

| ARTÍCULO

Las virtudes de la ciencia ficción¹**Sci-Fi Virtues**

Alfonso García Figueroa
Área de Filosofía del Derecho
Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de Toledo
Universidad de Castilla-La Mancha

Fecha de recepción 01/06/2019 | De publicación: 27/06/2019

A Mario Ruiz

in memoriam

Sin lugar a dudas, la *verosimilitud* consiste en una *virtud narrativa*, ya que se trata de un mecanismo que pretende crear una ilusión de realidad a partir de la búsqueda de *credibilidad*, (...) en estrecha relación con el carácter *constructivo* que se hace de la realidad a través de la narración bajo una *finalidad pragmática* de adecuación del mundo exterior a nuestros deseos e intenciones. *Al menos los que nos declaramos trekkies convencidos así lo pensamos.*

Mario Ruiz

(Ruiz 2008: 540, cursivas mías).

¹ Presenté una versión muy abreviada de este texto al seminario “Cine, Literatura y Derecho. Seminario Mario Ruiz” celebrado en Valencia el 18 de octubre de 2018. Desearía agradecer la invitación a su director, el profesor Javier de Lucas, y también a María José Añón, José García Añón y al resto de los profesores del área de filosofía del Derecho de la Facultad de Derecho de la *Universitat de València*.

1. Introducción. A modo de dedicatoria al profesor Mario Ruiz

Quiero presumir que un amigo de la erudición e inteligencia de Mario Ruiz no sólo me habría consentido dedicarle este trabajo, sino que incluso habría suscrito algunas de las ideas que encierra. Todos recordaremos a Mario por su espléndida personalidad barroca, siempre en busca de algún extremo, siempre en tránsito desde el rigor de su excelente libro *La construcción coherente del Derecho* (Ruiz 2009; García Figueroa 2010a) hasta el lirismo de su bello estudio sobre el filme japonés *Lluvia negra (Kuroi Ane)* (Ruiz 2006), pasando por la agudeza de su conocido estudio sobre *El verdugo* de García Berlanga (Ruiz 2003), verdadero buque insignia de la colección “Cine y Derecho”. Siempre me pareció que con su desenvoltura en la heterodoxia y lo heteróclito, Mario pretendía conjurar a toda costa los riesgos de caer en posturas biempensantes y, con ese propósito, cultivaba discretamente (sin afectación, ni aspavientos) una racionalidad rigurosa, pero invariablemente envuelta en una muy característica “voluntad de provocación inteligente” (De Lucas 2018: *in fine*), a la que desearía honrar aquí.

Tengo la fortuna de recordar muy vívidamente la última vez que disfruté de la compañía de Mario Ruiz. Fue con ocasión de mi participación en un congreso nacional de *trekkies* españoles (*Espatrek*), celebrado en Valencia. Aquel día Mario e Isabel, su prometida por entonces, asistieron a mi ponencia con generosidad (y pasmosa naturalidad en aquella convención alienígena) y al día siguiente me invitaron a almorzar en la Albufera. Jamás olvidaré aquel feliz domingo de octubre del año 2010 en su compañía. Años después llegaría el fallecimiento de Mario y la contienda del alma por evitar que la tristeza por la pérdida del amigo también oscureciera su recuerdo. Fue entonces cuando hallé casualmente en un libro un aliado inesperado para ganar esa lucha. Me refiero a la obra maestra de Kurt Vonnegut jr., *Matadero cinco*. En aquella novela, al filo de la ciencia ficción, Bill Pilgrim (el *alter ego* enloquecido del propio Vonnegut) cambió para siempre su concepción del tiempo con la ayuda de una tecnología extraterrestre avanzada, proveniente del lejano planeta *Tralfamadore*. La tecnología *tralfamadorigiana* le permitía a Pilgrim deambular por el pasado y el futuro y fue así como él mismo (también Vonnegut) regresó a voluntad al irreal bombardeo de Dresde, que había vivido de cerca cuando soldado. Por lo que aquí interesa, esta tecnología había transformado para siempre no sólo la concepción del tiempo de Pilgrim (un *peregrino* espacio-temporal), sino también sus ideas sobre el libre albedrío; le había llevado a reconsiderar su temor a la muerte, pero también su dolor por la

pérdida del pasado, una pérdida meramente aparente cuando nos es dado volver a él a voluntad. Así pues, los beneficios de la tecnología *tralfamadoriana* saltaban a la vista porque permitían dominar la agustiniana “distensión del alma”, es decir, administrar libremente la genuina “materia de lo humano”, en expresión más reciente de Javier de Lucas (2008: 19).

Pues bien, ahora veo con claridad que aquel día en la Albufera con Mario e Isabel nunca desaparecerá y no solamente porque podrá ser revivido íntimamente siempre que quiera; sino también porque *siento* firmemente que en realidad jamás desaparecerá de lo acontecido y eso es lo que importa. Por lo demás y en atención a los más escépticos, pienso que Mario estaría de acuerdo con Vonnegut en que sólo un personaje que esté como una verdadera regadera (era el caso, ya digo, del protagonista, Billy Pilgrim, pero también de muchos otros profetas que han marcado la historia de Occidente) puede ofrecernos auténtica esperanza en este mundo absurdo y por eso nos sentimos en deuda con personajes como el peregrino Pilgrim. Al fin y al cabo y por más que pudiera parecer que la tecnología tralfamodorianiana es cosa de ciencia ficción, en realidad disponemos de una marca blanca, bajo otras denominaciones no menos nobles. “Literatura”, “cine” o “teatro” son algunos de sus nombres.

2. Ciencia ficción y derechos humanos: *Sci-Phi-Law* en España

En el pequeño párrafo que encabeza este escrito en su homenaje, Mario Ruiz no sólo hacía pública profesión de su fe *trekky* (una fe que, como digo, nos ha reunido piadosamente en alguna ocasión); sino que también subrayaba tres aspectos esenciales del valor de las narraciones de ficción y específicamente de la ciencia ficción: la centralidad del plano pragmático; la relevancia de la *verosimilitud* y, finalmente, la dimensión *constructiva o normativa* de adecuación de la realidad exterior a nuestros *deseos e intenciones*. A mi modo de ver, tras estas notas, certeramente subrayadas por Mario, laten elementos esenciales para concebir la ciencia ficción como un género disposicionalmente racionalista y en esa medida especialmente idóneo para abordar problemas morales y jurídicos en esa vasta confluencia de ficciones literarias y jurídicas (vid. e.g. Pérez Royo 2011: 15), donde se despliega la reflexión conocida como “cine y Derecho”. Si en ésta, como bien dice Benjamín Rivaya, cabe distinguir una parte dedicada específicamente a “cine y derechos humanos” (Rivaya 2014: 13), quizá fuera posible delimitar a su vez dentro de esta última reflexión un rincón especial para lo que podríamos llamar “cine de ciencia ficción y derechos humanos”(cfr. Muñoz de Baena 2008: 286 ss.) y

quizá algo más en general “cine de ciencia ficción y filosofía del Derecho”, cuyo acrónimo podría ser, por brevedad, “Sci-Phi-Law”² (Alexy/García Figueroa 2007: 19 ss.).

El cine español no ha sido precisamente pródigo a la hora de procurarnos títulos de Sci-Phi-Law, aunque se trata de una carencia que simplemente especifica otra más general: la menor presencia en nuestro país de cine jurídico *tout court*. En *El Derecho en el cine español contemporáneo*, sus compiladores, Ricardo García Manrique y el propio Mario Ruiz, lamentaban esa carencia en España y hallaban su explicación en tres factores: nuestra predilección por el documental, nuestra acusada conciencia crítica frente a las instituciones y una concepción del Derecho menos judicializada que la angloamericana (Manrique/Ruiz 2009: 16 ss.). A ello cabría añadir seguramente un cuarto déficit específico: la falta de “cine de juicios”, que quizá obedezca a su vez a dos circunstancias. La primera es la ausencia del correlato en nuestros tribunales de justicia de esa dimensión dramática que presentan las vistas orales de los EEUU, que sí son fiel reflejo de esa idea tan asentada en el imaginario colectivo de que un juicio es, en palabras de María José Bernuz, como “un circo, una representación o, simplemente, (...) puro teatro” (Bernuz 2013: 56). La segunda circunstancia es también muy significativa. Se trata de la ausencia en nuestra tradición de la institución del jurado, ese “coro griego mudo” (Bernuz 2013: 61) que representa en el juicio el elemento democrático con que se identifica el espectador. A estos condicionantes del cine jurídico en general, se añade en el más específico ámbito de Sci-Phi-Law otro obstáculo más. Se trata del predominio del realismo, que en nuestra literatura va de la mano de cierto “desprecio español de la Fantasía” (Aguilar 2005: 13)³.

Con todas estas consideraciones en mente, aquí trataré de explorar algunas de las virtudes (y también limitaciones) que cabría esperar de esta disciplina tan específica, pero también tan extensa potencialmente como la Sci-Phi-Law, especialmente en relación con el estudio de los derechos humanos. La complejidad del concepto “derecho humano” es bien conocida y no es necesario insistir aquí en las controversias teóricas a que estamos habituados. A cambio, desearía ocuparme más bien de

² A partir de “Sci-Fi” (Science Fiction) y “Sci-Phi” (Science Fiction and Philosophy) cabría componer “Sci-Phi-Law”: *Science Fiction and Philosophy of Law*.

