EL BASILISCO

Revista de materialismo filosófico

Nº 55 (2020), páginas 49-64

José Luis Pozo Fajarnés

UNED Talavera de la Reina

ORCID 0000-0001-5628-037X

Preámbulo para una filosofía del cine (y 2)

Resumen:

Este trabajo confronta ideas defendidas por estos dos autores: Pablo Huerga Melcón, en su libro La ventana indiscreta, y Ramón Rubinat Perellada, en este caso en un artículo Introducción a la Teoría de la Ficción de la Crítica de la Razón Literaria, publicado en el número 51 de la revista El Basilisco. Respecto del primer autor nos oponemos a su afirmación de que la verdad de las ciencias dependientes de las metodologías α–operatorias pueda darse en el cine, por lo que también afirmamos que el cine no es una ciencia. Respecto del segundo, confrontamos su afirmación de que Don Quijote de la Mancha es real.

Palabras clave: verdad, apariencia, contexto determinante, realidad

Abstract:

This work is based on the ideas of these two authors: Pablo Huerga Melcón in his book The Rear Window and Ramón Rubinat Perellada, in this case in an article Introduction to the theory of fiction of the critique of literary reason, published in number 51 of the magazine El Basilisco. As for the first author, we contradict his claim that the truth of α-operational sciences can occur in cinema, so we also assert that cinema is not a science. As for the second, we dispute his claim that Don Quixote de la Mancha is real.

Keywords: truth, appearance, determining context, reality.

EL BASILISCO

Fundador
Gustavo Bueno

Director
Gustavo Bueno Sánchez

Secretaría de Redacción
Clara Bueno (Fundación Gustavo Bueno)

Consejo de Redacción
Jesús G. Maestro (Universidad de Vigo)
José Arturo Herrera Melo (Universidad Veracruzana, México)
Íñigo Ongay de Felipe (Universidad de Deusto)
Patricio Peñalver (Universidad de Murcia)
Elena Ronzón (Universidad de Oviedo)
Pedro Santana (Universidad de La Rioja)

latindex catálogo

Dialnet

Todos los artículos publicados en esta revista han sido informados anónimamente por pares de evaluadores externos a la Fundación Gustavo Bueno.
EL BASILISCO se publica con periodicidad semestral. Véanse las normas para los autores en: http://www.fgbueno.es/edi/basnor.htm

http://www.fgbueno.es/bas
basilisco@fgbueno.es

ISSN 0210-0088 (vegetal) - ISSN 2531-2944 (digital)
Depósito Legal: O-343-78

Fundación Gustavo Bueno

© Fundación Gustavo Bueno * Avenida de Galicia 31 * 33005 Oviedo (España)

Artículos

Preámbulo para una filosofía del cine (y 2)
(Crítica a Pablo Huerga y a Ramón Rubinat)

José Luis Pozo Fajarnés
UNED Talavera de la Reina
ORCID 0000-0001-5628-037X

1. Introducción

Este trabajo confronta ideas defendidas por estos dos autores: Pablo Huerga Melcón, en su libro *La ventana indiscreta,* y Ramón Rubinat Perellada, en este caso en un artículo *Introducción a la Teoría de la Ficción de la Crítica de la Razón Literaria,* publicado en el número 51 de la revista *El Basilisco* (páginas 60–94). En el caso de Huerga ya comenzamos la confrontación en nuestro artículo *Preámbulo para una filosofía del cine*, publicado en el número 51 de esta misma revista, pero como no hemos recibido ninguna respuesta a lo que allí expresamos, retomamos la crítica desde la consideración de lo dicho en ese artículo y para añadir algunas cuestiones relevantes que no se mencionaron. En el caso de Rubinat por la polémica suscitada en el curso de verano, organizado por la Universidad de la Rioja, en Santo Domingo de la Calzada, en julio de 2018. Esa polémica derivó en una serie de aclaraciones, añadidas en el artículo antes mencionado (en el primer párrafo de su artículo Rubinat se refiere a esto mismo), y que vamos aquí a responder, de modo más preciso a como, oralmente, lo hicimos tras su ponencia, en el tiempo de debate.

Nosotros aquí, no queremos quitar mérito a lo desarrollado por ambos filósofos pues sus trabajos son muy dignos y de gran interés, como sucede con otros de sus artículos y libros, en los que también podríamos fijar nuestra atención. Pero solo vamos a referirnos a estos dos que tienen como tema el cine (el de Rubinat indirectamente), que es el que ahora nos interesa. Lo que buscamos al comentar estos dos trabajos es sacar a la luz que lejos de ser –el libro de Huerga y el artículo de Rubinat– desarrollos del sistema del materialismo filosófico, no lo son. Son ejercicios filosóficos, pero de una filosofía diferente: de la filosofía del cine que desarrolla Pablo Huerga, y de la filosofía de la literatura que Ramón Rubinat nos presenta. Esta segunda, siguiendo la estela de su mentor Jesús González Maestro.

Por otra parte, debemos incidir en que este artículo se incardina en la tarea crítica que otros autores han ejercitado ante estos mismos autores: Tomás García López en artículos como *El materialismo fotográfico y pictórico de Pablo Huerga visto desde el materialismo filosófico* (*El Catoblepas*, 101). De Marcelino Javier Suárez Ardura, del que mencionaremos solo estos dos trabajos: *Materialismo Filosófico y Literatura* (El *Catoblepas*, 88) y *La corrupción política en la trilogía de «El Padrino de Francis Ford Coppola»*, (*El Catoblepas*, 185), y de Miguel Ángel Navarro Crego, su libro: *El western y la poética* (Pentalfa, Oviedo 2016). En este trabajo no vamos a incidir en sus tesis, pues estas se tendrán en cuenta en un tercer y definitivo escrito, en el que también consideremos otros trabajos de estos autores, además de los realizados por Luis Carlos Martín Jiménez o Vicente Chuliá, pues son imprescindibles para expresar, de un modo que quiera ser definitivo, *lo qué es el cine* desde el materialismo filosófico.

2. La verdad que puede hallarse en el cine no es la de las ciencias positivas. Crítica a Pablo Huerga Melcón

El cine no es una ciencia. Así lo hemos afirmado, dando razones de ello, en la primera entrega de la tarea que

José Luis Pozo Fajarnés. *Preámbulo para una filosofía del cine (y 2)*
El Basilisco, nº 55 (2020), págs. 49-64. ISSN 0210-0088 (vegetal) ISSN 2531-2944 (digital)

seguimos desarrollando («Preámbulo para una filosofía del cine» (*El Basilisco* 51, págs. 30–59), antes de presentar nuestra «Filosofía del cine». El cine no es una ciencia por el mero hecho de que es una tecnología. Nació como tal y hoy día lo sigue siendo, pese a las importantes transformaciones que ha soportado a lo largo de más de trece décadas de existencia. En las páginas que siguen, partiremos de lo que nosotros consideramos que es el cine[1], para así contrastarlo con lo que afirma Pablo Huerga en su libro *La ventana indiscreta*[2].

1 – El cine es una tecnología que se nutre de otras tecnologías.

Lo que el cine tiene de ciencia lo encontramos en las distintas tecnologías implicadas en el cine. Para que el instrumento tecnológico que inauguró el cine funcionara –nos estamos refiriendo a la máquina cinematográfica inventada por los hermanos Lumière– un gran desarrollo científico había sido necesario. Lo mismo podemos decir de la fotografía, que es una de esas tecnologías de las que se nutre, y una de las que siempre ha estado presente en él. Hoy día las tecnologías implicadas en el cine se han multiplicado: complejos instrumentos de iluminación, de recepción de sonido, tecnología informática, &c.

