

Ficción, experiencia y realidad ¿Qué tiene que ver el cine con la vida?

Fiction, experience and reality What has film to do with life?

M^a Idoya Zorroza¹

RESUMEN: El cine se ha propuesto como un medio de evasión a través de la ficción narrativa audiovisual. En el presente trabajo se analizan en progresión, desde una perspectiva antropológica, qué significa “ficción”, y cuál es su “tipo de realidad” propia. En segundo lugar, se profundiza en su carácter expresivo y comunicante de la “experiencia humana”, razón por la que es comprendido y por la cual también tiene un rendimiento formativo y enriquecedor para el ser humano como “animal que crea y se alimenta de historias”. Finalmente, se reflexiona por la incidencia del cine en la realidad personal, concluyendo algunos elementos de la relación, no inmediata, del cine con la vida radical de la persona.

Palabras clave: Expresión, Cine, Arte, Ficción, Antropología, Persona, Ser humano

ABSTRACT: Films have been proposed as a method of evasion through audiovisual fictional narratives. The present paper analyses, from an anthropological stand of view, what does ‘fiction’ means, and what is its proper ‘type of reality’. In second place it focuses in its expressive and communicative character of the ‘human experience’, reason why it is understood and by which it also has a formative and enriching for the human being as ‘animal that creates and feeds from stories’. Finally, it focuses on the incidence of films on personal reality, concluding some elements of the non-immediate relation of films with the person’s radical life.

Key words: Expression, Cinema, Art, Fiction, Anthropology, Person, Human being

1. Cine y evasión

El cine supone, desde su inicio, un medio de la así llamada “cultura del ocio”, un medio de entretenimiento y

evasión. Cuando entramos en una sala de cine, la oscuridad que nos rodea, la pantalla como único foco de atención posible y el tamaño del medio que nos transmite las imágenes e incluso el

1 Doctora en Filosofía por la Universidad de Navarra (2001). Técnico Investigador de la Universidad de Navarra y Profesora Visitante de la Universidad de Piura. Sus áreas de especialización son: antropología y filosofía española, ámbitos en los que ha publicado tres libros y varios artículos. izorroza@unav.es

volumen del sonido, hacen que nos olvidemos de nuestra propia realidad y circunstancias, y que hagamos un paréntesis existencial para introducirnos virtualmente en la historia, los personajes, o la trama, que nos narra la película.

Ciertamente, por este paréntesis, el espectador -si la película está lograda- deja de ser mero espectador distante y vive la historia que le narran: llora con las desgracias, ríe con las situaciones cómicas o gozosas, se angustia con los nudos o dilemas que viven los personajes, incluso cierra los ojos ante lo que le atemoriza, intentando huir de esa realidad que se le impone.

El espectador no se pone -salvo si tiene una actitud “erudita” o “científica” (es decir, si ya sabe demasiado)- en actitud crítica para detenerse en los detalles: calibrar la iluminación, o la tipología de los distintos caracteres, etc. Estos elementos se hacen notar sólo cuando fallan, cuando la unidad entre transmisor y mensaje (en este caso, la historia) en algún momento se ha roto o por alguna circunstancia hemos creado tal distancia que no hemos sido capaces de captarla.

¿Es correcto decir que el cine es un medio de evasión? Por un lado, sí: hay una evasión en la medida en la que

durante cierto tiempo salimos de la facticidad de nuestra propia existencia, del mundo que nos rodea, de las relaciones (personales o profesionales) que configuran el entramado vital de este momento. Al igual que en el sumergirse en la lectura de una obra o en la escucha de una composición musical, o incluso en la contemplación de una pintura o de una escultura o una obra arquitectónica, dejamos de estar vertidos hacia nuestra realidad concreta e inmediata para contemplar o escuchar la realidad que tenemos ante nosotros y que se nos impone². Además, los medios de que se sirve el cine, son especialmente aptos para aislarnos, durante unos momentos, de nuestra realidad y llevarnos a ese mundo posible que se recrea ante nosotros: lo envolvente del medio, el sonido, la pantalla, una percepción continuada (no discontinua o fragmentada como en la experiencia de otras artes, como la literatura). El cine, el séptimo arte, es además el arte que más fácilmente puede reproducir otra realidad, al menos en su percepción sensible, quizás con el menor esfuerzo subjetivo e imaginativo. Ciertamente, por todo ello, en el cine logramos evasión.