³ Desde este punto de vista, no deja de ser revelador que en el elenco de películas españolas escogidas por su relevancia jurídica en García Manrique/Ruiz 2009 no haya lugar para la ciencia ficción; algo que, por lo demás, contrasta con el interés que suscitan los estudios de Sci-Phi-Law publicados en España (e.g. de Lucas 2003: 45 ss.; de Miguel 2005; García Manrique 2005; Alexy/García Figueroa 2007: 85 ss. Álvarez/Garriga 2010); aunque para ser justos, en el catálogo de 100 películas (españolas o no) de Derecho y Cine elaborado por Rivaya/De Cima 2004 no figuran más que un par de títulos del género prospectivo en general (*Fahrenheit 451* y *Blade Runner*).

la indeterminación que aqueja a la ciencia ficción (Sci-Fi), un género tan esquivo a las definiciones, que sigue planteando un verdadero reto a la teoría de los géneros literarios.

3. La cláusula de verosimilitud del “pacto de (ciencia-) ficción”. Los límites a la “suspensión de incredulidad”

Como acabamos de ver, se ha distinguido dentro de “Cine y Derecho”, una parte dedicada al “Cine y los derechos humanos”. Con muy buen criterio, Benjamín Rivaya (2014: 18) ha distinguido a su vez entre el “Cine *de* los derechos humanos” (que los promueve) y el “Cine *contra* los derechos humanos”, un “género racista” que los desprecia, bien explícitamente (e.g. El *triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl), o bien implícitamente. Es éste el caso del *western* cuando desprecia los derechos humanos de etnias enteras que mueren a manos del hombre blanco estadounidense o cuando enaltece a quienes se toman la justicia por su mano *à la Harry el sucio* (Rivaya 2014: 19). Pues bien, la plausibilidad de un subgénero tan específico como el cine de ciencia ficción de los derechos humanos, requiere precisar la naturaleza del género de ciencia ficción, algo difícil hasta el punto de resultar imposible a juicio de algunos especialistas. ¿De qué estamos hablando, pues? ¿Qué es la ciencia ficción?

Contar una historia de ciencia ficción (como contar cualquier historia de ficción) supone ubicar al lector en un mundo imaginario bajo ciertos presupuestos trascendentales (i.e. bajo la aceptación de una serie de condiciones que hacen posible el propio relato). Ello nos lleva a contar algo irreal *como si* fuera real. Desde esta perspectiva, un elemento distintivo de la ciencia ficción en general bien podría ser la discontinuidad más o menos severa entre el limitado antimimetismo del plano semántico (contamos algo *irreal*) y el limitado mimetismo del plano pragmático (lo contamos *como si* fuera real); una discontinuidad entre ambos planos que trata de articular el fuerte contraste entre el mundo imaginario interior del relato con el mundo exterior al relato, desde donde el lector y el narrador se comprometen a dar el salto al interior de tal mundo imaginario. Detengámonos un instante en esta negociación que se sella con un pacto, el “pacto de ficción” (Moreno 2010: 68 ss.).

Como todos sabemos, en un plano semántico (donde se trata de *qué vemos en la película*), el relato de ciencia ficción no es mimético. Es decir, no pretende ser reflejo del mundo donde vive el lector (trivialmente, *Avatar* no describe nada que haya existido). Eso no implica que el relato deba

carecer de todo reflejo en el mundo del lector. Más bien, el mundo imaginario donde se desarrolla el relato se ubica en algún punto entre el mundo en que vivimos cotidianamente y el más alejado de él de entre los mundos metafísicamente posibles. Como sucede con nuestras ensoñaciones, las imágenes que hallamos en un relato nunca son exactamente las que nos proporcionan nuestros sentidos y nuestra forma de vida; pero tampoco pueden desligarse totalmente de tales imágenes y de nuestra forma de vida más general como seres humanos, porque en tal caso nos resultarían *incomprensibles* y quizá ni siquiera pudieran aspirar a conformar un relato. Por ejemplo, si el relato ignorara absolutamente ciertos *conceptos prácticos antropológicos* (von Wright 1963: 7) tan arraigados a nuestra forma humana como culpa, deber, responsabilidad, acción, bien o mal, entonces el relato podría devenir sencillamente ininteligible.

En efecto, un relato de ficción es, desde el punto de vista de lo que se relata, no mimético y por tanto su propósito primordial no es reproducir la realidad presente o pasada (sea lo que fuere el significado de esto), ni tampoco predecir la del futuro. Sin embargo, es inevitable que el relato contenga necesariamente destellos de *nuestra* realidad y dado que de imágenes se trata, no es de extrañar que para expresar esa confluencia de imaginación y realidad, se haya recurrido al lenguaje de la óptica. Al fin y al cabo, los relatos de ciencia ficción nos procuran imágenes más o menos distorsionadas de la realidad a la manera de espejos deformantes. Por ello, Rosemary Jackson ha afirmado, siguiendo con las analogías ópticas, que las imágenes de los relatos fantásticos se sitúan en un “área paraxial” (Jackson 1981: 19), un lugar fuera del punto de la retina donde la imagen se captaría perfectamente enfocada.

Si nos trasladamos entonces al plano pragmático (donde se trata de *lo que estamos haciendo institucionalmente cuando vemos la película*), las cosas cambian. En un plano pragmático formular un relato de ficción supone efectuar un acto de habla, cuyo contenido semántico no es mimético, como acabamos de ver; pero cuya *fuerza* ilocutiva sí lo es (Ohman 1987: 28). Es decir, *se imita* un acto de habla, como contar lo ocurrido, aunque tanto el emisor como el receptor sean conscientes de que lo narrado no ha ocurrido en la *realidad* (i.e. el mundo *exterior al relato* donde viven narrador y lector). Por eso, si alguien nos hablara así de *Matadero cinco*:

E1: “Billy Pilgrim viajaba en el tiempo gracias a la tecnología de Tralfamadore,
pero ello es falso”,

entonces algo nos sonaría mal. Con seguridad, diagnosticaríamos una falla pragmática. La contradicción que encierra E1 es performativa, es decir, no obedece a una incoherencia de *significado* en el plano semántico (como en “llueve y no llueve”), sino de *uso* en el plano pragmático. No sería defectuoso, si se tratara de un acto de habla constativo, pues lo que afirma es verdad en un plano semántico (nadie cree que los viajes de Pilgrim hayan sucedido); pero sería defectuoso en cuanto que *pretenda ser un acto de habla de relatar una ficción*. En efecto, por un lado se narra una ficción (“Bill Pilgrim viajaba en el tiempo gracias a los tralfamadorianos”). Por otro se infringe una de las condiciones necesarias para establecer la comunicación mediante un acto de habla de ficción: que los participantes en el juego (narrador y lector o espectador) “suspendan su incredulidad” (en expresión de Coleridge, que oportunamente rescata Fernando A. Moreno 2010: 69).

Supongamos que estoy viendo *Jurassic Park* en el cine. Salvo que yo sea un extraterrestre o provenga de una tribu aislada del resto del mundo y no tenga ni la menor idea de lo que significa ir al cine, mi participación en la práctica cultural de ir al cine me compromete tácitamente a “suspender mi incredulidad” y a *aceptar* que unos científicos han conseguido crear un parque lleno de dinosaurios en el siglo XX. En este sentido, rige entre los participantes en el relato (narrador y lector o espectador) un “pacto de ficción”, en expresión del propio Moreno (2010: 68 ss.). El pacto de ficción presupone una “suspensión de incredulidad” que, por otro lado, tampoco puede ser absoluta ni ilimitada. Por ello, el pacto de ficción limita tal suspensión mediante *cláusulas*, por así decir. Para nuestros intereses, la cláusula más importante de ese pacto sería (por llamarla de algún modo) la *cláusula de verosimilitud*. La cláusula de verosimilitud del pacto de ficción traza un “horizonte de expectativas” (ibid.); es decir, define los límites de lo *verosímil dentro* del propio relato.

Por supuesto, el pacto de ficción es tácito y en el cine quizá exista por defecto. Tan es así que sólo cuando el cine es claramente mimético (un *biopic*, por ejemplo), el *film* se ve en la necesidad de advertirnos con gravedad, algo que de otro modo parecería obvio: “Esta película está basada en hechos reales”. Aunque ello no siempre fuera así, hoy *por defecto* el cine es ficción, de ahí lo tácito del pacto, mediante el cual el receptor *comprende* (en sentido hermenéutico de *verstehet*) el universo paraxial del relato; *participa* en él de acuerdo con las cláusulas de un tácito *pacto de ficción*.