Pablo Huerga pasa de un plumazo por estas cuestiones. Le dedica un simple subepígrafe en el capítulo III de su libro: *El cine entre las artes*. La ciencia que encontramos en el cine solo está presente en esas tecnologías. El realizador de la película no hace ciencia, tampoco la hacen el productor y el guionista. Sin embargo, Huerga focaliza su filosofía del cine en la película, que ve como «el resultado del proceso que exige una lectura unitaria donde los diversos elementos contribuyen a un todo único que debe ser estudiado como tal» (Huerga, *La ventana indiscreta*, pág. 76). En las películas, de los innumerables realizadores mencionados, es donde Huerga va a fijar su análisis. Las metodologías científicas que nosotros tenemos en cuenta, al considerar esas tecnologías implicadas, las saca de sus goznes, las disloca. Las sitúa en el contexto de la comunicación entre el realizador y el público–receptor. Pero en las películas, si consideramos ese contexto, no hay metodologías científicas, solo encontramos ideas.

Además de lo que acabamos de señalar, como uno de nuestros argumentos para justificar que *La ventana indiscreta* no es un trabajo que desarrolle el sistema del materialismo filosófico, tenemos más argumentos: En su libro, lejos de confrontar la filosofía materialista con otras filosofías, lo que leemos, de modo generalizado, son alabanzas a diferentes críticos y filósofos del cine: Gotthold E. Lessing, Jorge Urrutia, Ricciotto Canudo, Juan Cueto, José Ortega y Gasset, Eugenio Trías, Humberto Eco, o Gilles Deleuze[3], &c. Aunque se puedan alabar los discursos y algunos planteamientos de estos críticos y filósofos, respecto de algunas de sus tesis, lo que cabe sobremanera es la confrontación, una confrontación que Huerga omite.

Esa confrontación la tenemos por insoslayable, pues no solo asegura que su trabajo es materialista sino que menciona repetidas veces a Gustavo Bueno, y él mismo ya lo había hecho. Además, nuestro criterio nos lleva a afirmar que en un texto que pretenda ser «materialista», la filosofía de Gustavo Bueno no puede ser una más, sino que debiera ser preponderante: el bate que demoliera lo que afirman los citados previamente. Así pues, denunciamos que, el modo de hacer «filosofía materialista» de Huerga, recuerda al católico que reza el credo y lo comienza en la mención a Poncio Pilatos. El católico destruye con ello el catolicismo, y Huerga hace lo mismo con el sistema que dice desarrollar.

Entendemos, pues así lo expresa él mismo, que Pablo Huerga está proponiendo una *filosofía del cine*, a la que denomina como *poética materialista del cine*. Pero, como estamos denunciando, el título que da a su libro, la utilización que hace de la terminología materialista y la llamada a las palabras de Bueno, no hacen del texto un ejercicio de materialismo filosófico. Por eso se justifica que neguemos la mayor: su libro no es un ejercicio de materialismo filosófico, su libro desarrolla su propia filosofía.

2 – El cine es una tecnología que abraza múltiples técnicas

Las técnicas también están presentes en el cine. Los guionistas tienen técnicas de escribir, los actores dominan más de una técnica, los realizadores un número todavía mayor, todos los que están en un plató de grabación dominan técnicas de lo más diverso, y los que no están ahí, y están implicados en la realización de la película,

(1) En estas páginas es imposible desarrollar nuestras tesis. Las que fueron incoadas en la presentación que hicimos, en la Fundación Gustavo Bueno, de nuestro trabajo, todavía inédito, *Filosofía del cine*. Remitimos a la grabación, del 28 de octubre de 2019, que puede verse en la página de la fundación: http://www.fgbueno.es/act/efo198.htm

(2) Huerga quiere hacer un homenaje a Hitchcock al titular su libro como la película. La comparación que hace en su libro de la famosa película –protagonizada por James Stewart y Grace Kelly– con el mito de la caverna de Platón, nos parece en grado sumo desacertada. Las razones de nuestra postura son las mismas que ya señalamos en un nuestro trabajo *Preámbulo para una filosofía del cine*, sobre todo pensando que Huerga, al hacer esa comparación afirma que es el cine, y no solo la película, lo que se ajusta a la caverna que Platón describe en el diálogo *República*. Las razones que expresamos en nuestro anterior trabajo, se apoyaban en lo que Gustavo Bueno había dicho respecto de esa habitual conexión entre el cine y el mito platónico en *Televisión: Apariencia y Verdad* (Gedisa, Barcelona 2000, págs. 79–99).

(3) O de otros de menor rango como Jordi Balló y Xavier Pérez, lo que elogia de estos últimos Huerga ha sido destruido por Marcelino Suárez Ardura, en su artículo del número 185 de *El Catoblepas*: «La corrupción política en la trilogía del Padrino de Francis Ford Coppola».

José Luis Pozo Fajarnés. *Preámbulo para una filosofía del cine (y 2)*
El Basilisco, nº 55 (2020), págs. 49-64. ISSN 0210-0088 (vegetal) ISSN 2531-2944 (digital)

también. Son tantas, que es poco eficaz nombrarlas todas. En los primeros años no eran precisos tantos profesionales, como lo son hoy día, a la hora de hacer una película. Solo pensando en los minutos que tardan en pasar los títulos de crédito en las películas actuales nos podemos dar por enterados.

El texto de Huerga también pasa de un plumazo por ese modo de hacer ciencia como «saber hacer». Un ejercicio materialista que quiera decirnos qué es el cine no puede desatender estas y otras muchas cuestiones añadidas. En su libro focaliza sus argumentos en las películas y en los realizadores, y las demás agentes implicados, con las acciones necesarias que se deben llevar a cabo, son dejadas de lado. Una clasificación de todo ello habría derivado en una perspectiva muy diferente en lo que supone el cine realizado y el papel del realizador. Y no es que pretendamos sustraer el mérito del realizador, sino solamente denunciar lo siguiente: que no está rodeado del aura en la que parece envuelto cuando leemos *La ventana indiscreta*. Aunque explícitamente no trate a los realizadores que menciona como *genios*, nosotros entendemos que esa idea es la que está presente en cada una de las menciones a cada uno de esos realizadores, y los ejemplos que pone de sus realizaciones, son a nuestro entender, también fruto de su genialidad (página a página leemos que son los «artífices», como si no fuera necesario nadie más, y sin atender a la técnica que deben dominar: la tendente a armonizar el ingente y múltiple trabajo de todos los que participan en hacer una película)[4]. La filosofía imperante hoy día en lo tocante a las ideas estéticas, reluctante al materialismo filosófico, es la que reconocemos en este texto (la idea del «genio creador» solo tiene cabida en la filosofía espiritualista, desde Santo Tomás a los epígonos de Kant). A estos respectos, también justificamos nuestro diagnóstico del trabajo que estamos criticando.

3 – El cine es una tecnología y no es un arte

El cine es una tecnología que pone ante el público artes de un modo diferente al que estamos acostumbrados, cuando esas artes se presentan al público individualmente. Nadie diría que, porque una catedral incluye en su interior obras escultóricas integradas en sus fachadas y en otras partes de su estructura, o por tener pintadas sus cúpulas interiores, todo ello sea un solo arte arquitectónico. No es así, cada modalidad artística se trata como lo que es: arquitectura, escultura y pintura. Cada una de ellas es una modalidad artística y tiene sus técnicas diferenciadas. No podemos aceptar que se haga del edificio catedralicio «una lectura unitaria donde los diversos elementos contribuyen a un todo único» (Huerga, pág. 76). La diferencia con la película además es muy sonora: la catedral es arte arquitectónico, las pinturas de sus paredes o de sus cúpulas son arte pictórico, y las esculturas, sean exentas, bajorrelieves, o de cualquier otro estilo, son arte escultórico. Las películas, pese a lo que Huerga pueda decir, no son arte cinematográfico, pues la adición de las formas artísticas no es un arte (esto sería una expresión del monismo, al estilo de lo expresado por Robert Schumann, defensor de la unidad de las artes), ni si quiera en lo relativo al cine. En otro trabajo hemos analizado el libro de Mauricio de Begoña (Los *Elementos de Filmología* de Mauricio de Begoña, publicado en *El Catoblepas*, número 193). Allí señalamos que el cine no es un arte, que el cine adiciona, organiza y armoniza distintas formas artísticas. Como sucede con las técnicas y tecnologías implicadas en él. En el cine seguimos atendiendo a la literatura, al teatro, a la pintura, a la música. La tarea del realizador es presentarnos esas formas artísticas. Nada que hayamos podido ver nunca en una película, ha presentado ante el público receptor desarrollos artísticos que no estuvieran ya presentes en las artes componentes de las películas[5].