Así, en la medida en que nos sumergimos en la realidad y el mundo que crea la película, “desconectamos” de nuestra existencia fáctica e inmediata

2 Utilizo el término “imponer” con la carga semántica que tiene en teoría del conocimiento, en el sistema filosófico de Xavier Zubiri, por ejemplo. Lo real, ante el conocer, impone su realidad: es decir, lo que se nos presenta queda ante el cognoscente como algo otro (alteridad), con una unidad y realidad propia, y con una determinada forma que se impone al cognoscente, no es reconstruida a libertad del cognoscente; tiene su propia realidad, es realidad de suyo. (Cfr. Zubiri, 1980, 35).

durante un tiempo determinado³. Sin embargo, y como muy bien distingue el gran autor inglés, C.S. Lewis⁴, podríamos distinguir varios modos en el modo como nos evadimos: hay distintas formas en esa evasión. La primera y más general consistiría en aquélla que hace posible la experiencia de la obra cinematográfica -o literaria- que no es otra cosa que hacer pivotar la atención en aquello que tenemos en frente, mientras se encuentra uno sumergido en el visionado o lectura. Ésta, podríamos decir, sería incluso la condición necesaria para poder vivir la película, y su descripción es la que hasta ahora hemos mencionado.

Hay, en cambio, otra evasión que mejor podría llamarse escapismo: la evasión de la realidad fáctica, concreta e inmediata, es en realidad una huida, y el objeto cinematográfico, la película, un medio que nos sirve para construir una fantasía aislante, es decir, la película es el medio utilizado, un instrumento, que nos cierra en nosotros mismos, en nuestros deseos o sentimientos: bien sea porque buscamos en ella algo de lo que

carecemos, sensación de riesgo, búsqueda de compensaciones emotivas, despertar la propia imaginación a unos sentimientos compensatorios. En este sentido la obra (en nuestro caso, la obra cinematográfica) es el simple cauce de una idea o de un estímulo, mero transmisor de una idea, de una sensación, de un sentimiento; pero ninguneando la riqueza y la identidad propia que en sí misma, como obra, como realidad cinematográfica, tiene; en el fondo, se prescinde de su realidad (su corporalidad material como único medio transmisor) para quedarnos con la idea, sentimiento o emoción que suscita (Lewis, 2000, 22-24).

Estos dos modos de atender a la obra cinematográfica (o incluso a la obra de arte en general) responden, por tanto, con dos modos de enfrentarse o situarse ante ella, e incluso podría seleccionar también dos modos de entender el cine⁵. Ciertamente, hoy en día vivimos cuestionando si el cine es arte, el séptimo arte, que no debe servir para nada ni instrumentalizarse para lograr ningún otro fin (ideológico, educativo, formativo,

3 Cfr. también, el interesante ensayo que fue realizado igualmente sobre la experiencia literaria (aunque en algunos puntos, en lo que comparten como un arte), de Tolkien, 1994, 44-45. A favor de este traslado de experiencias de la literatura al cine, está la existencia de un código común: "las historias de la gran pantalla y las de las páginas de un libro tienen un gran trasfondo común: son narraciones. En ambas encontramos personajes, trama, cosas que suceden; hay un comienzo, un desarrollo y una conclusión. Ambas atraen a su público de modo muy similar, apelando a la razón y a la emoción de manera compleja; comparten los mismos principios retóricos básicos. [...] [ambas son] *fiction*", Fumagalli, 2006, 18.