Para comprobar la importancia de la cláusula de verosimilitud en la delimitación del “horizonte de expectativas”, nada mejor que constatar las consecuencias de su inobservancia, tal y como nos muestra Fernando Ángel Moreno con una secuencia de *Jurassic Park* precisamente (que por eso aludí a esa película previamente). En una secuencia de *Jurassic Park*, un niño se queda con el pelo en punta tras sufrir una descarga eléctrica (a la manera cómica en que se representa ese desagradable trance en los dibujos animados). Pues bien, Moreno describe así la incredulidad que sintió ante esa secuencia siendo tan sólo un niño: “No me lo creí, ¡pero sí estaba creyendo que un tiranosaurio se zampara cabras en pleno siglo XX!”. (Moreno 2010: 71). En esa secuencia se había incumplido la cláusula de verosimilitud del pacto de ficción que define implícitamente los límites de la suspensión de incredulidad (y eso explica porqué yo mismo me sumí en la misma perplejidad ante aquella escena). Como vamos a ver a continuación con algo más de detalle, la exigente y racionalista cláusula de verosimilitud de (cierta) ciencia ficción es un elemento muy relevante aquí al menos por dos razones. La primera es que nos permite singularizar la ciencia ficción frente a otros *genera proxima* como el género maravilloso y fantástico en general. La segunda consiste en que es precisamente ese rasgo, la exigencia de racionalidad implícita en la cláusula de verosimilitud de la mejor ciencia ficción, lo que le confiere al género una especial virtualidad a la hora de estudiar y enseñar la filosofía de los derechos humanos, que son disciplinas comprometidas con la racionalidad.

4. La ciencia ficción frente a otros géneros

La ciencia ficción plantea un reto a la teoría de los géneros, porque no existe acuerdo en cómo clasificarla. Esta indefinición ha llevado a algunos a asegurar que se trata de un género híbrido que se limita a combinar elementos de otros géneros canónicos del cine tradicional estadounidense (e.g. Gómez García 2008: 31). En esta línea hay quien se limitaría a asimilar la ciencia ficción a los *westerns*, tal y como sugirió hace años Susan Sontag (1996: 274 ss), algo que resulta desenfocado y tal vez injusto⁴. Como acabamos de ver, una estrategia para abordar mejor el problema quizá fuera

⁴ No vamos a poner en cuestión las virtudes de los *westerns* (Salazar 2011: 23; Rivaya 2004: 31; Rivaya/Fuentes 2008) ni el hecho de que pueda compartir con la ciencia ficción algunos rasgos valiosos para el estudio de los derechos humanos. Ciertamente, tal y como ha subrayado Javier de Lucas, tanto el *western* como la ciencia ficción nos procuran a menudo “parábolas sobre la fundación (...) de sociedades nuevas”, donde además se plantea de forma dramática “la presencia de los otros y la relación con ellos” (De Lucas 2006: 264 s.). Por ejemplo, tal fecundidad filosófica del *western* puede apreciarse en el análisis de García López 2012. Sin embargo, tampoco podemos olvidar que una parte sustancial de los *westerns* (los de indios y vaqueros y los de venganzas privadas a la *Harry el sucio*) no constituyen cine de los derechos humanos, sino más bien “cine *contra* los derechos humanos” (Rivaya 2014: 18), hasta el punto de merecer en su momento el desprecio de un indignado Marlon Brando que consideraba el genocidio de los indios a manos de los estadounidenses como “la versión americana de la Solución Final” (Rivaya/Fuentes 2008: 253).

contrastar la ciencia ficción con otros *genera proxima* frente a los que requiere distinguirse. Me refiero a dos géneros cercanos: el género fantástico y al género maravilloso. Veamos este contraste con algo más de detenimiento.

A juicio de Tzvetan Todorov (cuyas tesis son muy controvertidas), la literatura fantástica se distingue por la persistencia de una duda, la duda que asalta al lector o espectador sobre la naturaleza del mundo donde discurre la acción. Por ejemplo, en *Matadero cinco* no sabemos bien si lo que estamos leyendo es o no compatible con nuestro mundo (el *exterior al relato*). El relato es fantástico mientras el lector tenga dudas acerca de si lo que está leyendo *en el interior del relato* podría suceder en su propio mundo. Desde esta perspectiva, un relato es fantástico mientras nos mantenga en la duda acerca de si las leyes de la naturaleza rigen o no plenamente en tal relato. Bajo esta definición, lo fantástico es un género tan profundamente filosófico como filosófica es la actitud de la duda. Desde Gorgias de Leontinos a *Matrix*, pasando por el inmaterialismo de Berkeley, la duda metódica de Descartes o los cerebros en cubetas de Putnam (vid. de Miguel 2005: cap 1), sabemos que dudar es una actitud puramente filosófica (Alexy/García Figueroa 2007: cap. 1.3).

¿Qué sucede entonces cuando la duda se esfuma de nuestro relato y el lector descubre en qué tipo de escenario nos hallamos? Todorov distingue dos escenarios: O bien se nos confirma que el mundo donde discurre la acción se rige por leyes naturales o bien se nos confirma que no es el caso y entonces confirmamos nuestro *ingreso* en un mundo sobrenatural. En el primer caso, lo fantástico se desvanece y desemboca en lo siniestro o extraño (*unheimlich, uncanny, étrange*), donde los hechos son *explicables* racionalmente, pero al mismo tiempo *incomprensibles* (en el sentido hermenéutico de que no podríamos nunca *participar* en ellos y nos provocan extrañeza, ajenidad). Los relatos de terror son típicamente así, pero quizá también *Matadero cinco*, que no es de terror, pero resulta también desasosegante, precisamente porque la duda desemboca en nuestro propio mundo: *Matadero cinco* parece hablarnos de la locura (locura lúcida, pero locura) de un individuo que cree en viajes por el tiempo y en civilizaciones alienígenas.

La otra posibilidad es que la duda se despeje en la ruptura total con las leyes naturales. El mundo en que desembocamos entonces ya no es natural, sino sobrenatural; en el sentido de que no es explicable mediante ninguna forma racionalmente aceptable de ciencia. Quizá sirviera de ejemplo *La historia interminable* de Michael Ende. Comenzamos en una librería, dudamos fantásticamente y nos

preguntamos si lo que allí sucede es “real” y finalmente desembocamos en un mundo maravilloso (sobrenatural), *Phantasia*; donde todas las leyes de nuestro mundo han quedado derogadas, de tal manera que la duda fantástica desemboca en lo maravilloso. Pues bien, la ciencia ficción ha sido asimilada a veces al relato fantástico y también al maravilloso y, sin embargo, ni la duda en el lector, ni lo sobrenatural del escenario parecen consustanciales a la ciencia ficción. De hecho, el planteamiento de Todorov ha sido muy contestado. Si excluyéramos la hipótesis de la locura de Billy Pilgrim en *Matadero cinco* y aceptáramos la verosimilitud de sus viajes por el tiempo, entonces *Matadero cinco* probablemente comenzaría a ingresar en el mundo de la ciencia ficción. Veamos algunas consecuencias de ello.

En nuestro país, Fernando Ángel Moreno (que se separa claramente de Todorov) subraya la dimensión racionalista de la ciencia ficción que en este trabajo se pretende defender. Moreno define la ciencia ficción como “ficción especulativa sin elementos sobrenaturales” (Moreno 2010: 106; id. 2011: 472). Es decir, la acción de ciencia ficción se desarrolla en un mundo que no suelta amarras irremisiblemente con la realidad y en ello se distingue del género maravilloso que implica elementos sobrenaturales. En palabras de Moreno, “la ciencia ficción es contradictoria respecto al campo referencial externo a la obra [donde vive el lector] (...) mientras que lo fantástico es antinómico” (Moreno 2011: 473). Que el mundo que aparece en el relato fantástico es *antinómico* significa que es incompatible con nuestra realidad. Como el agua respecto del aceite, la realidad interior del relato está irremediabilmente separada de la realidad exterior al relato, porque refiere hechos *sobre-naturales*. En cambio, el cine de ciencia ficción no es antinómico, sino meramente *contradictorio* con nuestro mundo. Es decir, el mundo del relato no nos resulta imposible, por más distinto y contrastable que pueda resultar con el mundo en que vivimos. Lo llamativo de la ciencia ficción es, en fin, un cierto compromiso con la *verosimilitud* sellado en el pacto de ficción (algo que nos estaba sugiriendo Mario Ruiz de manera más directa y natural). Por eso, como ha señalado Judith Merrill, “ciencia ficción es la literatura de la imaginación *disciplinada*” (citada por Moreno 2010: 90, cursiva mía).

Ciertamente, la exigencia de verosimilitud podría parecer un estándar poco riguroso; pero si lo pensamos con detenimiento, resulta más exigente de lo que cabría sospechar. Después de todo, se ha llegado a decir de buena parte del género documental (“no-ficción”, por antonomasia) que realmente no aspira sino a “cierta verosimilitud” (Romero 2008: 374). Esto supone que la verosimilitud puede ser de

una calidad variable y que tal gradualidad puede afectar a la naturaleza del relato. Por eso, en nuestro país Fernando Ángel Moreno ha propuesto distinguir entre las diversas manifestaciones del género prospectivo, pues es obvio que no todas ellas presentan la misma naturaleza. De acuerdo con el diagnóstico de Lipovetsky y Serroy, quizá conviniera distinguir históricamente entre el cine de ciencia ficción de los cincuenta, que a veces era “más dogmático”, y el “cine de ciencia ficción más crítico” al que ha evolucionado en nuestros días. Mientras que (con todo el encanto del mundo) el cine de los cincuenta se servía de la ciencia ficción para identificar un enemigo exterior, el cine posterior se ha ido refinando para investigar más bien los límites entre los seres humanos y otras entidades más o menos híbridas (*Blade Runner*, *Terminator*, *Robocop*), llegando a desembocar en cierta espiritualidad y aun la búsqueda de la sabiduría (*Matrix*) (Lipovetsky/Serroy 2011: 200 s.). Esta periodización temporal recoge las “dos velocidades” que la *blockbusterización* ha impuesto al cine en general, aunque en la ciencia ficción haya seguido justo el orden inverso. En la historia general del cine hemos pasado del “cine que suscita más intensamente las emociones y la reflexión” hacia el “hipercine del *entertainment* a la moda hollywoodiense” (Lipovetsky/Serroy 2011: iii). Por el contrario, el cine de ciencia ficción ha seguido el camino inverso y se ha ido haciendo más y más sofisticado desde los cincuenta.