En las películas que vemos en la pantalla, que ya están realizadas, no encontramos nada que tenga que ver con la ciencia, como dice Huerga: metodologías α–operatorias y β–operatorias en sus distintas modulaciones. Esto no es así. En las películas, lo que recibe el público son ideas. Ideas de lo más variadas, pero nada más que ideas. Los ejemplos de ese modo de ver errado son muchos. Atenderemos a un par de ellos: La película *Koyaanisqatsi* de Geoffrey Reggio: «Según este mapa general cabría decir que efectivamente el cine se comporta como una ciencia de las llamadas humanas, y cabría situarla en ese espacio de equilibrio inestable abierto por las cuatro posibles situaciones operatorias y, particularmente, en los estadios β_1 y α_2. De hecho, cuando en el cine se pretende regresar a estructuras envolventes naturales empezamos a desbordar el mismo campo gnoseológico del cine para adentrarnos en nuevos campos, aunque en algunas ocasiones se ha conseguido alcanzar este estadio. Tal sería el caso de la película *Koyaanisqatsi* (EEUU, 1982) de Geoffrey Reggio. Esta película alcanza efectos negativos que equiparan las operaciones finalistas humanas con el funcionamiento de mecanismos y procesos electrónicos, aparte de las propias comparaciones que realiza entre circuitos electrónicos y la perspectiva cenital de la ciudad. Es curioso que el inicio de la película *Con la muerte en los talones* (EEUU, 1959) de Hitchcock ofrezca una serie de planos que han sido reconstruidos exactamente por Geoffrey Reggio en su *Koyaanisqatsi* como podrá apresar quien quiera echar

(4) Se aprecia lo que estamos denunciando en frases grandilocuentes que implican esa consideración del realizador: «…un plano contrapicado sostenido de un personaje puede estar construyendo la figura de un héroe, por ejemplo, el magnífico plano de *El sargento negro*, cuando está velando el campamento acosado por los indios», y después dirá lo mismo de John Wayne en la escena final de *Centauros del desierto*. Aquí hay teoría de estética romántica y no materialismo filosófico. Por otra parte, una lectura obligada es la del libro de Miguel ángel Navarro Crego: *Ford y "El sargento negro" como mito* (Eikasia, 2011).

(5) Remitimos al trabajo de Marcelino Suárez Ardura mencionado.

José Luis Pozo Fajarnés. *Preámbulo para una filosofía del cine (y 2)*
El Basilisco, nº 55 (2020), págs. 49-64. ISSN 0210-0088 (vegetal) ISSN 2531-2944 (digital)

un vistazo a estas dos películas (Huerga, págs. 251–252).

Parece que, lo que allí dice Huerga, pudiera incidir en lo que nos interesa, en que lo que aparece en la película son ideas. En este caso, la idea de adecuación de la geometría a las estructuras arquitectónicas. Pero no es así, esto lo aprovecha para introducir lo inaceptable: que el cine, en las películas, haya verdad, en el sentido de las identidades sintéticas, derivadas de contextos determinantes. No es aceptable que diga que en una película se alcance el estadio gnoseológico o que se adentre en él, por lo que ya hemos afirmado. Si en una película, que vemos en la pantalla del cine, o en la televisión, solo podemos atender a las ideas que se nos comunican, el ejercicio solo puede ser filosófico nunca científico. Para que allí jugara la ciencia algún papel, las apariencias que vemos serían de conceptos, pero eso no pasa. Lo que dice Huerga es inaceptable para el materialismo filosófico. Sus afirmaciones interpretan el cierre categorial de una forma gratuita. En este orden de cosas, está también justificado que *La ventana indiscreta* no sea para nosotros un ejercicio materialista.

4 – El cine no es una ciencia

Lo que considerábamos al final del punto anterior, ponía las bases de lo que vamos a tratar ahora. Huerga expresa la cientificidad del cine, que nosotros negamos, de diferentes formas y con distintos matices. Según hemos podido comprobar, el libro de Huerga aprovecha la terminología del materialismo filosófico, pero lo hace de tal modo que no consigue desarrollar una filosofía materialista del cine, sino algo muy diferente.

Donde solo hay ejercicios adecuacionistas ve labor científica del realizador: lo hemos leído en la cita anterior, en la que se hacía referencia a las películas de Reggio y de Hitchcock, pero lo leemos en muchas otras páginas de su libro. Por ejemplo, cuando atiende a lo que denomina «zoom cósmico» (Huerga, pág. 253), ese zoom es para Huerga un plano «α–operatorio», sin embargo no nos explica qué quiere decir con ello. Lo que debemos recriminarle es que esas metodologías científicas, que dice que están presentes en la película realizada, no pueden ser mostradas. En la pantalla solo cabría mostrar ideas de esas metodologías científicas. Una aclaración muy pertinente que Huerga no hace. Y no la hace porque su tesis es que el cine es una ciencia positiva. Solo en estas ciencias pueden darse verdades –identidades sintéticas– derivadas de contextos determinantes. Si hay contextos determinantes es porque la ciencia se ha cerrado, como sucede con la geometría, la física o la química, por poner los ejemplos clásicos de ciencias. Esto que hemos referido es lo que podemos leer en la *Teoría del Cierre Categorial* que Bueno sacó a la luz en los primeros años de la década de los noventa del pasado siglo.

Nosotros negamos que podamos hablar en el cine de contextos determinantes y, por lo mismo, que podamos hablar de verdades en el sentido de identidades sintéticas. La «filosofía de la ciencia» desarrollada dentro del materialismo filosófico es la *Teoría del Cierre Categorial*. Una teoría que nos permite conocer qué es la ciencia. Las diferentes filosofías de la ciencia que se construyeron en el siglo XX tenían ese cometido, pero ha sido el Cierre Categorial la más potente y eficaz de entre todas, pues delimita con rigor lo que es ciencia de lo que no, y clasifica las distintas ciencias dependiendo del papel que juega el sujeto operatorio en ellas. Muchas son las ideas que se clarifican, y la de verdad es una de ellas. Hacemos mención aparte de la idea de verdad por la relevancia que va a tener en nuestra crítica, tanta como la que le ha dado erróneamente Huerga.

Las teorías previas consideraban, en mayor o menor medida, el adecuacionismo como una metodología delimitadora de la verdad. La Teoría del Cierre ha expulsado la verdad de adecuación de su lugar privilegiado, para situarla en la parcela del conocer en la que sí que tiene relevancia, como sucede con otras diferentes modulaciones de la verdad (la verdad no es unívoca): la coherencia, la verdad de apercepción, la verdad lógica, &c. Bueno las ha clasificado en once modulaciones diferentes, estructurándolas en dos grandes bloques: las personales y las impersonales. Y teniendo en cuenta que, ninguna de estas verdades, es la verdad definida para las ciencias positivas, en las que el sujeto operatorio queda segregado de ellas. Esta última verdad es la que Gustavo Bueno ha denominado identidad sintética. Para su expresión, son imprescindibles unas construcciones humanas a las que Bueno ha denominado «contextos determinantes». Las verdades que no son identidades sintéticas –como las que hemos señalado antes– pueden presentarse en otras ciencias o saberes, como son las técnicas, o las ciencias hoy día denominadas «humanas» (algo poco clarificador, pues toda ciencia es humana). Eso sí, en ninguna de estas formas de saber, por muy estricto que este sea, se darán contextos determinantes ni, por lo mismo, identidades sintéticas. Esto es lo que vamos a demostrar a partir de ahora.

