

## "HISTORIAS DE HOMBRES Y MUJERES EN TERMINOS DE LUZ: EL PAPEL DEL CINE EN LA EDUCACION\*

María G. Amilburu

Facultad de Educación. UNED. Madrid

El propósito de esta comunicación es subrayar que el arte -y en concreto, el llamado "séptimo arte"- puede ser un instrumento eficaz para la formación del carácter, especialmente, en el caso de los jóvenes. Para ello, examinaremos en primer lugar el papel del arte en la vida humana para precisar seguidamente algunas de las características específicas del arte cinematográfico. A continuación se expondrá qué se entiende por *cine antropomórfico*, que es aquel que se considera idóneo para llevar a cabo esta tarea. En los últimos apartados señalaremos la necesidad de proporcionar al espectador la formación cinematográfica específica -que le capacite para entender e interpretar el texto fílmico- de manera que pueda llevarse a cabo la tarea educativa que se pretende con el empleo de este medio

### **1. El papel del arte en la vida humana**

Hace algunos años se celebró en Madrid un Simposium Internacional sobre Desarrollo Humano. Entre la ponencias presentadas me interesó especialmente la intervención del profesor Elliot W. Eisner, de la Universidad de Stanford, titulada "El mal entendido papel del Arte en el desarrollo humano". En la primera parte señalaba cinco errores básicos en el campo de la teoría del conocimiento que están presentes en el ambiente intelectual de nuestros días, y que impiden reconocer la importante contribución que las artes pueden prestar a la educación.

Estos cinco malentendidos son los siguientes:

- 1) El pensamiento conceptual requiere el uso del lenguaje;
- 2) La experiencia sensible es el escalón ínfimo en la jerarquía de la función intelectual;
- 3) Para llegar a comprender algo se requiere el empleo de la lógica;

---

\* Publicado en *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, vol. VII, n.15, (2002), pp. 357-370.

4) Un cierto distanciamiento del objeto es necesario para su comprensión;

5) El método científico es el único legítimo para formular proposiciones generales acerca de la realidad.

No puedo detenerme aquí a repetir la justificación desarrollada por el profesor Eisner para apoyar sus afirmaciones. Sólo mencionaré que señalaba que estos cinco errores básicos crean un clima intelectual que margina al Arte, porque lo que en ellos se sostiene parece que no es compatible con lo que el Arte nos ofrece.

En la segunda parte de su intervención el profesor Eisner trataba de subrayar la importancia del Arte y su papel potencial en orden a la consecución de los fines de la educación, y señalaba tres cuestiones al respecto:

1) No todos los problemas tienen una única respuesta correcta. El Arte nos enseña que las soluciones a un problema pueden ser variadas, que el camino que nos conduce hasta ellas puede ser distinto del mero *seguir la receta*. El Arte exalta la imaginación, la pluralidad de perspectivas, la importancia de las interpretaciones personales;

2) La *forma* es muchas veces parte del *contenido* de algo. En el Arte, y en muchas otras parcelas de la vida la forma que algo adopta es en gran medida su propio contenido; de hecho, el contenido mismo depende muchas veces de la forma que éste adopta;

3) Los objetivos claros y distintos preestablecidos de antemano y el ajuste exacto del método al objetivo que se desea alcanzar no son siempre la mejor manera para habérselas con la realidad. El Arte nos enseña que los fines deben ser flexibles, que hay que tener en cuenta que podemos encontrarnos con sorpresas, que el estar abierto a oportunidades que no habían sido previstas de antemano -y que surgen inevitablemente en el contexto mismo de la acción- puede beneficiarnos, y que la flexibilidad puede ser algo más valioso que la adhesión rígida a unos planes perfectamente programados.

Si sostenemos que la enseñanza debe preparar a los alumnos para la vida, sería bueno tener en cuenta que los problemas de la vida se parecen poco a los problemas de respuesta única que los estudiantes encuentran en las distintas disciplinas académicas. Los problemas de la vida raramente tienen una única solución correcta, son problemas

muchas veces sutiles, en ocasiones ambiguos e incluso se nos presentan en los términos de un dilema.

Considerada en su conjunto, cada existencia humana, la propia biografía, es el resultado y el ejercicio de un arte -el arte de vivir-, y no la aplicación mecánica de una serie de técnicas psico-somáticas.