En suma, quizá a causa de ciertas afinidades, sucede con la ciencia ficción como con el *western*. Cabe diferenciar *westerns* de puro entretenimiento a veces *contra* los derechos humanos (indios y vaqueros), pero ello no excluye que pueda haber *westerns* aptos e idóneos para un cine *de* los derechos humanos. Análogamente, existe un cine de ciencia ficción de puro entretenimiento propio de la “cinépolis hipermoderna” (Lipovetsky/Serroy 2011: 196) que carece de interés para una reflexión de cine y derechos humanos; pero también existe un cine de ciencia ficción apto e idóneo para impulsar ejercicios de cine de los derechos humanos y de Sci-Phi-Law en general. Es más: hay un cierto sentido en que cierto cine de ciencia ficción podría llegar a ser, pese a las apariencias, una verdadera reserva espiritual del cine en la era del *blockbuster*.

Cuando se dice del pacto de ficción que en la ciencia ficción está “disciplinado”, está dominado, en realidad se afirma que nos amarra frente a dos derivas extremas a las que podría quedar expuesta la cláusula de verosimilitud: el hipercientifismo y lo *kitsch*. Por un lado, la ciencia ficción no puede entregarse al extremo hipercientifista (o mejor, hiperpositivista, en sentido *comtiano* y *milliano*)

de la *novela científica*, que convierte la “ciencia en un valor literario absoluto” (Moreno 2010: 100)⁵. La novela científica llevada al extremo da lugar al *hard* (e.g. *De la Tierra a la Luna* de Julio Verne), género que tiende a olvidar la dimensión humanística para conceder todo el protagonismo a la ciencia y la tecnología sin más (Moreno 2010: 101 ss.).

Un buen *test* para distinguir la ciencia ficción de la novela científica quizá consistiera en indagar qué queda de un *film* de ciencia ficción, intrínsecamente prospectivo, cuando ha sido alcanzado por una realidad que acelera su *tempo*. Cuando, por ejemplo, recorremos el *Atomium* de Bruselas que fue futurista en 1958 o nos paseamos entre los vestigios de antiguas naves espaciales de la *Cité de l’Espace* de Toulouse, tenemos la sensación de que el pasado también tuvo un futuro que hemos rebasado. De hecho, reparamos en que el futuro del pasado ya ha pasado cuando ascendemos en el *Atomium* por escaleras hechas de materiales poco o nada sofisticados o cuando nos montamos en el módulo *Soyuz* de una exposición, desfasado más allá de su aspecto necesariamente espartano. La ciencia ficción está siendo sobrepasada en muchos aspectos por la realidad y si este fenómeno no resulta letal para la preservación del interés por esas películas es, justamente, por ese excedente humanístico, moral, que toda obra de ciencia ficción de segunda velocidad encierra cuando es de calidad⁶.

El otro extremo que la ciencia ficción conjura al incluir una cláusula de verosimilitud *dominada*, está en lo *kitsch*: la ciencia ficción que nos interesa evita el género BEM (de *Bug-Eyes Monsters*, Moreno 2010: 99), carente de esa disciplina característica de la ciencia ficción y que tiende al relato bien maravilloso, bien de terror, mediante el recurso relativamente fácil a los monstruos⁷.

⁵ A modo de ejemplo, quizá valgan unos cuentos recopilados por la Comisión Europea (*Tales from the Future*) con el fin de ilustrar la importancia de los proyectos de investigación que financia (Billing 2011). Así, el cuento titulado “The very last bottle” (Billing 2011: 44 ss.) narra la historia de un bodeguero de Jerez que ha vendido las dos últimas botellas de jerez a un precio astronómico tras la extinción de las viñas jerezanas. Dado que ello tuvo lugar a causa del cambio climático, se recurre entonces a cierta tecnología para revertir el proceso. Con esta narración, la Comisión Europea ilustra en la ficción la importancia de proyectos efectivamente financiados por la U.E. tales como HIGHNOON, que estudia el impacto del retroceso de los glaciares en el Himalaya sobre la distribución del agua en el Norte de la India; FIREROB, que diseña un vehículo ignífugo capaz de adentrarse en bosques en llamas para salvar personas; o MACC que diseña servicios de asesoramiento a las instituciones para analizar la calidad de la composición del aire y formular recomendaciones (Billing 2011: 53). Se trata no tanto de ciencia ficción como de cuentos o novelas científicas.

⁶ Una cuestión distinta es el valor prospectivo de la ciencia ficción como precursora y guía de muchas de nuestras invenciones e incluso cómo acaban por conformar la cultura presente desde el futuro. Desde esta perspectiva, no es raro que la ciencia ficción ingrese en nuestra realidad desde la ficción (por ejemplo, un transbordador espacial se llamó *Enterprise* en honor a la de *Star Trek*).

⁷ Si bien ello no debería llevarnos a menospreciar el “cine de monstruos”. Christopher Booker (2004: 449; 39 ss.) interpreta el recurso a los monstruos, en especial durante el siglo XX, como una recuperación de los monstruos de los mitos de la Antigüedad clásica.

Este proceso de disección de la ciencia ficción conduce naturalmente a descubrir en ella como rasgo característico una disposición *racionalista*, que *domina* la imaginación, pero ¿en relación con qué racionalidad? El relato de ciencia ficción tiende naturalmente a situarse en un plano racional, pero humanístico. La ciencia ficción no es *descriptiva*, eso está claro; ni tampoco quiere ser perfectamente *predictiva*, pues de lo contrario “1984” de Orwell se habría convertido en una mala novela el año nuevo de 1985, como sugiere Moreno (2010: 20). Ni siquiera pretende ser una mera descripción del futuro *justificada* de acuerdo con las exigencias rígidas de las ciencias de la naturaleza (novela científica). Es *prospectiva*. Se nos sitúa normalmente en el futuro para contemplar desde otro lugar lo que somos y para tratar de hacernos pensar hacia dónde dirigimos.

Pero ¿qué es el futuro? Por su propia naturaleza, futuro y pasado (espacio y tiempo en general) son categorías verosímilmente relativizables, así que en el cine operan sobre todo en un plano simbólico y en un sentido moral, expresivos de la dimensión humanista del relato. Esto es algo evidente cuando nos desplazamos al Trafldamore de Kurt Vonnegut jr. Así, el pasado representa lo inamovible, lo permanente, lo que no tiene vuelta atrás y que suele más bien *justificar* el presente en la medida en que lo ha causado o concausado; de tal manera que, por cierto, su rechazo representa el rechazo de su resultado actual, *lo que somos (bueno o malo)*. De ahí que cuestionar el pasado tenga algo de suicidio, nos resulte de algún modo inaceptable y nos refuerce en una ideología más bien conservadora. Desde este punto de vista y sin tratar de atribuirle un sentido peyorativo, el conservadurismo en política parece implicar psicológicamente un conservadurismo biológico (asimilable, pues, al instinto de conservación).

Por el contrario, el futuro es el ámbito donde todavía podemos transformar el mundo y la sociedad. Es un lugar abierto a las decisiones. En la medida en que hablar de nuestro futuro implica imaginarnos vivos (como especie) para guiarlo, entonces pensar sobre el futuro es un acto de fe; equivale simbólicamente a mantener la esperanza. Aquí a veces la esperanza se cifra en una mera supervivencia que puede ser desesperada como en las distopías o bien mucho más que eso y entonces elaboramos utopías que acercan el relato de ciencia ficción a la literatura de las sociedades ideales (vid. Ramiro 2002). Quizá sea un buen ejercicio para contemplar la diferencia entre ambas perspectivas, comparar dos sagas de ciencia ficción de éxito planetario: *Star Trek* y *Star Wars*. El universo de *Star Wars* mira al pasado *nostálgicamente* (“Hace mucho, mucho tiempo, en una lejana galaxia...”). Por el

contrario, el universo de *Star Trek* mira al futuro con optimismo (puede echarse un vistazo a las fechas estelares de sus episodios en Alexy/García Figueroa 2007: 103 s.) y todo ello es consistente con la idea de Kolakowski de que la psicología del conservadurismo es pesimista, mientras que la del progresismo es optimista (Kolakowski 1970: 123 ss.) (puede verse el contraste entre *Star Trek* y *Star Wars* en García Figueroa 2010b: 50 ss.).