Empezaremos diciendo que las modulaciones de la verdad, a las que nos hemos referido, Bueno las tuvo en cuenta en su libro *Televisión: Apariencia y Verdad*. Nosotros las tendremos en cuenta para el cine, sobre todo pensando en la cercanía que muestran ambas tecnologías. El público receptor puede reconocer esas verdades, al atener a las ideas que los agentes cinematográficos le comunican, cada vez que la película realizada se muestra en una pantalla. Pero también hay verdades reconocibles, no solo en la película realizada, sino en el proceso de su elaboración. Ejemplo de las primeras es la verdad de coherencia: la narración tiene que mostrar coherencia, pues si no está presente, el público no seguirá el hilo argumentativo. Ejemplo de las segundas, es la verdad de

José Luis Pozo Fajarnés. *Preámbulo para una filosofía del cine (y 2)*
El Basilisco, nº 55 (2020), págs. 49-64. ISSN 0210-0088 (vegetal) ISSN 2531-2944 (digital)

consenso, que podrá estar presente en la tarea que llevan a cabo los que participan en la elaboración del filme, en los agentes (guionista, productor y realizador). Aunque no siempre, pues hay decisiones que no se apoyan en ese consenso, pues las tomará el productor, que es el que pone el dinero y suele poner también condiciones, y, en otro orden de cosas, el realizador, pues es el responsable último, y en muchos casos sus decisiones no pueden, ni deben, ser consensuadas. Con todo, este tipo de verdades sí se dan en la elaboración de los filmes.

Si partimos de la tesis de Huerga y afirmamos que el cine es una ciencia, surgen un gran número de preguntas, relativas a la consideración del cine como instrumento para trasmitir verdades. Los planteamientos de Huerga parten de la verdad como adecuación, en el sentido aristotélico (*adaequatio rei et intellectus*, expresada de este modo en el siglo IX por el hebreo Isaac Israeli). En los primeros años del cine, las primeras actitudes desde las que se trató de entender el fenómeno, fueron las formalistas y las realistas. Para unos y otros lo que se veía en el cine era la misma realidad, o sea, que, lo que se ve en la pantalla, si se adecua a lo representado, es verdad. Para los realistas, debido a que las imágenes muestran la «realidad natural», y para los formalistas porque lo que el público puede reconocer son realidades en su sentido formal, o sea, que se reconocen estructuras lógicas. En algunos aspectos, lo que leemos en *La ventana indiscreta*, no difiere de lo que se planteaba entonces. Allí asegura que su punto de partida para expresar la verdad en el cine es una teoría de la ciencia circularista[6], que es el único marco en el que es posible la surgencia de identidades sintética. Lo afirma pese a que, las verdades que reconoce, son las derivadas de una concepción de la ciencia concreta: la que Aristóteles presenta en su obra *Poética*.

En su libro incide en una frase de Aristóteles extraída de la *Poética*: «Por ello la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía canta más bien lo universal y en cambio la historia lo particular», que la toma de la traducción de José Alsina (Aristóteles, *Poética*, Ed. Bosch, Barcelona 1985, pág. 249). Pero nosotros la vamos a tomar del texto de Bueno *El individuo en la historia*: «la poesía es más científica y esforzada empresa que la historia» (Bueno, *El individuo en la historia*, pág. 5). Huerga no toma la misma cita que Bueno, a partir de Juan David García Bacca, aunque daría lo mismo, porque Bueno la cambia, y donde García Bacca había escrito «filosófica» el corrige y pone «científica». Bueno afirma que el término griego traducido por García Bacca *φιλοσοφώτερου* («empresa más filosófica») tiene otras implicaciones:

> García Bacca interpreta el φιλοσοφώτερου como «empresa más filosófica», decisión que tiene en su favor, aparte de muchas autoridades, el sonido de la palabra. Pero no pretende García Bacca quedarse en una simple transliteración, sino que justifica su interpretación acordándose de la doctrina aristotélica de las proporciones que, aplicada al caso, permitiría hacer decir a Aristóteles que la poesía ocupa el término medio entre la filosofía y la historia. La traducción elegida para esta palabra, como a nadie se le ocultará, tiene una gran trascendencia, puesto que afecta al sentido del famoso texto en su conjunto. Ahora bien, por ingeniosa que sea esta interpretación de García Bacca que acompaña a su traducción a nosotros no nos parece que el texto de Aristóteles dé pie para apelar a la teoría del término medio y, lo que es más importante, tampoco creemos que esta doctrina sea aplicable propiamente al caso. ¿Seguiremos entonces la interpretación que del φιλοσοφώτερου nos ofrece, por ejemplo R. G. Collingwood, fundándose en la observación de que «a lo que nosotros llamamos ciencia Aristóteles llama filosofía, una costumbre seguida desde antiguo en este país (Inglaterra) y criticada con un cierto encono por Hegel?». Collingwood añade: «Lo que en nuestros días (de conformidad con Hegel) denominamos filosofía, lo llamó Aristóteles σοφία, θεολογία, πρώτη φιλοσοφία» (Bueno, El individuo en la historia, pág. 6).

Huerga rubrica lo señalado por Bueno. Reconoce la cientificidad que Aristóteles da a la poesía (la segunda acepción de ciencia, que es la cientificidad del logicismo). El problema es lo que hemos denunciado previamente, cuando introduce el circularismo en sus argumentos para decir más de lo que afirmaba Aristóteles en la poética. Esa introducción gratuita es inaceptable. En su «poética materialista del cine» pretende ir más allá de la verdad lógica y ontológica expresada por Aristóteles en la *Poética*. Afirma que en el cine pueden encontrarse verdades como las implicadas en la tercera acepción de ciencia (la acepción que considera las ciencias positivas, las que son «cerradas» y sí soportan contextos determinantes e identidades sintéticas)[7]. Este es el paso en falso que hemos criticado en el libro de Huerga. Un paso en falso que el mismo Bueno le criticó cuando presentó *La ventana indiscreta* en la sede de la Escuela de Oviedo.

Recapitulamos diciendo que las identidades sintéticas solo pueden tenerse en cuenta de un modo indirecto en el cine, cuando atendemos al proceso de elaboración, ya que estas ciencias están presentes en las diferentes tecnologías implicadas en la elaboración

(6) El circularismo designa a toda teoría de la ciencia que termine negando la distinción hipostasiada entre la forma y la materia. En *Preámbulo* incidimos en que, pese a que Huerga renegara de esa sustantivación, esta no desaparecía y en la distorsión que suponía hacer afirmaciones como la que sigue: «la materia y la forma aparecen articuladas en el ámbito de cada obra de arte, de cada película, en virtud de un proceso de concatenación por identidad sintética, en el que consiste la propia verdad de la obra de arte» (Huerga, pág. 124). De todas formas, no entendemos que el tratamiento que debe darse a las esencias –que en el materialismo filosófico consideramos siempre «procesuales», o sea, nunca estáticas– este implicado en lo que nos dice Huerga, sobre todo cuando asegura que el cuadro del escenario, o el entramado de escenarios, es la «materia» de la película, y que el trabajo de los actores en esos escenarios es la «forma». No entendemos en tal afirmación actualismo alguno.

(7) Remitimos al opúsculo de Gustavo Bueno *¿Qué es la ciencia?*, a sus páginas 12 a 15.

José Luis Pozo Fajarnés. *Preámbulo para una filosofía del cine (y 2)*
El Basilisco, nº 55 (2020), págs. 49-64. ISSN 0210-0088 (vegetal) ISSN 2531-2944 (digital)

de las películas. Esta aclaración, las demás que hemos hecho, y las que vamos a seguir haciendo, son precisas para desarticular la filosofía que Pablo Huerga desarrolla en su libro, y son imprescindibles para decir qué es el cine desde una perspectiva materialista. Que no las haya considerado, afirmando paralelamente que se quiere ejercitar el materialismo filosófico, nos parece una contradicción insalvable

5 – Más aclaraciones pertinentes

Lo que busca Huerga, al aprovechar el materialismo filosófico y su vasta erudición filosófica y cinéfila –todo ello mezclado como si la disolución de ambas fuera algo viable– es situar el punto de apoyo que sustente los argumentos que le lleven a una meta más exigente, que no es otra que la expresión de una «nueva teoría de la verdad en el arte» (Huerga, pág. 95). Una teoría que nosotros no aceptamos. En *Preámbulo para una filosofía del cine* expresamos la confrontación con las tesis defendidas por él. Sin ánimo de repetir aquí algunas cuestiones que allí tratamos, consideramos preciso elaborar algunos desarrollos que refuercen tanto lo que en ese artículo dijimos, como lo que hemos dicho en los apartados previos del trabajo actual.