## 2. El Arte Cinematográfico

El 28 de diciembre de 1895, en el Salon Indien del Grand Café, número 14 del Boulevard des Capucines de París, los hermanos Lumière, hicieron la presentación oficial del cinematógrafo. Probablemente ellos no eran conscientes de la relevancia histórica de ese momento que constituyó el punto de partida del desarrollo de un nuevo medio de comunicación, auténtico fenómeno social de nuestro siglo.

El cine sigue ejerciendo una fascinación y sorprendiéndonos hoy en día porque, a pesar de que forma parte de nuestra vida ordinaria, nos plantea algunos problemas epistemológicos que aún no hemos podido solucionar. Las películas son como esos objetos que utilizamos para nuestras representaciones del mundo ordinario -los espejos, ventanas, pinturas, fotografías, prismáticos, telescopios, etc.- Sabemos *cómo usarlos*, pero no siempre sabemos *cómo funcionan*, o cómo podemos *leer* el mundo a través de ellos<sup>1</sup>.

Son abundantes los trabajos que se han dedicado en los últimos años al estudio de la esencia y características del arte cinematográfico<sup>2</sup>, por lo que en vez de detenernos en el análisis de estas cuestiones, remitimos a ellos a quienes estén interesados en la profundización de estos temas. Para nuestro propósito ahora, asumiremos la opinión generalizada de que el cine es al mismo tiempo un objeto para la contemplación estética, un enigma epistemológico, un retrato especialmente vivo y complejo de la

---

<sup>1</sup> Cfr. FREELAND, C.A., y WARTENBERG, T.E., (eds.) *Philosophy and Film*, Routledge, New York, 1995, "Introduction".

<sup>2</sup> Cfr., por ejemplo, ARMES, R., *Action and Image. Dramatic Structure in Cinema*, Manchester University Press, Manchester, 1994; BRANIGAN, E., *Narrative Comprehension and Film*, Routledge, Oxford, 1992; CARROL, N., *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton University Press, Princeton, 1988; JARVIE, I., *Philosophy of the Film. Epistemology, Ontology, Aesthetics*, Routledge, New York, 1987; MONACO, J., *How to read a Film. The Art, Technology, Language, History and Theory of Film & Media*, Oxford University Press, Oxford, 1977; ecc.

sociedad<sup>3</sup>, y un fenómeno de masas de alcance universal que desempeña un importante papel en la configuración de las mentalidades de nuestro tiempo. Aquí nos detendremos a considerar la contribución específica que el cine puede prestar a la educación.

Shakespeare pone en boca de Hamlet las siguientes palabras: el fin del arte de actuar es poner un espejo ante el mundo; mostrarle a la virtud su propia cara; al vicio su imagen propia, y a cada época y generación su cuerpo y su molde<sup>4</sup>. En el cine hay también una intención inicial: la representación de la realidad. De hecho, comenzó su andadura con los hermanos Lumière como un documento social<sup>5</sup>. Fue George Méliès quien le dotó posteriormente de una nueva finalidad: el cine como espectáculo y entretenimiento; y hasta David Griffith no alcanzó los primeros momentos de esplendor como instrumento narrativo y contador de historias: *El nacimiento de una nación*, 1915; *Intolerancia*, 1916; y *Las dos tormentas*, 1920<sup>6</sup>.

Ian Jarvie ha definido el arte cinematográfico como "a cultural artifact with a meaningful content and an aesthetic aspect"<sup>7</sup>, y Juan Antonio Bardem respondió a la pregunta "Qué es el cine?", que le formularon en un programa de televisión, con una frase que ya se ha hecho antológica: "Historias de hombres y mujeres en términos de luz".

### 3. El cine antropomórfico

En otros lugares he intentado justificar detenidamente varias tesis acerca de la importancia del empleo de recursos retóricos en la educación<sup>8</sup> y, en concreto, las posibilidades educativas de la utilización de narraciones y películas como medios para favorecer la *character education*<sup>9</sup>. Ahora me interesa subrayar que las películas que se adecúan a la definición de Bardem, -no tanto aquellas que constituyen documentos

<sup>3</sup> Cfr. FREELAND, C.A., y WARTENBERG, T.E., (eds.) *Philosophy and Film*, "Introduction".

<sup>4</sup> SHAKESPEARE, W., *Hamlet*, acto II.

<sup>5</sup> Un recorrido rápido por los títulos de las primeras películas de los hermanos Lumière nos proporcionan una idea de su contenido: *La salida de los obreros de la fábrica Lumière*, *Riña de niños*, *Los fosos de la Tullerías*, *La llegada del tren*, etc.

<sup>6</sup> Cfr. GONZALEZ MARTEL, J., *El cine en el universo de la ética*, Anaya, Madrid, 1996, pp. 17-21.