4 C.S. Lewis, escribió un interesante ensayo sobre la experiencia de la lectura de la que, en algunos elementos comunes, podemos repensarlo y aplicarlo también a la experiencia cinematográfica. En algunos de los puntos, salvada la distancia, me remitiré a sus reflexiones contenidas en: Lewis, 2000, 70 y ss.

5 Nos vamos a mantener al margen de la disputa sobre la instrumentalización del cine; esta doble caracterización: la posición (en el caso descrito) del lector ante el libro para usarlo o para contemplarlo, y la posible diferenciación entre buenos y malos libros en la medida en que están mejor dispuestos para uno u otro "uso", es la expresada problemáticamente por Lewis en la obra citada.

político, etc.). Por otro lado, el cine es comercial, está contenido en unas estructuras, aprovechamiento, beneficio y difusión (se vende un producto, con el fin de lucrarse y mantener toda una industria), porque es objeto de consumo.

Dejando de lado esta segunda forma que es, por un lado, una forma impropia o secundaria de ver cine (en modo alguno la principal), podemos concluir que la realidad cinematográfica, al dejarnos prendida en ella, hace un paréntesis momentáneo en nuestra existencia⁶.

La película pide que nos quedemos prendidos en “su” realidad; en cierto modo, que no hagamos nada con ella, pues es ella la que nos “hace algo”: “lo primero que exige toda obra de arte es una entrega. Mirar, escuchar. Recibir. Apartarse uno mismo del camino” (Lewis, 2000, 25). La película nos cuenta una historia, una acción, y tan relevante es esa historia, como el medio por el que se transmite; más bien, el mensaje sólo se transmite en su medio apropiado. Y justamente en ese “apartarse” que nosotros ejercitamos, para aceptar la

entrega que es la película, ella nos enriquece, nos incorpora algo nuevo. Este “enriquecernos” no consiste en la aportación de conocimientos nuevos (aunque los haya), o de un saber sobre la vida o para la vida (aunque pueda darse). Nos enriquecemos en la medida en que adquirimos experiencia, al dejarse uno prender de la película, se queda absorbido en ella, incorporándola como una experiencia nueva (no prefigurada).

El cine es evasión, hecha posible finalmente por la creación de un mundo de ficción.

2. ¿Irrealidad o realidad? La realidad en ficción

El cine, como cualquier otro arte, tiene una doble realidad como logos, es decir en cuanto expresa un contenido inteligible, un sentido comunicable y compartible, en cuanto transmite algo dicho; y como *poiesis*, como construcción o creación humana, algo hecho por un creador artístico, que al mismo tiempo es expresiva de su autor; incluso más de lo que el mismo autor podría reconocer⁷.

6 Por lo dicho antes, ya hemos hecho una reducción: el cine meramente “comercial” que está principalmente dirigido al consumo, se alimenta de clichés, de resortes fáciles, de probados recursos para lograr determinadas respuestas ante el espectador; no se cuida el proceso argumentativo del filme, es decir, la realidad fílmica en sí misma, cuanto la respuesta esperada: así se detiene la riqueza real de la obra en la acción, en lo que pasa, llenos de tópicos (elementos reconocibles de modo inmediato), en lugar de profundizar en la esencia de esa acción, en el plexo de sentidos que dan cuerpo, que dan riqueza a esa acción. En cierto modo se disocia el contenido o uno de los contenidos, de la forma, del cuerpo en la unidad de la obra cinematográfica.

7 Si bien esta doble dimensión está expresada en el libro ya citado de C.S. Lewis (2000, 132-133), quien más ha ahondado, desde el ámbito literario, en ello es su compañero de Universidad J. R. R. Tolkien. El tema del *subcreador* que ha expresado plásticamente en su obra (publicada tras su fallecimiento) *El Silmarillion*, y sobre el que reflexionó en tantas ocasiones (bien en comentarios a cartas recibidas; cfr. sus *Cartas*; también en fragmentos de ensayos y, especialmente, en el epílogo de *Sobre los cuentos de hadas*, en particular).