– La mímesis no puede ser género generador de nada

La mímesis es considera da, por Pablo Huerga, el género generador del cine. Así lo entendemos cuando leemos el segundo capítulo de su libro: *La poética como género generador* (del cine). La primera dificultad que encontramos, y que destruye de por sí lo que Huerga plantea, es que la mímesis es una idea. Y como tal idea no puede ser género generador de nada. Las ideas no son ni de las técnicas ni de las ciencias ni de las tecnologías. Las ideas son de la filosofía. No podemos presentar a la filosofía (la que sea, pues nombrarla como tal no es decir nada) como generadora de otro saber que no sea también filosofía. El materialismo filosófico deja esto perfectamente claro: la filosofía es el único saber de segundo grado. Si no hay saberes previos no hay filosofía, además, ningún saber deriva de ella (negamos lo que tantos afirman: que la filosofía es la «madre» de las ciencias).

Una idea filosófica no puede estar en el origen de una tecnología como es el cine, su género generador tiene que ser algo circunscrito al primer grado de los saberes. El género generador que nosotros proponemos para el cine tiene que ver con la técnica de los espejos. Esta tesis ya fue presentada en la exposición del tema que hicimos en la fundación Gustavo Bueno el 28 de octubre de 2019.

–En el cine no hay verdades sintéticas ergo tampoco contextos determinantes

Como hemos asegurado, las identidades sintéticas son de las ciencias positivas. Huerga no ha considerado el importante papel que juegan las ciencias en la elaboración fílmica (no nos referimos solo a la tarea del realizador). Huerga entiende el cine como una suerte de trabajo armonizado, en el que se adicionan todas las técnicas implicadas. De esa forma, el realizador parece conseguir lo imposible: que de los escenarios emane la verdad (pero el realizador no está segregado, tal y como debe suceder si hubiera identidades sintéticas). Lo que dice Huerga no tiene que ver con lo que dice el materialismo filosófico, es un ejercicio filosófico de otra filosofía que ya hemos mencionado: la filosofía de Pablo Huerga.

En las primeras páginas de su libro, se decanta por la idea de verdad expresada por Aristóteles, así nos lo presenta cuando asegura que, la verdad en el cine, se da en base a la imitación. Sin embargo, en el capítulo que dedica a la «gnoseología del cine» da un giro en su argumentación y, de un modo que solo podemos calificar de gratuito, hace uso de la terminología del materialismo filosófico, para asegurar que en el cine hay contextos determinantes y que, a partir de ellos, las verdades de imitación se transforman en verdades sintéticas.

Aunque ya hemos criticado sus afirmaciones, tanto en este texto como en otros escritos mencionados, vamos a introducir aquí, dado que lo consideramos de gran relevancia, algo no apuntado hasta ahora: en la argumentación de Huerga no encontramos el mecanismo imprescindible para que los contextos determinantes sean tales. Desde los parámetros de nuestro sistema interpretamos como similares estas dos conexiones: la primera, es la que se da entre contextos determinantes y verdades sintéticas; la segunda, la que se da entre los denominados por Hans Reichenbach «contexto de descubrimiento» y «contexto de justificación». Gustavo Bueno dio un giro importante respecto de la propuesta de Reichenbach, al introducir la idea de trascendentalidad. No la idea de trascendentalidad kantiana sino la que se ancla en el concepto jurídico español de «trascendental». La aportación de Bueno es que, solo cuando se da la justificación, el descubrimiento cobra un sentido pleno.

Gustavo Bueno pone ejemplos positivos y negativos de esta conexión. Entre los primeros: el hallazgo de una vacuna, o de cualquier remedio para curar una enfermedad, por parte del investigador (justificación), da sentido a todos los días, meses o años de trabajo dedicados a la búsqueda (contexto de descubrimiento). Y entre los segundos, el famoso descubrimiento de los canales de Marte en 1877, por parte del astrónomo italiano Schiaparelli. El desarrollo del telescopio derivó en que el descubrimiento no pudiera ser justificado. Los canales no eran tales sino que eran huellas geológicas naturales. Aquí la justificación no se dio, por lo que el contexto de descubrimiento quedó totalmente anulado,

José Luis Pozo Fajarnés. *Preámbulo para una filosofía del cine (y 2)*
El Basilisco, nº 55 (2020), págs. 49-64. ISSN 0210-0088 (vegetal) ISSN 2531-2944 (digital)

destruido. La conexión entre contexto determinante y verdad sintética es similar, pues son las verdades sintéticas las que permiten definir los contextos determinantes. Hasta que las primeras no se definen, los contextos no se expresan como tales:

> Un contexto sólo es determinante a posteriori, por sus resultados y no por alguna "potencialidad" o "virtualidad" a priori. (Bueno, Teoría del Cierre Categorial, Pentalfa, Oviedo 1993, pág. 1395).

Como ejemplo de esta conexión, podemos referirnos a la explicación del tiro oblicuo. Este tipo de movimiento fue estudiado por el ingeniero Nicolás Tartaglia, y aunque llegó a certezas importantes, a partir de la simple observación, solo se explicó de modo científico por parte de Galileo Galilei, cuando dio a conocer la descomposición de velocidades que aparecen en él, haciendo experimentos con planos inclinados. Sí Galileo no hubiera encontrado las regularidades geométricas entre las velocidades vertical y horizontal, los planos inclinados no aparecerían en los libros de historia de la física. El plano inclinado es el contexto determinante de esas regularidades encontradas por Galileo, que a su vez explicaban el tiro oblicuo de Tartaglia. Más adelante, las leyes de Newton corroborarían las regularidades halladas por Galileo. Newton llegaría a sus tres leyes a partir de otros contextos determinantes, en los que entraban en juego otras relaciones de términos diferentes a los de la experimentación galileana. Las operaciones de Galileo y las de la física clásica se dieron a partir de diferentes cursos operatorios, y ello es precisamente lo que permite que pueda hablarse de verdades sintéticas. Evaristo Álvarez Muñoz lo señala detalladamente cuando desarrolla el cierre categorial de la Geología:

> En esta capacidad de integrar términos diversos funcionando en cursos operatorios diferentes consiste la verdad de la tectónica de placas y no en ningún predicado añadido" (Álvarez Muñoz, Filosofía de las ciencias de la tierra. El cierre categorial de la geología, Pentalfa, Oviedo 2004, pág. 200).

Y aquí es donde reiteramos que los escenarios definidos por Huerga se alejan completamente de los que están bien definidos en la ciencia. Los contextos determinantes de verdades, solo surgen de configuraciones morfológicas –los contextos determinados– que están constituidos por términos y relaciones primarias del campo categorial en el cual se organizan. Organización derivada de lo que Bueno ha denominado también *esquemas materiales de identidad*. Esto está muy alejado de lo que sucede con los escenarios. Está alejado porque los escenarios no están determinados por lo que ha señalado Bueno, sino todo lo contrario, están siempre indeterminados. Dependen de lo que el realizador quiera plasmar del mundo entorno:

> Ante todo, su «mundo entorno», constituido por los escenarios ante los cuales se sitúan las cámaras (Bueno se refiere a las cámaras de televisión, pero mutatis mutandis lo tomamos nosotros para el cine). Éstos escenarios se conformarán como tales en función de las cámaras; estas son las que han de seleccionar las morfologías del «mundo–entorno» a la escala adecuada. (Bueno Televisión: apariencia y Verdad, Gedisa, Barcelona 2000, pág. 116).