<sup>7</sup> Cfr. JARVIE, I., *Philosophy of the Film*, Introduction.

<sup>8</sup> Cfr. AMILBURU, M.G., "Kierkegaard and Aristotle on Rethoric as a Means for Education", *Papers of the Annual Conference of the Philosophy of Education Society of Great Britain*, Oxford, 1994, pp. 17-20.

<sup>9</sup> Cfr. Id., "Cinema, Literature and the Teaching of Philosophy", *Papers of the Annual Conference of the Philosophy of Education Society of Great Britain*, Oxford, 1996, pp. 51-56.

sociológicos- son precisamente las que pueden desempeñar ese importante papel en la educación.

En ellas se narran historias llenas de vida, historias de hombres y mujeres que se quieren y se odian, que se encuentran y sueñan, que trabajan, sufren, ríen y lloran, viven y mueren. En las relaciones interpersonales que se nos presentan en la pantalla podemos ver reflejados nuestros propios conflictos existenciales. Vivimos dentro de historias. No tenemos ninguna posibilidad de escapar de la necesidad de contar historias para conocernos a nosotros mismos y para describir la realidad. Los seres humanos necesitamos narraciones que den *sentido* a los *hechos* que tejen nuestra existencia. Un argumento. Una finalidad. Saber que nuestros sufrimientos y nuestras peleas tienen sentido para alguien<sup>10</sup>.

Nos interesa ese cine que habla de la realidad por medio de ficciones cuyas bases narrativas son, por encima de todo, los seres humanos<sup>11</sup>. En una palabra, se trata del *cine antropomórfico* al que se refería Luchino Visconti, y que cumple tres funciones: contar bien una historia, lograr una construcción original que se imponga por sus cualidades plásticas y dramáticas, y expresar un tema eterno<sup>12</sup>. El dominio de la técnica no es suficiente para producir este género de obras, éstas deben cumplir también los cánones estético: deben impresionarnos como agradables o hermosas. Pero incluso esto tampoco es suficiente: una obra de arte tiene que *decirnos* algo, debemos ser capaces de captar que *tiene un significado*<sup>13</sup>.

#### 4. El Cine y la educación

Si uno de los principales fines de la educación es proporcionar a los estudiantes las habilidades que necesitan para entender, apreciar y vivir su propia vida, no se debería despreciar el cine como si fuera sólo una pérdida de tiempo o una diversión irrelevante. El cine, quiérase o no, es una realidad cultural que está ahí, influyendo con fuerza en los estudiantes -en sus actitudes, conocimientos, emociones, gustos e intereses- en definitiva, en todo lo que son<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> Cfr. MARIN, H., "El contador de historias", *De dominio público*, EUNSA, Pamplona, 1997, pp. 21-51.

<sup>11</sup> Cfr. GONZALEZ MARTEL, J., *El cine en el universo de la ética*, p. 22.

<sup>12</sup> Cfr. AGEL, H. y G., *Manual de iniciación cinematográfica*, Rialp, Madrid, 1958, p. 30.

<sup>13</sup> Cfr. PETERS, J.M.L., *Teaching about the Film*, Unesco, Laussane, 1961, p.36.

<sup>14</sup> Cfr. AMELIO, R., *Film in the Classroom*, Pflaum/Standard, Ohio, 1971, chap. 1.

El cine en la escuela puede ser utilizado bien para fijar contenidos de diferentes asignaturas -Arte, Historia, etc.- como para ampliar la experiencia de los estudiantes, ayudándoles a vivir virtualmente en mundos diferentes a aquel en el que se desarrolla su vida ordinaria. Así se favorece que adquieran anticipadamente experiencias que les permitan dirigir sus actuaciones futuras. Sólo podemos adquirir experiencia de lo que aún no hemos vivido, si lo hemos hecho de manera virtual. La ficción -también la ficción cinematográfica- es esa realidad paradójica que nos hace vivir de modo vicario lo que no se puede confundir ni con el sueño, ni con el ensueño, ni con cualquier tipo de alucinación. La ficción es un tipo culto de alucinación libremente provocada, mantenida y controlada, que amplía nuestras experiencias y nuestro mundo vital hasta confines insospechados<sup>15</sup>. Las experiencias vicarias, bien elegidas, preparan a los alumnos para afrontar situaciones semejantes de la vida real como personas expertas<sup>16</sup>.

