T. (2010). *Bioética y cine. De la narración a la deliberación*. Madrid: San Pablo-UPCO.
- Domingo Moratalla, T., y Feito Grande, L. (2013). *Bioética narrativa*. Madrid: Escolar y Mayo.
- Gracia, D. (2007). Origen, fundamentación y método de la bioética. En VV. AA. *La bioética en la educación secundaria* (pp. 9-50). Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Instituto Superior de Formación del Profesorado.
- Gracia, D. (2011). Teoría y práctica de la deliberación moral. En L. Feito, D. Gracia, y M. Sánchez (Eds.), *Bioética: el estado de la cuestión* (pp. 101-154). Madrid: Triacastela.
- Gracia, D. (2016). Problemas con la deliberación. *Folia Humanística. Revista de Salud, ciencias sociales y humanidades* (3, mayo-junio).
- Gracia, D. (coord.), Feito, L., Domingo Moratalla, T., Sánchez González, M. A., y Martínez, J. A. (2016). *Ética y ciudadanía. 1: Construyendo la ética*. Madrid: Editorial PPC y Fundación X. Zubiri. *Ética y ciudadanía. 2: Deliberando sobre valores*. Madrid: Editorial PPC y Fundación X. Zubiri.
- Lelièvre, S. (2014). Cinéma et imaginaire social en venant de Ricoeur. *Études Ricoeuriennes/ Ricoeur Studies*, 5(2), 81-104.
- Lipovetsky, G., y Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.



- Marías, J. (1956). *La imagen de la vida humana*. Madrid: Revista de Occidente.
- Marías, J. (1990). *Reflexiones sobre el cine*. Discurso de entrada a la Academia de Bellas Artes, 16 de diciembre de 1990.
- Ricoeur, P. (1988). Prefacio. En A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique* (pp. IX-XIII). Paris: Éditions Nota Bene y Armand Colin.
- Ricoeur, P. (2008). La vie: un récit en quête de narrateur. En P. Ricoeur, *Écrits et conférences I. Autour de la psychanalyse* (pp. 257-276). Paris: Seuil.
- VV. AA. (2010). *Sentieri di immaginazione. Paul Ricoeur e la vita fino alla morte: le sfide del cinema*, a cura di Daniella Ianotta. Roma: Fondazione Ente dello Spettacolo.