Según nuestro punto de vista, los escenarios son muy importantes en la realización de cualquier filme, pero de ahí a afirmar que cumplan la funcionalidad de «contextos determinantes» de una ciencia, hay un abismo, tal y como acabamos de ver. Desde luego que, sin el contexto en que se enmarca las escenas y secuencias cinematográficas, no habría película. Son necesarios y siempre están presentes, sean exteriores o interiores, y aunque estén difuminados. Pero ello no puede derivar en las afirmaciones de Huerga que hemos denunciado. Por tales afirmaciones es por lo que ya incidimos en la vacuidad de sus argumentos. Nosotros consideramos que los escenarios son instrumentos para hacer cine. Afirmación que engarza, tal y como ya hemos podido comprobar, con la que hemos citado de Gustavo Bueno.

Otro aspecto relevante que es pertinente considerar para contrarrestar la cientificidad del cine defendida por Huerga, lo encontramos en el siguiente texto de Bueno:

> Si abandonamos el terreno de la metáfora (antes Gustavo Bueno había asemejado la concepción circularista de la ciencia al modo de un torbellino, para contraponerlo al río que representaría el adecuacionismo aristotélico) Y volvemos a mirar a los «campos de fenómenos», la concepción circularista se nos muestra internamente asociada a los «instrumentos» (aparatos) con los cuales estos fenómenos comienzan a girar en torbellino: la concepción circularista del movimiento de la materia fenoménica es solidaria de los motores de ese movimiento, las ciencias proceden de las tecnologías, y esta tesis nos invitará, junto con otras, a llevar adelante un cambio decisivo en la interpretación del significado gnoseológico de los aparatos científicos. Podrán dejar estos de ser considerados como «órganos» del sujeto, al modo epistemológico, como si un telescopio, por ejemplo fuese definible gseológicamente, como una «prolongación del órgano de la vista» (al modo de K. Popper, quien, en su Objetive knowledge, 1972, utiliza la expresión de «órganos extrasomáticos», opuestos, sin duda, a unos metafísicos «órganos endosomáticos», con la intención de cubrir la totalidad del aparataje científico), los aparatos científicos podrían ser entendidos como operadores (un telescopio transforma unos fenómenos en otros fenómenos) o como relatores (una balanza es un relator físico). Este cambio de interpretación implica a su vez que las ciencias no pueden hacerse consistir en «conjunto de proposiciones», en «lenguaje». Un relator es un predicado, sin duda, en cuanto a su expresión lingüística; pero una balanza no es un predicado (Bueno, Teoría del cierre Categorial, vol. 1, pág. 95).

José Luis Pozo Fajarnés. *Preámbulo para una filosofía del cine (y 2)*
El Basilisco, nº 55 (2020), págs. 49-64. ISSN 0210-0088 (vegetal) ISSN 2531-2944 (digital)

Y es que Huerga trata el cine precisamente así, como un lenguaje. Así nos lo deja entender tal y como podemos comprobar al atender a sus palabras: «un teorema desarrolla la formulación proposicional de una verdad científica, de la misma manera que una película desarrolla la formulación cinematográfica de una verdad fílmica» (Huerga, pág. 228). Tratar la geometría como un lenguaje es un error del mismo calibre que el tratamiento del cine de igual manera. El hecho de que un teorema sea expresado proposicionalmente –pues no puede ser de otra manera cuando aparecen en un libro de texto o se explican oralmente– no nos ayuda a entender que la «formulación cinematográfica» desarrolle verdad alguna.

Respecto de los escenarios vamos a hacer una consideración final: Si tenemos en cuenta todos los desarrollos tecnológicos que, directa o indirectamente, han transformado y transforman el cine, nos podemos preguntar si estos cambios derivarán en la desaparición de los escenarios en la elaboración cinematográfica. Sobre todo si pensamos en los denominados «efectos especiales», cada vez más frecuentes en esta nueva era cinematográfica en la que está proliferando el cine digital (algo que incluso también les puede suceder a los actores, pues es un fenómeno que está dándose desde hace ya algunos años: vemos en pantalla personajes virtuales, transformados por la tecnología de las imágenes, y los lugares en los que desarrollan su actividad ficticia –tanto los actores humanos como los actores producto de la digitalización– son lugares construidos también digitalmente). ¿Rubricaría esta afirmación Pablo Huerga? Suponemos que no, pues su tesis quedaría en nada. ¿Dónde quedaría la verdad que expresa para el cine, si esos escenarios desaparecen? Sin contextos determinantes no habría ya verdad.

–Una película no es un teorema pese a que el cine no pueda dejar de lado la segunda acepción de ciencia

Rechazamos que el producto cinematográfico, las películas, puedan ser tomadas por teoremas. Este fue el principal motivo para confrontar las afirmaciones de Pablo Huerga en *La ventana indiscreta*, cuando afirmaba que las películas son, como las verdades de la geometría, teoremas: «construcciones complejas que por el intermedio de los contextos determinantes logran establecer relaciones verdaderas» (Huerga, pág. 277).

Sin hacer ningún tipo de concesión a lo defendido por Huerga, consideramos preciso hacer una importante puntualización. Pese a nuestra rotunda negación, no podemos descartar la segunda acepción de la ciencia en el cine. Desde el planteamiento que Huerga lleva a cabo, esta consideración que ahora hacemos era inviable, pues estaba tratando a las películas cuando ya están realizadas, cuando cabe de ellas interpretación. En su propuesta no hay una separación entre los dos momentos que nosotros tenemos muy en cuenta: el que tiene que ver con la elaboración de la película y el posterior de presentación ante el público.

La segunda modulación de la ciencia no está presente del modo «recto» en que Huerga señala (una película es un «teorema»). Está presente solo de un modo oblicuo, que no es poco. Y lo está en los dos momentos que hemos diferenciado: tanto en el momento de la realización/producción como en el del visionado en las pantallas. ¿De qué manera podemos asegurar que la ciencia que reconocía Aristóteles está presente en la realización de una película? Pues debido a que la factura de cualquier producto cinematográfico no puede permitirse no asumir el principio de no contradicción aristotélico. Esto, pese a que pueda considerarse una obviedad, no puede dejar de tenerse en cuenta.

–El cine no puede mostrar el «presente dramático»

Pese a la gran cantidad de técnicas diferentes que podemos encontrar en el cine solo una tiene para Huerga relevancia, la misma que, según sus palabras, define el arte en general: el arte es técnica «mimética». Una afirmación con la que estaría de acuerdo Rousseau –que decía que el arte era imitación de la Naturaleza, refiriéndose a la música– pero nosotros no, pues la imitación es algo subsidiario al arte. Para que este sea tal, por ejemplo, para que una pintura, una catedral, una sinfonía, &c., sean consideradas obras de arte lo que ha tenido que suceder es que, una vez realizadas, hayan segregado al «artista». De tal manera que puedan alcanzar una independencia tal, que les permita entrar en un entramado de relaciones que está mucho más allá de la voluntad del que las produjo. ¿Dónde queda aquí la imitación?

Pero la imitación en el texto Huerga tiene una presencia constante, sea porque se atiende a ella directamente o por aparecer asociada a otras ideas. Por ejemplo la que señala profusamente, dada la gran relevancia que quiere darle: la mímesis está presente en lo que Huerga expresa como «presente dramático». Este presente dramático se expresará en las acciones que puedan verse en la pantalla.