Pero si la disciplina que regula la suspensión de la incredulidad en nuestro pacto de ficción es racional, mas no cientifista; entonces la razón humanística *prospectiva* por antonomasia quizá sea la razón práctica que trata de orientar nuestras acciones en el futuro. Como es sabido, por oposición a la razón teórica que nos guía a la hora de describir cómo es el mundo, la razón práctica se ha considerado desde antiguo la parte de la racionalidad que nos guía a la hora de prescribir cómo deba ser⁸. Se trata de la parte de nuestra racionalidad, que pretende *guiar* nuestra conducta en tres áreas: cómo debo actuar yo, en cuanto individuo (moralidad); cómo debemos actuar nosotros, en cuanto comunidad (política) y cómo se debe actuar en un marco institucional (Derecho). Pues bien, es muy habitual que los relatos de ciencia ficción nos conmuevan precisamente con la cuestión “¿qué haría yo en ese caso?” o “¿qué deberíamos hacer nosotros como comunidad (humana)?” o “¿cómo calificaríamos jurídicamente lo ocurrido?” Quizá se halle aquí un elemento esencial de la ciencia ficción, que explique la fascinación que despierta en nosotros y, hasta cierto punto, su autonomía respecto a otros géneros. Esta dimensión de la ciencia ficción es fundamental para comprender sus virtudes (morales, políticas y jurídicas) y por qué Sci-Phi-Law habría de ser una parte fundamental de la disciplina que se conoce como Cine y Derecho.

5. Tres virtudes académicas de la ciencia ficción (y sus retorsiones): Aísla, distancia y da emoción

5.1. Aísla (quizá demasiado para el particularismo)

Uno de los experimentos mentales de más éxito en las últimas décadas (a veces se habla de *x-phi*, para la filosofía experimental con apoyo en estudios empíricos como la psicología) lo constituye el célebre dilema del tranvía. Se trata de investigar las aporías morales a que nos aboca la siguiente escena, tan conocida por lo demás: Nos encontramos junto a las agujas que permiten desviar de su trayectoria un tranvía sin frenos que va a arrollar y matar inevitablemente a cinco obreros que trabajan

⁸ Ciertamente, la razón práctica nos sirve también para *evaluar* el pasado.

en ella. El dilema surge, como es sabido, porque en la otra vía, en el desvío, hay también un trabajador que morirá necesariamente en caso de accionar nosotros la palanca de desvío. Las variaciones del caso son múltiples y han dado lugar a toda una disciplina denominada “*trolleyology*” (tranvía es “*trolley-car*” en inglés) y que cabría traducir como “troleología”, pues *trolley* se traduciría por “trole”, la pértiga que une, por ejemplo, el *trolebús* al tendido eléctrico (García Figueroa 2017: cap. IX). ¿Por qué ha gozado de tanto éxito la *troleología*? Sin abundar en detalles, los defensores de las bondades de la troleología suelen subrayar que nos sirve para *aislar* las propiedades relevantes de un problema (e.g. la doctrina del doble efecto), sin la interferencia de circunstancias concretas que a menudo concurren en nuestros conflictos morales cotidianos y que pueden enturbiar nuestro análisis. Se trata, en definitiva, de presentar “casos limpios” (Edmonds 2015: 173).

Para comprender la relevancia de esta estrategia depuradora, basta con pensar en la enorme cantidad de rasgos particulares que concurren en cada operario de las vías y que podrían ser moralmente relevantes. En principio⁹, la troleología nos pide precisamente hacer abstracción de su edad, género, salud, esperanza y estilo de vida, decencia, ascendientes y descendientes dependientes, grado de felicidad, religión o clase social (no olvidemos que cuando el experimento se efectúa en la India, lo primero que preguntan algunos participantes es la casta de los involucrados, Edmonds 2015: 112).

Ésa ha sido, por tanto, la gran ventaja de la *troleología* para algunos y ésa es una ventaja que se hace especialmente patente en la ciencia ficción. Al fin y al cabo, sus relatos ubican la acción en mundos alejados del nuestro, donde sería posible aislar mediante sustitución (de los humanos por alienígenas, por ejemplo) problemas éticos, políticos y jurídicos privados de *nuestras* interferencias contextuales, culturales. Por ejemplo, cuando Robert Alexy se sirve del enjuicimiento de la titularidad de derechos humanos del androide Data de *La Nueva Generación* de *Star Trek*, nos está proporcionando un buen ejemplo de cine de juicios, pero además está aislando en Data las propiedades relevantes que una entidad debería reunir para ser titular de derechos humanos. ¿Qué mejor que aislar el problema de qué sea una persona planteando si puede ser titular de derechos una entidad que se comporta de manera prácticamente idéntica a un ser humano, pero sin pertenecer a nuestra especie? (Alexy/García Figueroa 2007: 85 ss.).

⁹ Digo “en principio”, porque algunas variantes del caso introducen la figura de un gordo que se nos ofrece lanzar desde un puente sobre el tranvía para salvar a los cinco operarios. Su obesidad es un requisito necesario para que podamos imaginar que pueda nada menos que detener el tranvía con su masa.

Sin embargo, esta ventaja está expuesta a retorsión, pues la abstracción que permiten tales estilizaciones de los supuestos de hecho (a la manera de la *trolelogía*, pero también a la manera de la ciencia ficción), bien podrían causar distorsiones fatales en el discurso moral. Podrían invalidar sus conclusiones (algunos filósofos podrían ceder a la tentación de hacer derivar “*trolelogía*” de *trola* y no de *trole*). Pues bien, el particularismo quizá sea la doctrina que más frontalmente se opondría al recurso a ejemplos y no digamos ya a historias imaginarias como las de la ciencia ficción. La razón es que el particularismo es la teoría moral que considera que sólo podemos evaluar los problemas morales caso por caso y que las normas generales carecen de relevancia a la hora de tomar decisiones morales (e.g. Dancy 2004).

Como es sabido, el particularismo sostiene que las propiedades relevantes de un caso pueden cambiar de polaridad al contacto con el resto de propiedades relevantes en el caso concreto. Imaginemos que estoy considerando ir a cenar a un restaurante. Aisladamente considerada, la propiedad de cualquier restaurante de dar mala comida es negativa. Aisladamente considerada, la propiedad de cualquier restaurante de dar porciones pequeñas es asimismo negativa. Diríase, por tanto, que hay dos razones (negativas) que me disuaden de ir al restaurante. Sin embargo, cuando se ponen en contacto en el restaurante real al que me planteo ir, entonces cambian de polaridad: Si la comida es mala, entonces mejor que las porciones sean pequeñas. Y si ponemos en contacto a su vez estas propiedades con otras; puede que deje de ser negativo que la comida sea mala, por ejemplo porque nuestra inapetencia por la mala comida nos permitirá disfrutar de otras cosas relevantes en ese preciso restaurante (buena música, buenos vinos, buenas vistas, ambiente agradable)¹⁰. Esto significaría, en suma, que la ciencia ficción no sería de mucha utilidad porque sólo podemos evaluar la polaridad positiva o negativa de la *particular* constelación de propiedades moralmente relevantes en el caso singular, i.e. *real*. Así pues, el particularismo condenaría a la irrelevancia a los ejemplos imaginarios y singularmente a la ciencia ficción del mismo modo que haría lo propio, por cierto, con las normas morales y jurídicas generales. Ejemplos imaginarios y normas generales serían inútiles en el ámbito moral.

Podemos estar o no de acuerdo con sus objeciones, pero no cabe duda de que el particularismo es una doctrina que conviene tomar en cuenta incluso cuando no estemos de acuerdo con ella. Nos

¹⁰ El caso del restaurante se inspira en un chiste de Dancy (2004: 15 s.).

permite moderar el alcance de nuestras conclusiones y ser cautos a la hora de tomar en consideración precedentes, por ejemplo.

5.2. Distancia (pero desconcertando al comunitarista)

La segunda gran ventaja de la ciencia ficción consiste en el “distanciamiento”. Coloquialmente, nos proponemos “tomar distancia” cuando pretendemos ser más objetivos y ganar autoridad moral. Puesto que la ciencia ficción se basa singularmente en la búsqueda de un “distanciamiento cognitivo” (Suvin 1979: 104), de una “desfamiliarización” (Telotte 2002: 13, 195), en principio la ciencia ficción parece un relato ideal para revestir con objetividad y autoridad moral las conclusiones prácticas que obtengamos de su estudio. Moralmente, la distancia no es el olvido, sino la imparcialidad.

Todos estamos *familiarizados*, por ejemplo, con una sociedad de hombres y mujeres, que se prometen fidelidad con variable convicción, que se reproducen con cierta alegría y cuidan de sus crías con notable abnegación por lo general. Sin embargo, ¿qué sucedería en una sociedad, cuyos miembros se reprodujeran por esporas o si existieran más de dos sexos, todos necesarios para la reproducción, o si la gestación pudiera tener lugar indistintamente en cualquiera de los dos o más progenitores, o si se reprodujeran como las estrellas de mar, por ejemplo? La reacción instintiva ante tales hipótesis es el escepticismo, porque muy a menudo la pérdida de verosimilitud, i.e. *credibilidad*, se castiga con la pérdida de *autoridad moral*. Además, no debemos olvidar que el cine jurídico ha sido a veces definido contrafácticamente como aquel cuyos argumentos, *de ser reales*, “se verían afectados por las normas y por el pensamiento jurídico, como se ven afectados en las películas” (Rivaya 2004: 19) y realmente no siempre resulta fácil saber si los conflictos jurídicos que surgen en la ciencia ficción podrían presentar (*¿de ser reales?*), una *relevancia jurídica* al uso. Ni siquiera sabemos si podrían ser reales y, sin embargo, nos interesan *realmente*.