Para que la obra cumpla con estos dos elementos esenciales, para que sea consistente ha de tener una unidad y solidez propia, interna, intrínseca que se nos impone y nos apodera. Lo importante es sólo esa unidad, ese mundo posible creado, o incluso la coherencia y solidez intrínseca de ese mundo posible, sin establecer falsos puentes o conexiones con el real. El mundo creado por una película, como por un cuento, es real en la medida en que es internamente consistente, no porque establezca analogías con nuestro mundo fáctico.

El artista⁸ crea una nueva realidad, no para que imite la realidad en la que vive, sino para darle su propio aliento vital, para que tenga una vida autónoma e independiente⁹. Ciertamente, el artista busca que la historia que quiere narrar cobre vida, y para ello -así lo vemos- la llenará de experiencia, caracteres, vidas llenas y complejas, modelos totalmente consistentes de personas, etc., una textura, una atmósfera verídica que en algún caso podrá tener vinculaciones autoreferenciales o biográficas. Pero esto que expresa en su hacer no lo hace más o menos real. De este modo los distintos mundos posibles que crea la historia cinematográfica son susceptibles de una gran variedad y riqueza genérica:

ciencia ficción, cine fantástico, cine histórico, cine épico, cine realista o incluso cine documental. Para que ese “mundo posible” que se abre al espectador sea creíble, sólo se requiere una interna coherencia o consistencia. Por ello -como decía Zubiri- no deberíamos hablar de “ficción de realidad” sino de “realidad en ficción”¹⁰; su realidad es la realidad dinámica de una acción que imita la naturaleza en lo que tiene de realidad, no en lo que tiene de fáctico y circunstancial. No nos detendremos en este punto, tan sólo mencionaremos un texto sobre el subcreador de Tolkien: “todo subcreador que elabora un mundo secundario, una fantasía, desea en cierta medida ser un verdadero creador, o bien tiene la esperanza de estar haciendo uso de la realidad; esperanza de que (si no todos los detalles) la índole típica de ese mundo secundario proceda de la Realidad o fluya hacia ella. Si de verdad consigue una cualidad a la que justamente se le pueda aplicar la definición del diccionario, ‘consistencia interna de la realidad’, es difícil entonces concebir que la haya logrado sin que la obra forme parte de esa realidad. La cualidad específica del “gozo” en una buena fantasía puede así explicarse como un súbito destello de la verdad o realidad subyacente” (Tolkien, 1994).

8 En el caso de la creación cinematográfica la complejidad en la definición del “autor”, va a ser soslayada en nuestro tratamiento: director, guionista, productor, actores...

9 Agradezco las múltiples conversaciones con la Dra. Cecilia Sabido sobre el tema; en particular es muy valioso su trabajo doctoral (todavía inédito), *Producción y acción en la Poética de Aristóteles*, Universidad de Navarra, Pamplona, 2004 (pro manuscrito).

10 A este respecto deben consultarse, con mayor precisión técnica: Zubiri, 1982 y 2005. Puede complementarse esta referencia con: López Quintás, 1964, 29-55; Hernáez, 1987, 187-191 y Antolínez 1993, 89-99.

3. Cine y experiencia: la expresividad del cine y su comunicabilidad

Sea cual sea el “mundo posible” que se cree, que se plantea para la historia, como nos decía Tolkien, esa historia no sólo es coherente, tiene algo de verdad, ya forma parte de la realidad, aunque aquí el significado de “real” y “realidad” ha hecho añicos la identificación de realidad y facticidad, realidad y hechos, con la que a menudo pactamos.