Cuando buscamos el origen de la expresión «presente dramático», no pudimos ir más allá de tres décadas, y solo lo encontramos referido a la literatura: la narración de un poema trae al público los sucesos señalados por el escritor: y el receptor los escucha en su presente. La idea es bastante borrosa, incluso Otto Jaspersen (y otros, como Brugman, remitimos a *Preámbulo para una filosofía del cine*), para tratar de hacerla entender, la relacionó con lo que entendemos por el pasado simple (histórico, incluso, como él mismo señala a–histórico), un modo de referirse a un hecho anterior que en español denominamos como «indefinido», sin relación con el presente, de ahí la apreciación contradictoria de

José Luis Pozo Fajarnés. *Preámbulo para una filosofía del cine (y 2)*
El Basilisco, nº 55 (2020), págs. 49-64. ISSN 0210-0088 (vegetal) ISSN 2531-2944 (digital)

Jaspersen, y lo poco justificado que es denominarlo presente: solo será presente para el lector, o para el que escuche lo narrado.

Consideramos que la incorporación de esta idea a sus argumentos, por parte de Huerga, es una suerte de predicado añadido, una mera conjetura, además errada. El "presente dramático" es ficción, apariencia falaz. Afirma que el presente dramático se da en el momento de la interpretación (momento en el que también se dará la verdad, si no hay actores no hay drama, aunque Huerga incida en la labor del realizador, del «genio»). La verdad será reconocida por los receptores cuando entiendan lo que ven: «En definitiva, ver una película "significa simultáneamente entenderla", de la misma manera que hacerla supone interpretar una acción en presente dramático y en este sentido el cine y el arte visual en general, en la medida en que tiene que ver con la verdad y no solamente con la belleza, es susceptible de un análisis gnoseológico…» (Huerga, pág. 89).

Las afirmaciones de Huerga dice son inaceptables. Antes de confrontar lo que dice en el contexto del cine, es pertinente hacerlo en lo que la tecnología cinematográfica incorpora, sino se hace esto es imposible clarificar nada. Como ya sabemos, el teatro es una de esas artes implicadas. Al tener en cuenta ese presente dramático en el teatro, tenemos que hacer algunas consideraciones muy pertinentes. El presente dramático en el teatro es igualmente ficción: el actor es real, de eso no hay duda, pero el personaje representado y sus actos no lo son: son «teatro» (el mismo término teatro es en muchos casos sinónimo de ficción, de falsedad). De los dos términos del sintagma «presente dramático», el primero lo relacionamos con el actor, y el segundo con el público. Esto es así, porque si no hay público no habrá teatro, y por lo mismo, tampoco habrá drama. En el artículo «La esencia del teatro» (*Revista de Ideas Estéticas* 46 (1954). Madrid, pág. 111–135) Gustavo Bueno nos dice precisamente esto: que la esencia del teatro es el «estar en escena» de los actores. El público es imprescindible, pues si no hay público el actor no puede ponerse en situación. Pues bien, esta inmediatez no se da en el cine. Esta es la primera dificultad, insalvable, que encontramos para aplicarle la idea de «presente dramático». Y también negamos que este mecanismo de repetición –tal y como lo expresa Brugman, y entendemos que Huerga lo corrobora– de un suceso, o en este caso de un papel teatral (Huerga dirá «cinematográfico»), se pueda clasificar como una verdad científica. Tal repetición no es identidad sintética, ni siquiera puede hablarse de identidad (el actor se fundiría con su personaje, algo parecido a lo que conocemos como el milagro del actor romano Ginés).

Pero el cine incorpora otras formas artísticas, no solo al teatro. Y de las que incorpora, solo se podrá hablar del presente dramático que tenga la literatura, presente en el cine. Solo podemos hablar de presente dramático en los mismos términos que lo hacían esos teóricos de la literatura, como Jaspersen y Brugmann, y de ahí no puede pasarse. Nuestra discordancia, con lo planteado por Huerga a este respecto, ya la hemos señalado previamente, por lo que no es preciso aquí repetirla. Con todo, podemos traer luz al asunto si comparamos lo que pasa en el cine con la que sucede en otra tecnología diferente, que Gustavo Bueno ha estudiado en detalle. Nos referimos a la televisión. El cine tiene características que lo asemejan a lo que supone esta tecnología cuando la consideramos en su modalidad de televisión material. Las películas, incluso el teatro (pensemos en el famoso programa de hace unos años *Estudio 1*), que vemos en el receptor, como todo programa que vemos en diferido, son televisión en su sentido material. Pero si pensamos en la televisión formal, la televisión en directo (en la que se da la clarividencia, tal como nos ha explicado Gustavo Bueno en *Televisión: Apariencia y Verdad*), podemos asegurar que todavía está más alejado de lo que supone ese presente dramático literario. En la televisión en directo no hay actores, lo que vemos en la pantalla es la realidad, lo que sucede en un lugar al que no tenemos acceso por los sentidos. El tiempo es el *presente*, y el *drama* podrá darse en los receptores, dependiendo qué sea lo que muestre el aparato. El público–receptor verá chocar, por ejemplo, el segundo avión en la segunda de las torres gemelas (lo que pudimos ver en el mediodía del 11 de septiembre de 2001), y se estremecerá al pensar en las muertes «reales» provocadas. Pero los que están muriendo no son actores, ni siquiera se ven en la pantalla, de ahí que sea forzado darle el mismo nombre que se le da al *presente* del teatro. Además, nada tiene que ver lo que les pasa a los protagonistas de un atentado como el de las torres gemelas, con lo que percibe el que ve en directo el atentado. La aplicación del término *drama* no es clarificadora sino todo lo contrario.

Para concluir con esta cuestión, incidiremos en que el «presente dramático» del cine es «puesta en escena» falaz, porque lo que pone ante los espectadores son apariencias falaces[8], que no pueden hacer que hablemos de contexto determinante alguno. Las verdades sintéticas que encuentra Huerga en la «puesta en escena» del «presente dramático», aparecen expresadas tras la afirmación de los escenarios como contextos determinantes. Volvemos a incidir en esta cuestión para acentuar que, en la argumentación de Huerga, se da el curso inverso solicitado por la justificación. Por otra parte, Huerga no recoge diferentes cursos operatorios –algo también preciso para la expresión de identidades sintéticas– que integren los términos que emplea, de manera que es imposible la identidad entre ellos. Solo pueden encontrarse conjeturas (las *eikasias* platónicas).

(8) Esta afirmación precisaría matizaciones, pero su expresión sobrepasaría los intereses de este texto.

Si las verdades fueran tales, por mor de ese presente dramático, en la literatura –que es donde primero hemos visto que se define– también se expresarían verdades. Si, en el cine, el presente dramático se da porque hay contextos determinantes (los escenarios,), nos preguntamos ¿cuáles son los contextos determinantes en esa literatura que es la primera generadora de presentes dramáticos? ¿Serían los escenarios descritos por el autor y que el lector debe imaginárselos? La inconsistencia está servida, y el mecanismo que solicitamos de expresión del contexto determinante, por el previo acceso a la identidad sintética, inexistente. Tal y como hemos denunciado, la direccionalidad que pide la verdad científica está anulada de raíz.

Lo que le negamos a Huerga es precisamente la mayor: que en el cine podamos hablar de identidades sintéticas. No le negamos que pueda encontrarse otro tipo de verdad, pero estas cuestiones no las desarrolla este autor. Sin embargo, el tratamiento de estas las mismas es imprescindible si se pretende plasmar una filosofía del cine.

3. «Don quijote» no es real. Critica a Ramón Rubinat

Justificamos la crítica a Ramón Rubinat –especialista en literatura– en un texto de filosofía del cine porque la consideración de Don Quijote como «real», que hace en *Introducción a la Teoría de la Ficción de la «Crítica de la Razón Literaria»*. Y la vamos a tener en cuenta tanto para el personaje presentado en el texto de Cervantes como para la representación del mismo que se ha llevado a la pantalla de cine (sin menosprecio de sus representaciones pictóricas, escultóricas, &c.). Y por último, la consideramos debido a que en la polémica suscitada en el curso de verano Santo Domingo de la Calzada, que ya hemos mencionado, los argumentos que le dimos respecto de esta cuestión, algunos de ellos eran relativos al cine. Como él mismo ha hecho, al intercalar el asunto estrella de la polémica en su artículo, hacemos nosotros ahora, al contrarrestar los argumentos que allí ha reelaborado.