Con todo, estos ejercicios de distanciamiento y desfamiliarización tienen una virtualidad innegable: ponen en cuestión los *entimemas* de nuestro universo moral, es decir, el conjunto de premisas empíricas y normativas que asumimos como un presupuesto incuestionable. Probablemente, la ciencia ficción nos permita reflexionar para distinguir dos conceptos que quizá no sean fácilmente escindibles: el tabú y lo sagrado (aquí sigue siendo inexcusable referencia la obra maestra de Émile Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Durkheim 2014);-y al cuestionamiento de los

tabúes y la comprensión de *lo sagrado* probablemente pueda contribuir también la ciencia ficción. Sin embargo, de nuevo, el inestable equilibrio de la ciencia ficción puede expresarse mediante una paradoja: la ciencia ficción vale por lo que tiene de alejamiento de la realidad, pero el alejamiento de la realidad es lo que a menudo mina su credibilidad.

Pero quizá las mayores objeciones a la virtualidad del distanciamiento cognitivo sean las que el comunitarismo plantea a las teorías liberales. Después de todo, el comunitarismo insiste en el carácter *situado* de la razón práctica que relativiza el liberalismo clásico con su individualismo abstractivo. Fuera de la comunidad y del contexto, el discurso moral pierde significado hasta el punto de desvanecerse y esto es algo que obviamente se percibe con especial claridad cuando se considera la metaética del comunitarismo. Para el comunitarismo, la palabra “bueno” tiene un uso atributivo y no predicativo. Por ejemplo (Mackie 2000: 59 y Geach 1974), si yo digo:

E2 :“x es un libro rojo”,

entonces puedo descomponer E2 en “x es un libro” y “x es rojo”. Pero si yo digo:

E3: “y es una pulga grande”,

no puedo descomponer E3 en “y es una pulga” e “y es grande”. La razón es que “grande” presenta un uso atributivo que sólo cobra sentido en relación con lo que signifique “grande” en el *contexto* de las pulgas. La noción de “grande” es necesariamente contextual y algo análogo sucedería con “bueno”. Por tanto, hablar de lo bueno y de lo malo, descontextualizando (i.e. desfamiliarizando, distanciando) sería inadecuado.

En otras palabras: en la búsqueda de mayor objetividad moral, existiría el riesgo de disolver la propia idea de moralidad. La traducción de este riesgo en el lenguaje de la ciencia ficción podría ser la infracción del pacto de ficción y la reducción de la ciencia ficción a una forma de cine de entretenimiento sin mayor interés.

5.3. Da emoción (y nos hace menos irónicos)

Esta cuestión no es específica de la ciencia ficción. Más bien, se trata de un beneficio que reclaman todas las manifestaciones cinematográficas jurídica o prácticamente relevantes. La emoción en el cine es instrumento cognitivo; pero también objeto de conocimiento. Que sea un instrumento para

enseñarnos virtudes morales es cuestión ampliamente tratada; pero quizá lo específico de la ciencia ficción lo constituya la facilidad que este medio ofrece para tematizar el problema de los sentimientos gracias a las recién examinadas posibilidades de distanciamiento y desfamiliarización del cine de ciencia ficción.

Para comprender estas posibilidades y ya que hablamos de *Star Trek*, uno de los polos de mayor relevancia de la saga lo constituye el intenso contraste entre dos personajes cuya psicología es en este aspecto complementaria: el vulcano Spock y el androide Data (Alexy/García Figueroa 2007: 47 ss.). Spock (un mestizo vulcano y humano) es (en parte) un ser humano que lucha por desprenderse de los sentimientos; mientras que Data es un androide que lucha por comprender y aprehender los sentimientos humanos. Data no duda en plantearle esa paradoja a Spock: “Es curioso, usted ha abandonado todo lo que yo he buscado toda mi vida” y de ahí la fuerza dramática de su encuentro casual en el capítulo “Unificación II”, donde Spock (de la serie original) y Data (de la *Nueva Generación*) concluyen así de enigmáticamente su diálogo:

Data: Cuando examina su vida, ¿echa de menos su humanidad?

Spock: No me arrepiento.

Data: Arrepentirse es una expresión humana

Spock: Sí... Fascinante.

No por casualidad, Robert Nozick se refiere precisamente al “problema de Spock” (Nozick 1997, 71) para ponderar el valor de las emociones cuando no se tienen. Quizá un modo de aproximarnos al valor epistémico de las emociones que podemos transmitir por vía cinematográfica consista en contrastar dos actitudes fundamentales hacia los problemas prácticos que ya subrayaba Rafael del Águila cuando estudiaba la figura de Maquiavelo, uno de los autores que más se *distanciaba* de los problemas que trataba tras esa famosa sonrisa sobre la que escribió Maurizio Viroli (2004). Rafael del Águila nos dice que ante una y la misma decisión política, necesaria y difícil, con graves costes humanos, el gobernante (y su consejero), podría adoptar dos actitudes: la trágica y la irónica. La actitud de Maquiavelo es paradigmáticamente irónica: el distanciamiento, el desapasionamiento. La trágica, en cambio, no renuncia al sufrimiento psicológico provocado. Involucra empáticamente al decisor en los padecimientos de las víctimas por más inevitable que fuera tal sacrificio. ¿Existe alguna ventaja

relevante en el mundo al adoptar la misma decisión bajo una actitud trágica y no meramente irónica? Podría parecer que no. Podría parecer que ese sufrimiento psicológico sólo trae un pesar adicional que nada aporta, pero en cambio ésta es la respuesta de Rafael del Águila, basándose en consideraciones de Martha Nussbaum:

El Coro no reprocha a Agamenón que eligiera sacrificar a Ifigenia para aplacar a los dioses que amenazaban a la expedición troyana. Lo que el Coro reprocha a Agamenón es la forma que tiene de vivir y experimentar el conflicto trágico: sin una muestra de pesar, sin que ningún recuerdo doloroso enturbie su decisión. Dando por sentado que su decisión estaba plenamente justificada y que no se podía haber hecho otra cosa, Agamenón olvida todas aquellas razones y justificaciones que le hubieran hecho inclinarse por no cometer el asesinato ritual. Al olvidar no aprende y, por lo tanto, fracasa como ser humano y racional al enfrentarse al conflicto; el olvido silencia argumentos que tuvieron una importancia crucial a la hora de juzgar y decidir (Del Águila 2009: 8 ss.).

En este orden de cosas, me parece que la ciencia ficción puede ser una vía privilegiada para llevarnos a reconsiderar nuestras convenciones por una vía no intelectualista. Es cierto, por una parte, que el distanciamiento y la desfamiliarización pueden constituir un inconveniente en este aspecto, pues la ciencia ficción podrá hacernos más irónicos, más *evasivos*. Pero incluso cuando la ciencia ficción nos distancia, puede hacerlo para comprendernos mejor y revalorizar *trágicamente* lo que en esa distancia se pierde. Me parece significativo que Martha Nussbaum recurra a una película como *La invasión de los ultracuerpos* en su defensa de la relevancia de las emociones en el discurso público. No podemos ser, sostiene Nussbaum, meros *ultracuerpos* que ni sienten ni padecen mientras sostienen tesis políticas correctas. En sus propias palabras: «De hecho, el éxito mismo de *La invasión de los ultracuerpos* como película de terror político (tanto da si se refería al comunismo, al *macarthismo* o a ambos) da fe de la alarma y la náusea que nos produce la imagen del ciudadano que se ha convertido en una “vaina” vacía» (Nussbaum 2014: 478). La ciencia ficción no renuncia a las emociones ni puede hacerlo. En realidad, forman parte fundamental de la mayor parte de los relatos de ciencia ficción y en esa medida el distanciamiento cognitivo es compatible con una actitud trágica.

6. Eficacia performativa de la ciencia ficción. El futuro que modela nuestras convenciones

En la sociedad actual el poder performativo del cine se percibe en su capacidad para “producir la realidad”, más allá de *re-producirla* (San Martín/Susín 2009: 18). Además, en cierto modo vemos la realidad a través del cine o vemos la realidad como si de un *film* se tratara. La incidencia del cine en la conformación de nuestro universo moral ha sido reafirmada de manera singularmente atractiva por Slavoj Žižek, quien nos explica con enorme soltura el poder constitutivo de las ideologías del mundo de hoy a través de los dibujos animados con *Kung Fu Panda*, los cómics de *Spiderman* o películas como *La máscara* de Jim Carry o *Batman* (Žižek 2011: 54 ss.). Aunque pueda parecer un mero ardid *pop* para la provocación (muy *marioruiziano*, por cierto), tiene mucho sentido investigar el impacto ideológico de los géneros dirigidos a los menores (vid. Wasko & al. 2001).