Porque para realizar una acción -incluso algo tan sencillo como cuando, por ejemplo, digo a alguien "nos veremos en tal sitio a las 7"- antes debemos proyectarla imaginativamente. Para tratar con la realidad, no tenemos más remedio que emplear la imaginación. Y una de las intenciones fundamentales del artista a la hora de afrontar la creación cinematográfica es, sin duda, la de despertar y poner en funcionamiento el engranaje, muchas veces atascado, de la imaginación del espectador<sup>17</sup>.

Las películas, igual que la lectura o los viajes, nos amplían la mente. Gracias a ellos conocemos gentes de distintos lugares y épocas y culturas diferentes; y lo que es más interesante, nos encontramos con muchos tipos de personas. Como consecuencia, podemos juzgar mejor la naturaleza humana. Por medio de la lectura y el cine conseguimos algo más que mero entretenimiento, es casi como si hiciésemos un curso introductorio de psicología. Nos da la oportunidad de realizar lo que muy pocas veces podemos hacer en la vida real: estar íntimamente comprometidos con la vida de otros. Con algunos de los personajes que conocemos a través de la lectura o el cine podemos llegar a establecer una relación más profunda que con algunos de nuestros conocidos. Entramos con la imaginación en sus vidas, hasta el punto de llegar en algunos casos a

---

<sup>15</sup> Cfr. GRIMALDI, N., "El aprendizaje de la vida a través del cine y la literatura", en *Nuestro Tiempo*, diciembre 1994, pp. 116-117.

<sup>16</sup> Cfr. ELLENWOOD, S., & McLAREN, N., "Literature-based Character Education", *Middle School Journal*, Nov. 1994, pp. 42-47.

<sup>17</sup> Cfr. GONZALEZ MARTEL, J., *El cine en el universo de la ética*, p.79.

identificarnos con ellos. Y no hay nada más importante para la educación del carácter que la empatía<sup>18</sup>.

### 5. Formar espectadores activos y críticos

Para que el cine pueda convertirse en un instrumento educativo eficaz, se hace precisa la formación cinematográfica del espectador. Como es evidente, no se trata de preparar críticos de cine, sino gente capaz de investigar el poder de un medio de comunicación que puede revelarnos muchas cosas acerca de la complejidad de la naturaleza y el mundo humanos<sup>19</sup>.

Todos sabemos que hay que aprender a leer antes de poder disfrutar con la literatura, pero tendemos a pensar, equivocadamente, que cualquiera puede *leer* una película. Cualquiera puede *ver* una película, es verdad, incluso los gatos. Pero además hay quienes han aprendido a comprender las imágenes -fisiológica, etnográfica y psicológicamente- con más sofisticación que otros. Estos están en mejores condiciones para entender, evaluar, gozar y enriquecerse personalmente con el cine, porque el espectador no debe ser un simple consumidor pasivo, sino un participante -al menos, potencialmente activo- en el proceso de comprensión<sup>20</sup>.

El núcleo de esta formación cinematográfica a la que nos referimos consiste en despertar en el espectador -en nuestro caso, los alumnos- una actitud *activa y crítica*, que les permita leer, interpretar y evaluar el mensaje que se transmite en el film, y ponerlo en relación con sus propias vidas<sup>21</sup>.

Ningún mensaje -cualquier texto comunicativo, incluido el fílmico- existe *en cuanto tal* hasta el momento en que lo recibe y se lo apropia activamente un receptor. En ese sentido, se puede comparar un libro que no es leído por nadie, o una película sin espectador con una ventana abierta a ninguna parte. Solamente la presencia y la *actividad* del receptor completarán el proceso comunicativo, dotando tanto al emisor como al mensaje de auténtica entidad. Así pues, ver una película es establecer un diálogo, un intercambio sincero y enriquecedor entre el trabajo creativo de los autores -

---

<sup>18</sup> Cfr. KILPATRICK, W., et al. (eds.), *Books that build Character*, cap. 3.

<sup>19</sup> Cfr. AMELIO, R., *Film in the Classroom*, cap. 2.

<sup>20</sup> Cfr. MONACO, J., *How to read a Film*, p. 125.