Esto podemos verlo recuperando la aportación que tiene el arte, en general, y el cine, a nuestra propia realidad: pues con él nos enriquecemos al incorporar a nuestra vivencia personal una nueva o nuevas experiencias, que captamos al quedarse prendido de la película, absorbido en ella, incorporando la historia filmica como una nueva experiencia propia. Por ejemplo, para que una historia sea creíble, se precisa un plexo de estructuras compartidas: elementos históricos, caracteres de los personajes, figuras relevantes en una tradición, referentes comunes. Sin embargo, comprender que lo esencial de la historia -para que sea una historia real- no es tanto su vinculación con nuestra realidad sino más bien la capacidad de crear una historia nueva, también nos impone el que modifiquemos esta opinión.

No necesitamos que la historia se vincule a nuestra realidad (personal o histórica) en los elementos fácticos que ella tiene (personajes, sucesos, circunstancias). En el fondo, lo único que se requiere es que la historia recree una vida y un mundo posible; es decir, un mundo que reconozcamos como humano. Sea cual sea el marco de acción o sus circunstancias, el cine ha de llegar al espectador, y para ello ha de tocar las teclas de lo reconocible. Si no se puede identificar algo como conocido en la amplia dinámica de la identidad profunda de una acción, la historia deja de tener sentido. Por ello, lo conocido, no supone aceptar un modo establecido fijo, sino un modelo de acción reconocible, que para el ser humano es básicamente antropocéntrica.

Con ello no se quiere decir que los nervios de la historia sean “seres humanos”; de hecho, en muchas películas sus personajes, los que sentimos más próximos, aquellos con los que más nos identificamos, no son necesariamente humanos: bien porque sus personajes son ficciones o seres míticos o legendarios (por ejemplo “dioses”, “hadas”, “elfos”, “hobbits”), bien “animales”, o bien por ser “robots o seres mecánicos”, “juguetes” u otras cosas inanimadas¹¹. Sean o no sean “físicamente” seres humanos, los personajes han de encarnar los valores

11 Así, *El señor de los anillos*, trilogía poblada por un gran número de seres entre los cuales sólo unos pocos son “humanos”, y, sin embargo, elfos, enanos y hobbits pueden ser identificados como tipologías humanas, motivo por el cual los espectadores se identifican con ellos; o, por ejemplo, en la película ya clásica *Blade Runner*, en donde la identificación con dos de sus personajes robóticos, no humanos, es principal: por un lado, Roy Batty; por el otro, Rachael; ambos, además, manifiestan una desesperada búsqueda de identidad

que identificamos con los seres humanos: sus sentimientos, sus problemas existenciales o planteamientos vitales.

Lo que el hombre reconoce como humano no es el conjunto de “hechos”, sino más bien las motivaciones que llevaron a esas acciones, a esas realidades. Como bien dice la Dra. Sabido, la imitación, que Aristóteles propuso como definición de la poética, no es la imitación exterior sino la imitación de la unidad de acción, en este sentido, unidad de acción creadora, en cuanto proporciona la unidad de forma, fin, materia y causa eficiente o motora. En este sentido, aunque la forma física o biológica cambie, aunque las formas culturales sean distintas o variadas de las que consideramos nuestras, hay en el fondo una unidad de sentido que reconoce que la acción narrada es identificable como humana, en cuanto reproduce el sentido o la unidad de acción de la acción humana, en un complejo plexo de fin, motivaciones, materiales, circunstancias, libertad y hechos¹².

Ciertamente, en el arte, también el cinematográfico, siempre se expresa una

visión del mundo, revelando aquellos elementos implícitos o explícitos de una determinada cultura, de una determinada forma de ver al ser humano, su vida, su existencia, sus objetivos y sus problemas. Queriéndolo o sin quererlo, los creadores de las historias filmicas (en el complejo mundo que es el autor del guión, el productor, director y actores) ponen mucho de sí en aquello que realizan. Por este motivo, en cuanto la película es arte (*poiesis*), el resultado de la acción creativa, y por tanto, expresiva, presenta una forma de plantear y resolver los nudos vitales, las emociones, aquello que hace vibrar a las personas, se presta a la reflexión filosófica en cuanto constituyen imágenes especulares de una concepción de lo humano¹³.