Por poner sólo un ejemplo de los complejos vericuetos por los que pueden transitar mensajes aparentemente inocentes y neutros desde un punto de vista ideológico, Žižek subraya el uso de tautologías en *Kung Fu Panda* como “la leyenda del guerrero legendario” o la referencia a esa sopa del padre tan característica por “el ingrediente especial de la sopa de ingrediente especial” (Žižek 2011: 67). Žižek afirma que el uso de tautologías puede interpretarse como una estrategia de vaciamiento conceptual basado en la reducción del significado a un puro significante. Quizá valga la pena reproducir el chiste polaco con que explica este fenómeno de vaciamiento conceptual con la palabra “socialismo”: “Socialismo es la síntesis de los más elevados logros de toda la historia: de la sociedad tribal tomó la barbarie; de la Antigüedad, tomó la esclavitud; del feudalismo ~~tomó~~ las relaciones de dominación; del capitalismo, tomó la explotación; y del socialismo, tomo el nombre...” (ibid.). A juicio de Žižek, estas estrategias de la narración de unos simples dibujos animados moldean la ideología actual, es decir, perfilan en cierto modo nuestras convenciones, nuestra manera de pensar, ver el mundo y actuar en él. En nuestro país, Daniel J. García López ve en los *minions* (esos personajes ovoides, menudos y amarillos, aliados de un malvado de nombre *Gru*) una “*abdicatio iuris*” bajo la asunción de la intrínseca ilegitimidad del Derecho: “¿Dónde podemos ver esa violencia revolucionaria que interrumpe la lógica mística del derecho? En aquellos tiranos que siguen a los tiranos y acaban con los tiranos: los Minions” (García López 2016: 171).

Quizá un modo de aproximarnos a la virtualidad performativa del cine consista en acudir a la noción de convención como elemento sobre el que incide el cine con especial intensidad. En la

literatura jusfilosófica más reciente, el papel de las convenciones sigue teniendo un papel importante entre los defensores del positivismo jurídico hartiano (cfr. Arena 2014; Ramírez/Vilajosana 2016; Vilajosana 2010; García Figueroa 2019), pero en última instancia es heredera de aquel gran libro de David Lewis de 1969, *Convention* (Lewis 2002: 43), donde su autor pretendía dar respuesta a un problema planteado por Quine: Si el lenguaje es cuestión de acuerdo, entonces ¿con qué lenguaje se formuló tal acuerdo? Y si existió tal lenguaje, ¿entonces no requeriría a su vez de otro lenguaje para acordarlo... basado en otro lenguaje? Parece, así pues, que la única posible respuesta consiste en que exista algún medio no lingüístico de fundar tal acuerdo. La conocida respuesta de David Lewis pasa por su noción de convención sin acuerdo *explícito*. Parece obvio que el cine opera en la generación de nuestras convenciones de manera más profunda y menos explícita de lo que cabe imaginar cuando vemos en nuestra moral social el resultado de convenciones.

El desarrollo de prácticas convencionales puede responder a menudo a la necesidad de coordinación. En ejemplo de Lewis que transcurre en su pueblo natal, Oberlin (Ohio): Se corta la comunicación telefónica (lo que sucedía en su pueblo automáticamente a los tres minutos en los años cincuenta) y la gente acaba conviniendo en que vuelva a llamar quien llamó en primer lugar (la convención evita dos malas opciones: que ambos llamen al tiempo sin poder comunicar, o bien que nadie llame al otro, sin intentar comunicar) (Lewis 2002: 43). Pues bien, con todo ello desearía subrayar que la convención puede a veces tener un origen irracional a pesar de que se oriente a un fin racional como la coordinación. En ejemplo de Lewis (2002: 39) que adapto a nuestro país, dos amigos sin móvil van por el metro de Madrid comentando una estadística que ha caído casualmente en sus manos: “¡Ya es casualidad!” —dice uno al otro— “El 80% de las personas que se pierden en esta línea de metro se acaban encontrando en el oso y el madroño de la Puerta del Sol”. Cuando al cabo de unos minutos, esos mismos amigos se pierden de vista casualmente uno al otro en el tumulto del metro; ambos deciden dirigirse a la Puerta del Sol y se encuentran a los pies del oso y el madroño. Sin acuerdo explícito, han creado una convención espontáneamente a partir de un hecho, cuya única relevancia consiste en resultar “llamativo” (*salient*). Pues bien, probablemente los relatos de ciencia ficción incidan en nuestras convenciones (no ya técnicas, sino morales) también por esta vía quizá irracional de lo “llamativo”. ¿Acaso existe una manifestación más llamativa que el cine y que el cine de ciencia ficción específicamente? Por cierto, atendiendo a estas consideraciones, creo que no debemos

despreciar la *llamativa* espectacularidad del cine de ciencia ficción, siempre que tenga lugar dentro de un orden.

Es bien conocida la formidable capacidad de persuasión del cine para transmitir mensajes subliminales (Rivaya 2004: 93). De su importancia da cuenta el hecho de que nada menos que el Presidente Ronald Reagan reconociera que sus actitudes ante los indios de los EEUU se basaba “en las películas que había visto” (Rivaya 2004: 34). El hecho de que el cine cincele la ideología de los ciudadanos de este modo, hace de este arte un instrumento idóneo para incidir en unas convenciones incluso más profundas estudiadas por Bruno Celano (2016: 48 s.), las preconvenções. Las preconvenções funcionan casi como una segunda naturaleza en que la división ser y deber se difumina y están tan arraigadas a nuestras prácticas que ni siquiera las podemos controlar. Simplemente *toman el control (take over)*. Las cultivamos y las practicamos como nadamos a *rol*. Sin necesidad de pensar conscientemente cómo lo hacemos, un poco como ciertos criterios estéticos se asientan en nosotros.

7. Conclusión

La ciencia ficción constituye un género cuya utilidad para la reflexión jurídico-cinematográfica ya ha quedado demostrada a través de los estudios que se han ocupado de desarrollarla. Sin embargo, la explicitación de los fundamentos de tal utilidad no han sido tan explorados, probablemente a causa de la propia indefinición del género. De ahí que este trabajo parta de un intento de aclarar el significado de la ciencia ficción entre los diversos géneros narrativos próximos. Aquí he tratado de mostrar un concepto de cine de ciencia ficción pensando en la utilidad que pueda reportar a la reflexión jurídico-cinematográfica y también he tratado de mostrar algunos elementos de la ciencia ficción que la inclinan hacia la reflexión práctica y crítica. Este carácter disposicionalmente racionalista de la ciencia ficción entronca con el carácter humanístico del género. Desde este punto de vista, dentro de la ciencia ficción convendría establecer un núcleo duro de cine de ciencia ficción útil para nuestros fines frente a un cine de ciencia ficción en la periferia de nuestro concepto o, si se quiere, en una zona de penumbra en los confines, bien con el hipercientifismo ciego a los problemas morales; bien con el puro entretenimiento basado en el espectáculo o lo *kitsch*.

Una vez fijado este concepto, el lema escogido para distinguir ese núcleo de la ciencia ficción que es de utilidad para la reflexión jurídica y especialmente para la reflexión jusfilosófica (la llamada aquí *Sci-Phi-Law*) rezaría, como hemos visto: “Aísla, distancia y da emoción”. Estos tres propósitos tienen sus costes. Aislar los problemas prácticos de su contexto, puede llevar a desdibujar el contorno de los casos hasta el punto de perder de vista la interacción de polaridades de la constelación de rasgos relevantes en los casos reales. Distanciarnos de la realidad en aras de la objetividad supone desubicarnos precisamente allí donde la razón (la razón práctica) a veces necesita estar más *situada*, nos dirían los comunitaristas. Finalmente, el lenguaje emotivo inherente al lenguaje cinematográfico en general, presenta en la ciencia ficción la peculiaridad de que puede a su vez ser objeto de reflexión dentro del propio filme de ciencia ficción.