<sup>21</sup> Cfr. GONZALEZ MARTEL, J., *El cine en el universo de la ética*, p. 56.

productor, director, actores- y la propia subjetividad. Esta relación diversificará las posibles lecturas del texto fílmico, formando un abanico de casi infinitas posibilidades. Por ello, una misma película puede constituir una experiencia diferente para cada persona; y no sólo eso, sino que además llegará a ser distinta para un mismo sujeto en la medida en que se desarrolle su personalidad y la vida vaya dibujando en su piel múltiples cicatrices. La misma película excitará diferentes células de nuestro organismo según cuál sea nuestro estado de ánimo, nuestras circunstancias concretas, nuestro desarrollo intelectual, emocional y existencial en el momento en que la vemos<sup>22</sup>. Porque la significación de la imagen en la pantalla no se agota en lo que pura y simplemente representa: la imagen es "polivalente" incluso, en ocasiones, ambigua; más que un simple *icono*, podría calificarse propiamente como un *índice* -y en algunas ocasiones, incluso como un *símbolo*- pues remite a y abre universos significativos de una riqueza expresiva extraordinaria<sup>23</sup>.

Un requisito previo para enseñar a ver cine es conocer, al menos en sus líneas generales, los elementos del lenguaje cinematográfico, y tener una cierta familiaridad con sus técnicas. Estos conocimientos son necesarios para poder apreciar una película como obra de arte, y para asimilar críticamente el contenido del film<sup>24</sup>. Entender una película lleva consigo ser capaz de reaccionar ante ella, del mismo modo que entender un chiste implica reírse.

Así, se hace preciso proporcionar unos conocimientos básicos acerca del proceso creativo de un film -desde la elaboración del guión hasta su puesta a punto para el estreno-, sobre los elementos constitutivos de la sintaxis de la imagen y los referentes a la narrativa audiovisual. Esto permitirá al espectador no sólo tener una visión concreta del fenómeno cinematográfico desde el punto de vista formal o estilístico, conociendo, interpretando y evaluando su propio lenguaje, sino que además le permitirá profundizar hasta un nivel mucho más personal e íntimo, al emplear estos conocimientos para penetrar en el film de una forma mucho más sentimental, cálida e íntima, relacionada con sus propias vivencias personales. Sólo así la película constituirá el lugar ideal en el

---

<sup>22</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 71 y 74.

<sup>23</sup> Empleamos aquí la división clásica, a partir de C.S. Peirce, de los signos en *iconos* -signos que reproducen la apariencia externa del objeto significado-, *índices* -signos que testimonian la presencia de un objeto con el que mantienen un nexo íntimo sin llegar a describirlo- y *símbolos* -signos convencionales que, por tanto, se relacionan con el referente según una correspondencia codificada-.

<sup>24</sup> Cfr. PETERS, J.M.L., *Teaching about the Film*, pp.50 y 61.



que el artista y el receptor podrán intercambiar experiencias desde una posición de igualdad que permitirá el enriquecimiento personal del espectador, y que puede convertir el simple acto de ver una película en una experiencia educativa profunda y saludable<sup>25</sup>.

Por tanto, el espectador *crítico* no es un ser distanciado, que contempla con cierto escepticismo y despego la película, sino alguien que, con total sinceridad, se dispone a *entrar* en ella, hacerse cómplice en la ficción, y con toda confianza se deja penetrar por la historia y los personajes. Al ver una película, *nos dejamos engañar*, jugamos con nuestro sentido de la realidad. Este dejarnos engañar por la ficción implica, al menos a un cierto nivel, que no somos engañados del todo.

Al mismo tiempo, es importante *no meterse demasiado* en la acción o en los problemas que pueden tener los protagonistas, para no perder la distancia crítica respecto del film. La mayor parte de la gente se *recupera* pronto de las emociones experimentadas durante la película. Los efectos de ésta son transitorios, porque este *dejarnos engañar* no es lo mismo que sufrir una alucinación<sup>26</sup>.

## **6. Entender e interpretar: del particular concreto a la categoría universal**

Para que el cine pueda cumplir esta tarea formativa a la que nos venimos refiriendo, es preciso ayudar a los alumnos a que sepan ir más allá de las meras apariencias; que además de *entender* el mensaje que transmite el film sean capaces de *interpretarlo*, o como se dice en ocasiones, pasar de la anécdota a la categoría.

Entender es captar el significado que se nos presenta a través de la película, y constituye el primer paso para cualquier tarea posterior. Interpretar supone ir más allá: es transportar el significado a un ámbito conceptual más amplio, distinto del mundo de la vida y del lenguaje ordinario, constituido por una serie de coordenadas construidas con objeto de poner de manifiesto o determinar de un modo más preciso y diferente el sentido que el discurso tiene visto desde este nuevo contexto -bien sea sociológico, filosófico, antropológico, psicológico, etc.-<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Cfr. GONZALEZ MARTEL, J., *El cine en el universo de la ética*, p. 73.