Este hecho es aún más patente cuando, como ahora, se vive, se piensa y se expresa una realidad para la que están haciéndose las categorías conceptuales que la interpretan, al vivirse una situación epocal de cambio o de crisis, es decir, una situación en la que no se vive una forma de ver y plantear la vida humana ya establecida y unitaria, sino que ésta se presenta como abierta, dispuesta a ser configurada y creada,

y realización; y en ambos reconocemos más “humanidad” que en personajes de la película que son nativamente “humanos”; algo parecido en *El jorobado de Notre Dame* de Walt Disney, en donde la pregunta que abre y cierra la película animada (“¿Quién es el monstruo y quién el hombre?”) invierte la atribución inicial en virtud de los valores mostrados por los personajes, más allá de sus apariencias y reconocimiento. Dice J. P. Martineau: “El ser humano (*homo*) no es solamente un fabricante de útiles (*faber*), ni un ser racional y realista (*sapiens*), sino un productor de fantasmas, juegos y mitos” (Martineau, 1992, 49).

12 A este respecto es muy interesante el seguimiento de distintos mitos o temas constantes de la literatura en el cine, como lo presenta el libro de Balló, 1997.

13 Cfr., por ejemplo, el análisis de Juan José Muñoz en Muñoz García, 2003, 30 y ss.

para la que se abren en el fondo un gran número de posibilidades, en donde la importante pregunta es qué y cómo se configura lo humano¹⁴. Sin embargo, lo esencial es la capacidad de crear una experiencia vital y el transmitirla haciendo al espectador vivir, durante un tiempo, otras vidas.

4. La realidad humana se alimenta de historias

Por lo dicho, siempre podemos reflexionar sobre el cine viendo su rendimiento filosófico y antropológico derivado de la intrínseca constitución del ser humano como narrador y receptor de historias, que en el fondo apela a la constitución del ser humano como ser histórico y libre. Una reflexión filosófica y antropológica sobre el cine, entonces, no sólo no es inoportuna, sino que es inevitable. En este sentido estoy de acuerdo con J. Choza y M. J. Montes cuando afirman que “el arte en general y el cine en particular no quedan agraviados por el hecho de que la filosofía y la práctica educativa los instrumentalicen en esos términos.

Porque la tarea de la filosofía de esclarecer la vida mediante la reflexión, interpretarla y comprenderla, legitima todavía más el quehacer artístico como un fin en sí, y porque la tarea educativa de nutrir el intelecto y perfilar las actitudes amplían y confieren eficacia al arte como un medio para potenciar el vivir humano”¹⁵.

Del arte, sea literatura o cine, cuando lo vivimos como debe ser vivido, cuando lo experimentamos con la actitud de contemplar, hacernos receptivos a ésa su realidad que se nos impone, de ahí vamos a salir crecidos. Y ello se reduce a una palabra: “historias”, siempre historias, necesitamos de historias. No porque el acceso a una realidad virtual (narrada, visionada o leída) sea la expresión de nuestras carencias, la experiencia de una vida que nunca podemos vivir y que actúe de modo compensatorio¹⁶. Sino porque la necesidad de historias es mucho más profunda. Las necesitamos no como descanso de nuestra vida, sino para alimentarla¹⁷. Necesitamos de historias no para aligerar la dureza y la crudeza

14 En el fondo, muchas de las películas modernas plantean esta situación de definición de lo humano, bien desde una perspectiva genealógica (*En busca del fuego; La guerre du feu*, J. J. Annaud, Canadá, 1981), bien desde una perspectiva esencial, buscando cuál es el núcleo que da definición humana a realidades que están en el límite (construcciones robóticas que sienten, sufren y anhelan como el ser humano), como en *Blade Runner* (Ridley Scott, EE.UU., 1982) o gran parte de las películas futuristas que abren la confusión de monstruos o seres híbridos y no se puede partir de una definición apriorística de lo humano que deba ser aplicada sino la recreación de nuevos parámetros definitorios de qué sea ser persona (gran parte de la ciencia ficción se alimenta de ese anhelo de encontrar entre la genética, los avances neuronales, los transplantes, dónde está lo más íntimo, propio y esencial de la persona).