Referencias bibliográficas

- Aguilar 2005: Carlos Aguilar, “Fantástico, español, moderno. Un cine a caballo entre dos siglos”, en id. (coord.), *Cine Fantástico y de Terror Español 1984-2004*, Donostia Cultura, San Sebastián, pp. 11-42.
- Alexy/García Figueroa 2007: Robert Alexy y Alfonso García Figueroa, *Star Trek y los derechos humanos*, Tirant lo Blanch, Valencia.
- Álvarez/Garriga 2010: Susana Álvarez y Ana Garriga, “Nuevos retos para los derechos humanos: Gattaca, ¿una visión del futuro?”, en *Intersecciones*, núm. 1, pp. 57-78.
- Arena 2014: Federico J. Arena, *El convencionalismo jurídico*, Marcial Pons, Madrid.
- Barrero 2011: Abraham Barrero, *Derecho al cine. Una introducción cinematográfica al Derecho constitucional*, Tirant lo Blanch, Valencia.
- Bernuz 2013: María José Bernuz, “Cine de juicios y juicios de cine”, en Andrés García Inda y María José Bernuz (coords.), *Herencia del viento. La lucha por los derechos*, Tirant lo Blanch, Valencia.
- Billing 2011: Robert Billing, *Tales from the Future*, European Commission, Publication Office of the European Union, Luxemburgo.
- Booker 2004: Christopher Booker, *The seven basic Plots. Why we tell stories*, Continuum, Londres.
- Celano 2016: Bruno Celano, “Preconvenciones: un fragmento del trasfondo”, en Ramírez/ Vilajosana 2016, cap. I.
- Dancy 2004: Jonathan Dancy, *Ethics without Principles*, OUP, Oxford.
- De Lucas 2003: Javier de Lucas, *Blade Runner. El Derecho, guardián de la diferencia*, Tirant lo Blanch, Valencia.
- De Lucas 2006: Javier de Lucas, “Derecho, violencia, Sin perdón”, en Presno/Rivaya 2006: 262-275.
- De Lucas 2018: Javier de Lucas, “Mario Ruiz Sanz: un obituario (Nota necrológica para el *Anuario de Filosofía del Derecho*)”, en <http://lucasfra.blogs.uv.es/2018/05/12/mario-ruiz-sanz-un-obituario-nota-necrologica-para-el-anuario-de-filosofia-del-derecho/> (último acceso: 04/10/2018).
- De Miguel 2005: Íñigo de Miguel, *Matrix. La humanidad en la encrucijada*, Tirant lo Blanch, Valencia.
- Del Águila 2009: Rafael del Águila, R. del Águila, “Tragedia e ironía en la teoría política de Maquiavelo”, en *Ingenium*, nº 2, pp. 3-23
- Durkheim 2014: Émile Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa (1912)*, trad. A. Martínez Arancón y rev. S. González Noriega, Alianza, Madrid.
- Edmonds 2015: David Edmonds, *Would You Kill the Fat Man?*, Princeton University Press.
- García Figueroa 2010a: Alfonso García Figueroa, “Mario Ruiz Sanz, *La construcción coherente del Derecho*, Dykinson, Madrid, 2009, 329 pp.” en *Derechos y Libertades*, núm. 23 (junio 2010), pp. 305-310.
- García Figueroa 2010b: Alfonso García Figueroa, “¿Que la razón práctica te acompañe! Sobre la virtualidad (jus)filosófica del relato fantástico y de ciencia ficción (el caso de *Star Trek*)”, en *Intersecciones*, núm. 1, pp. 31-57.
- García Figueroa 2017: Alfonso García Figueroa, *Praxis. Una introducción a la moral, la política y el Derecho*, Atelier, Barcelona.

García Figueroa 2019: Alfonso García Figueroa, “El convencionalismo jurídico o la irrelevancia del juspositivismo”, en *Persona y Derecho*, en prensa.

García López 2016: Daniel J. García López, “El cine como recurso didáctico para el aprendizaje de la Filosofía del Derecho: *Django desencadenado*. Quentin Tarantino, 2012”, en Juan Escribano Gutiérrez (ed.), *El cine como recurso didáctico en la enseñanza virtualizada. Estudio y análisis de algunas obras filmicas*, Eual, Universidad de Almería.

García Manrique 2005: Ricardo García Manrique, «Bioética y Cine: “La isla”: De los clones, de su dignidad y de la privatización de la biotecnología», en *Revista de Bioética y Derecho*, núm. 4, pp. 22-24.

García Manrique/Ruiz 2009: Ricardo García Manrique y Mario Ruiz Sanz (eds.), *El Derecho en el cine español contemporáneo*, Tirant lo Blanch, Valencia.

Geach 1974: Peter Th. Geach, “Bien y mal”, en P. Foot (ed.), *Teorías sobre la ética*, trad. Manuel Arbolí, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 99-112.

Gómez García 2008: Juan Antonio Gómez García, “El Derecho y los géneros cinematográficos. Panorama general”, en Gómez García 2008a: 11-36

Gómez García 2008a: *El Derecho a través de los géneros cinematográficos*, Tirant lo Blanch, Valencia.

Kolakowski 1970: Leszek. Kolakowski, *El racionalismo como ideología y ética sin código*, trad. J. Muñoz, Ariel, Barcelona.

Lewis 2002: David Lewis, *Convention. A Philosophical Study*, Blackwell (1969), Oxford.

Lipovetsky/Serroy 2011: Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *L'écran global. Du cinema au Smartphone*, Seuil, París.

Mackie 2000: John L. Mackie, *Ética. La invención de lo bueno y lo malo*, trad. Tomás Fernández Aúz, Gedisa, Barcelona.

Moreno, F.A. 2010: Fernando Ángel Moreno, *Teoría de la literatura de ciencia ficción. Poética y retórica de lo prospectivo*, PortalEditions, Vitoria.

Moreno, F.A. 2011: “El monstruo prospectivo: el otro desde la ciencia ficción”, en *Signa*, pp. 471-496.

Muñoz de Baena 2008: José Luis Muñoz de Baena, “Utopías, distopías, deicidios: el cine de ciencia ficción”, en Gómez García 2008a: 267-295.

Nozick 1997: Robert Nozick, *Meditaciones sobre la vida*, trad. Carlos Gardini, Gedisa, Barcelona.

Nussbaum 2014: Martha C. Nussbaum, *Emociones políticas. ¿Por qué el amor es importante para la justicia*, trad. Albino Santos Mosquera, Paidós, Barcelona.

Ohmann 1987: Richard Ohmann, “Los actos de habla y la definición de la literatura”, trad. F. Alba y J.A. Mayoral, en J.A. Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Arco, Madrid.

Pérez Royo 2011: Javier Pérez Royo, “Encuentro entre ficciones: Derecho y cine”, prólogo a Barrero 2011: 11-16.

Presno/Rivaya 2006: Miguel Ángel Presno Linera y Benjamín Rivaya (coords.), *Una introducción cinematográfica al Derecho*, Tirant lo Blanch, Valencia.

Ramiro 2002: Miguel Ángel Ramiro, *Utopía y Derecho. El sistema jurídico en las sociedades ideales*, Universidad Carlos III de Madrid/Marcial Pons, Madrid.

Ramiro 2014: Miguel Ángel Ramiro (ed.), *Derechos, cine, literatura y cómics. Cómo y por qué*, Tirant lo Blanch, Valencia.

Ramírez/Vilajosana 2016: Lorena Ramírez y Josep María Vilajosana, *Convencionalismo y derecho*, Marcial Pons, Madrid.

- Rivaya 2004: Benjamín Rivaya, “Derecho y cine. Primer plano”, estudio preliminar a Rivaya/De Cima 2004: 15-113.
- Rivaya 2006: Benjamín Rivaya, “Derecho y cine. Sobre las posibilidades del cine como instrumento de la didáctica jurídica”, en Presno/Rivaya 2006: 12-28.
- Rivaya 2014: B. Rivaya, “¿Por qué usar el cine para enseñar derechos humanos?”, introducción a Ramiro 2014: 14-30.
- Rivaya/De Cima 2004: Benjamín Rivaya y Pablo de Cima, *Derecho y cine en 100 películas. Una guía básica*, Tirant lo Blanch, Valencia.
- Rivaya/Fuentes 2008: Benjamín Rivaya y José Manuel Fuentes, “Western y Derecho. Una lectura política del cine de vaqueros”, en Gómez García 2008: 237-265.
- Romero 2008: Emilio G. Romero, “El Derecho y el documental”, en Gómez García 2008a: 337-377.
- Ruiz 2003: Mario Ruiz, *El verdugo: un retrato satírico del asesino legal*, Tirant lo Blanch, Valencia.
- Ruiz 2006: Mario Ruiz, “El derecho ambiental y la calidad de vida. *Lluvia negra*”, en Presno/Rivaya 2006: 134-156.
- Ruiz 2008: Mario Ruiz, reseña a R. Alexy y A. García Figueroa, *Star Trek y los derechos humanos*, Tirant lo Blanch, Valencia 2007, en *Anuario de Filosofía del Derecho*, tomo XXV (2008-2009), pp. 539-542.
- Ruiz 2009: Mario Ruiz Sanz, *La construcción coherente del Derecho*, Dykinson, Madrid.
- Salazar 2011: Octavio Salazar, “Cine y valores constitucionales: el Derecho en movimiento”, en Barrero 2011: 17-53.
- San Martín/Susín 2009: David San Martín Segura y Raúl Susín, “Introducción: el riesgo a escena” a id. (coords.), *Derecho y política en la sociedad del riesgo. 8 propuestas de cine*, Universidad de La Rioja, Logroño, pp. 15-32.
- Sontag 1965: Susan Sontag, “La imaginación del desastre” en id., *Contra la interpretación*, trad. H. Vázquez Rial, Alfaguara, Madrid, 1996, pp. 274-295.
- Todorov 1982: Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, Ediciones Buenos Aires, Barcelona.
- Vilajosana 2010: Josep Maria Vilajosana, *El derecho en acción. La dimensión social de las normas jurídicas*, Marcial Pons, Barcelona.
- Viroli 2004: Maurizio Viroli, *La sonrisa de Maquiavelo*, trad. A. Pentinalli, Folio, Barcelona.
- Von Wright 1963: G.H. von Wright, *The Varieties of Goodness*, Londres.
- Vonnegut 1977, Kurt Vonnegut jr., *Matadero cinco*, trad. Margarita García de Miró, Bruguera, Barcelona.
- Wasko & al. 2001: J. Wasko & al. (eds.), *Dazzled by Disney? The Global Disney Audiences Project*, Leicester University Press, Londres.
- Žižek 2011: Slavoj Žižek, *Living the End Times*, Londres.