<sup>26</sup> Cfr. JARVIE, I., *Philosophy of the Film*, p. 31.

<sup>27</sup> Cfr. CHOZA, J., *Al otro lado de la muerte. Las elegías de Rilke*, EUNSA, Pamplona, 1991, pp. 37-38.

La historia que se narra en una película es concreta: tiene como tema, si se puede hablar así, la interacción entre las aspiraciones generales de la humanidad y formas particulares de vida social que bien fomentan o impiden esas aspiraciones, configurándolas en ese proceso. Las películas presentan las perennes necesidades y deseos humanos realizados en una situación social concreta<sup>28</sup>. En el mismo modo de dirigirse al espectador, las películas sugieren que hay unos posibles lazos, al menos a un nivel general, entre los personajes y ellos mismos<sup>29</sup>.

Se trata de aprender a descubrir detrás de las situaciones y personajes concretos que aparecen en la película los *arquetipos* de la existencia humana. Usamos aquí la palabra arquetipo en el sentido que le da Jung, es decir, no como una imagen, sino como una directriz para la creación de símbolos y para la acción. Es en este sentido, en que se emplea el término cuando se ha señalado a Ulises como un arquetipo de la existencia humana: las situaciones por las que atraviesa se corresponden con las encrucijadas fundamentales de cualquier existencia humana, los momentos claves en los que el ser humano se expresa, se delimita, se autointerpreta, toma posesión de sí y busca en los demás el reconocimiento de su ser<sup>30</sup>.

Todas las narraciones -y de modo particular las cinematográficas- afectan a la gente joven a un nivel que es muy importante: el de la imaginación. Esas imágenes tienen la particularidad de adherirse a nuestra memoria, y pueden demandar una respuesta a nuestra conciencia, bastante tiempo después de que la vida misma haya borrado las explicaciones teóricas que recibimos acerca de cuestiones semejantes<sup>31</sup>. Esto es así porque para una persona joven la pregunta "¿Cómo quién me gustaría ser?" es más importante que la pregunta "¿Me gustaría ser bueno?" Dependen mucho del catálogo de modelos que tengan a su disposición. Y los libros y las películas son una de las mejores maneras de ampliar el catálogo de buenos modelos -y también de los malos-. Las buenas historias nos ayudan a compensar nuestras deficiencias: las propias y las de

---

<sup>28</sup> Cfr. NUSSBAUM, M.C., *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, Beacon Press, Boston, 1995, p. 7. Las consideraciones de Martha Nussbaum se refieren directamente a las narraciones literarias. Aquí aplicamos sus conclusiones a las películas, porque ella misma señala que "some films have the potential to make contributions similar to those I imagin novels making" (p. 6).

<sup>29</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 3.

<sup>30</sup> Cfr. CHOZA, J. y CHOZA, P., *Ulises, un arquetipo de la existencia humana*, Ariel, Barcelona, 1996.

<sup>31</sup> Cfr. KILPATRICK, W., et al. (eds.), *Books that build Character*, Touchstone, New York, 1994, cap. 1.

nuestra sociedad<sup>32</sup>, porque favorecen una adhesión no sólo intelectual, sino también afectiva, hacia lo que es bueno, un deseo de hacer lo que está bien, familiarizan a la gente joven con los códigos de conducta que necesitan conocer, y les ayudan a dar sentido a su vida, y a vivirla como se vive una historia que merece la pena ser contada<sup>33</sup>.

Conviene fomentar la capacidad de ver una cosa como si fuese otra: la imaginación, la capacidad de emplear y entender metáforas. Las cosas se parecen entre sí, unas cosas recuerdan a otras, o mejor, podemos llegar muy lejos a través de lo inmediato. Podemos ver las cosas ordinarias que nos rodean como señales que apuntan hacia algo que está más allá de ellas mismas, ver en las cosas que son perceptibles y que tenemos cerca, otras cosas que no tenemos delante de nuestros ojos<sup>34</sup>.

Las películas y las novelas, tan distintas de los manuales, hacen a sus *lectores* participantes activos en las vidas de personas muy distintas de ellos y entre sí, y les invitan a preocuparse por la suerte de los demás de igual modo que se preocupan por la suya, ligándolos a ellos con lazos de profunda amistad<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> Cfr. *Ibid.*, cap. 2.

<sup>33</sup> Cfr. *Ibid.*, cap. 1.

<sup>34</sup> Cfr. NUSSBAUM, M.C., *Poetic Justice*, p. 36.

<sup>35</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 35 y 45.