15 Choza y Montes, M.J. 2001, 11-12. Así, hay varias obras que en la misma línea dan una visión antropológica (y educativa) sobre el cine: Plault, 2000; u Orellana y Serra, 2005.

16 Aunque ésta sea una de las formas que adopta la evasión en el segundo sentido señalado, como se ve en el personaje de Cecilia en la famosa película de Woody Allen, *La rosa púrpura del Cairo* (EE.UU., 1985).

17 Cita Fumagalli (2006, 22) *como Robert McKee señala en forma muy clara y hermosa, en las historias de

de la propia existencia, sino para iluminar esa misma existencia, porque la realidad de nuestra existencia no se identifica con la “facticidad” de ella misma. Nuestra existencia, nuestra historia propia y personal, no se narra suficientemente con detallar las acciones y sucesos que nos acaecen, sino mostrando la dirección a la que se quiere llevar y se orienta con cada acción y, además, con el sistema de valores que le dan cuerpo y sentido. En el fondo, como nos decía Lewis, necesitamos de historias porque necesitamos abrirnos a otras existencias, no para saber de ellas sino para vivir lo que en ellas se ha vivido. “Queremos ser más de lo que somos. Por naturaleza, cada uno ve el mundo desde un punto de vista, y con un criterio selectivo que le son propios”, sin embargo, en nosotros hay siempre una necesidad de romper ese perspectivismo: “no nos conformamos con ser monadas leibnizianas. Queremos ventanas. [El cine] en su aspecto de loges es una serie de ventanas, e incluso de puertas. Una de las cosas que sentimos después [de haber visto una gran obra] en que hemos ‘salido’; o, desde otro punto de vista, ‘entrado’, porque hemos atravesado la concha de alguna otra mónada y hemos descubierto cómo es por dentro” (Lewis, 2000, 137-138)¹⁸.

Salimos de nosotros mismos y entramos en la vida íntima de otra persona; mas no con la actitud del que mira, sino con la actitud del que la vive. Como también en el amor y en la experiencia moral, salimos de nosotros mismos y nos colocamos en el lugar de otra persona, “en sus zapatos”. Superamos nuestra soledad, para participar plenamente del vivir de otras personas, al compartir sus historias; por un momento, tenemos lo más propio “al salir de los límites de nuestra propia piel”, con lo cual comprendemos mejor a las otras personas e incluso a nosotros mismos. Por unos momentos nos convertimos en otros, no viéndoles sino conviviéndoles y con ellos gozamos, sufrimos y experimentamos; siempre comprendemos y acogemos, incorporando a nuestra experiencia su capacidad para vivir de otro modo.

Necesitamos esa apertura; y necesitamos también de otras historias.

Nos alimentamos de historias porque somos históricos. Estas historias tienen su esencia no tanto en las circunstancias que les dan “cuerpo”, eso es, quizás, lo que más tienen de lúdico y evasivo en la historia en que la película nos sume: una historia cercana o lejana, tanto en el

ficción no queremos huir de la vida sino encontrarla. Especialmente con aquellas historias que nos apasionan, aquellas que realmente amamos, queremos usar nuestra mente y nuestra sensibilidad de un modo nuevo, que nuestros sentimientos y emociones sean más sutiles y más vívidos; queremos alegrarnos, aprender más, comprender mejor nuestro mundo y, en cierto modo, ser más. Por lo tanto, aquel deseo profundo de historias es reflejo de una profunda necesidad humana de tener senderos en la vida, de dar sentido a nuestra existencia”.

18 Entre corchetes añadido (para la fluidez del discurso) o sustituyo, porque me parece adecuado, lo expresado por el ensayista sobre la literatura por el arte que nos ocupa: el cine.

espacio, en el tiempo o en un “mundo posible”. Necesitamos historias; y el cine, en este sentido, es una de las formas en las que la persona se “alimenta” de ellas, las cuales nos llegan: de labios de sus propios autores, por confidencias de quienes nos rodean, por la lectura, al compartir con otro una experiencia vital, de padres, abuelos, familiares...

Necesitamos historias -ya para terminar, abusando del espacio propuesto-,

porque nos alimentamos de ellas necesariamente. Y ello se vincula con un elemento esencial, nuclear: nuestro carácter de sujetos libres, espirituales, que han de realizarse históricamente. Necesitamos -como decía Zubiri- dar el rodeo por lo irreal para formarnos una idea de lo que será nuestra acción (y nuestra realidad propia) futura, para poder estar en lo real como sujetos abiertos que se dan su propia forma de realidad¹⁹.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANTOLINEZ, R. (1993). “Realidad e irrealidad en Zubiri. Fundamentos para una estética filosófica”, en *Cuadernos de filosofía latinoamericana*, (56-57), pp. 89-99.

BALLÓ, J. (1997). *La semilla inmortal: los argumentos universales del cine*. Barcelona: Anagrama.

CHOZA, J. y MONTES, M.J. (2001). *La antropología en el cine*, I. Madrid: Laberinto.

FUMAGALLI, A. (2006). “Cine y literatura. Claves de la cultura y ejes del desarrollo social y económico de un país”, en *Nuestro Tiempo*, octubre, n° 628.

GÓMEZ PÉREZ, R. (1996). *La cultura a través del cine. Cien películas para cien años de historia*. Madrid: Editorial El Drac.

HERNÁEZ, R. (1987). “Literatura: ¿realidad o irrealidad? La concepción de Xavier Zubiri de la novela”, en *Letras de Deusto*, (17/39), pp. 187-191.

LEWIS, C.S. (2000). *La experiencia de leer. Un ejercicio de crítica experimental*. Barcelona: Alba Editorial.

¹⁹ Estas ideas de Xavier Zubiri están en Zubiri, 1962, 108; pero especialmente en el curso, póstumamente publicado (y ya citado) Zubiri, 2005.

LÓPEZ QUINTÁS, A. (1964). “Un nuevo curso de Zubiri: ‘El hombre, lo real y lo irreal’”, en *Tercer programa. Ensayo. Arte. Ciencia*, (14), pp. 29-55.

MARTINEAU, J.P. (1992). “Passagers du filmique”, en *Homo XXXI. Le filmique*, Université de Toulouse le Mirail.

MUÑOZ GARCÍA, J.J. (2003). *Cine y misterio humano*. Madrid: Rialp.

ORELLANA, J. y SERRA, J.P. (2005). *Pasión de los fuertes. La mirada antropológica de diez maestros del cine*. Madrid: Cie Dossat.

PIAULT, M.H. (2000). *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra.

SABIDO, C. (2004). *Producción y acción en la poética de Aristóteles*, Tesis Doctoral Inédita, Pamplona: Universidad de Navarra.

TOLKIEN, J.R.R. (1994). “Sobre los cuentos de hadas”, en *Árbol y hoja*. Barcelona: Minotauro.

ZUBIRI, X. (1962). *Sobre la esencia*. Madrid: Alianza.

——— (1980). *Inteligencia y realidad*. Madrid: Alianza.

——— (1982). *Inteligencia y logos*. Madrid: Alianza.

——— (2005). *El hombre: lo real y lo irreal*. Madrid: Alianza.

Copyright of Revista de Comunicacion is the property of Revista de Comunicacion-Universidad de Piura and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.