Mauricio de Begoña, en su libro sobre filmología, afirmaba lo mismo que afirma a día de hoy Rubinat, que los seres fabulados son reales, que «decir ficticio, no quiere decir falso ni inexistente» (Begoña, *Elementos de Filmología*. *Teoría del cine*, Dirección General de Cinematografía y Teatro, Madrid 1953, pág. 368). Y redondea su afirmación con dos citas que serían aclamadas por Rubinat. La primera de Epstein: «Nadie negará la realidad prácticamente utilizable del trabajo de la imaginación» (pág. 368), y la segunda del poeta francés Flaubert: «todo lo que se inventa es verdadero» (pág. 368). Sin embargo, el texto de Begoña presenta a estos respectos algunas ambigüedades, pues encontramos referencias a lo que nosotros decimos en el título de este apartado: «no hay que atribuir demasiada trascendencia a lo que fundamentalmente será siempre un pasatiempo, una diversión o un arte: es decir, ficción» (pág. 306). Atendiendo a esta última afirmación, podemos decir con plena convicción, que Begoña podría poner alguna pega –y este ejemplo que estamos dando aquí lo hacemos con un marcado interés, como van a comprobar enseguida– a que el personaje de Cervantes, Don Quijote, cuando lo vemos representado en una pantalla, sea de cine o de televisión, pertenece a la «realidad».

Como hemos comprobado, la postura de Mauricio de Begoña no clarifica la cuestión, dejándola en terreno de nadie. Nuestra tarea es eliminar esas ambigüedades para afirmar taxativamente que pese a que veamos a Don Quijote en una pantalla de cine, o lo leamos en las páginas de la novela o en un texto de teoría literaria que analizara la obra de Cervantes, Don Quijote no existe.

1 - El cine, un mundo de apariencias: relación entre apariencia y ficción

Comenzaremos por incoar la cuestión tal y como Rubinat la presenta, y en la que nos encontramos de lleno, con asuntos que Gustavo Bueno dejó meridianamente claros en trabajos como *Imagen, símbolo y Realidad* o, posteriormente, en su libro *Televisión: Apariencia y Verdad*. Respecto de lo que dice Rubinat en su artículo, reconocemos una desconexión muy marcada con lo que podemos leer en los trabajos de Bueno. Y con relación al asunto que ahora nos interesa, que es la justificación que hace Rubinat de la realidad de Don Quijote (justificación que derivaría en la consideración de «realidad» para cualquier otro personaje de ficción), señalaremos en primer lugar cuales son los argumentos que expresa, para después observar cómo quedan destruidos al contrastarlos con lo que Bueno había señalado: «El problema, y con esto avanzamos las conclusiones de este trabajo, es que llevamos veinticinco siglos entendiendo que realidad y ficción son esferas insolubles y, en consecuencia, todos los que han teorizado sobre esta cuestión, desde la tradición aristotélica, no han hecho más que alimentar "el legado de una eterna confusión epistemológica entre verdad y existencia y entre realidad y ficción". Esta retórica confusionista solo se ha podido interrumpir de manera crítica y demoledora, cuando, a partir del Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno, Jesús G. Maestro, sirviéndose tanto del término *concepto conjugado*, como de los tres géneros de materialidad de la Ontología especial del MF, construye un concepto de *ficción* capaz de sustraerse al delirio metafísico que supone entender que esta se encuentra *fuera* de la realidad» (Rubinat, *Introducción a la Teoría de la Ficción de la* Crítica de la Razón Literaria, pág. 61; lo entrecomillado lo toma de Jesús G. Maestro).

José Luis Pozo Fajarnés. *Preámbulo para una filosofía del cine (y 2)*
El Basilisco, nº 55 (2020), págs. 49-64. ISSN 0210-0088 (vegetal) ISSN 2531-2944 (digital)

Primero critica la sustancialidad hecha por la tradición de ideas como ficción y realidad. El problema es que una vez denunciado el caso, la sustancialización sigue presente, no hay clarificación alguna, sino todo lo contrario, pues no solo entendemos al leer su texto que la ficción existe –afirmación a la que no podemos poner pega alguna– sino que es real, pero esto segundo es afirmar demasiado. Al parecer, Rubinat –como Maestro, pues en él se apoya para su argumentación– tiene claro, aunque en ningún momento dé razones de ello, qué es eso que denomina «realidad».

Este término no tiene una conceptualización ni clara ni distinta. «Realidad» se puede usar de muchas maneras y para referirse a demasiadas cosas, algo que deja bien claro Bueno en su artículo *Imagen, símbolo y Realidad*:

> …se usa en acepciones muy diversas y, si no infinitas, si al menos amorfas, indefinidas, cuando cada término se toma por separado. ¿Qué criterio seguir entonces, para escoger una acepción del término «realidad», pongamos por caso, más bien que otra? Para un aristotélico, la acepción principal del término realidad sería la sustancia, las sustancias incorruptibles; para un tomista, «realidad» será, ante todo, el Acto puro, es decir, el Acto sin mezcla de potencia, la realidad inmóvil; para un hegeliano, realidad significará, ante todo, el Espíritu en–sí y para–sí. (…) Cuando creemos haber suprimido todo marco lingüístico de referencia y nos disponemos a analizar los conceptos o las ideas de «imagen», o de «símbolo» o de «realidad», en sí mismas, seguimos en rigor prisioneros de un marco oculto, o, todavía peor, estamos mezclando confusamente determinaciones tomadas de distintos marcos que no controlamos, bajo la apariencia de estar aprehendiendo los conceptos o las ideas, en sí mismas, como si fueran esencias o sustancias, o incluso, relaciones «puras». A este proceder –tan frecuente entre el gremio de los filósofos mundanos o espontáneos– lo designaremos aquí como «método metafísico». (Bueno, «Imagen, símbolo, realidad», El Basilisco 9 (1ª época), Pentalfa, Oviedo 1980, pág. 58).

2 - Ficción y apariencia

Es pertinente indicar, dado el contexto en el que estamos criticando este trabajo de Rubinat, que estas ficciones que el sujeto gnoseológico ve u oye, o ve y oye, según sea el medio narrativo, se hacen presentes del único modo que pueden hacerlo: aparecen ante el lector o ante el que ve la película, o la televisión. Las ficciones son apariencias que se hacen presentes al que lee la novela, o al que, sin leerla, la oye porque se da la lectura de la obra en voz alta (ejemplos de ello son: cuando el día del libro se lee *El Quijote* capítulo a capítulo por distintos individuos; o toda novela leída, que se ha convertido en un método de hacer llegar la literatura cada vez está más extendido, y que empezó como un modo –diferente a la escritura en braille– de acercar la literatura a los invidentes). Las ficciones también son apariencias que se hacen presentes en el cine o en la televisión. Incluso si se ve la apariencia de un personaje de ficción en la carretera. Un ejemplo, este último, muy ajustado a nuestros intereses, ya que podemos referirnos a las múltiples figuras de Don Quijote y de Sancho, que podemos ver en todas las carreteras que atraviesan el territorio de La Mancha.

No es lo mismo decir ficción que decir apariencia, por supuesto, en esto no podemos dejar de estar de acuerdo con Ramón Rubinat, pero las ficciones siempre tienen que «aparecer» ante el lector, el oyente o el televidente. Y estas apariencias no serán nunca de la realidad. La otra conexión implicada en la cita de Rubinat, en la que todavía no habíamos incidido, la que implícitamente señala entre verdad y realidad, es una conexión espuria. Las apariencias que reconoce el lector, o el que ve a Don Quijote en la pantalla, no conectan con realidad alguna. La verosimilitud de lo narrado, la coherencia que permite que la lectura no sea disruptiva, no pueden llevarnos a lo que Rubinat nos quiere hacer ver sin que esté ante nuestros ojos: que la realidad tiene relación directa con la verdad, que la ficción lo tiene con la existencia, y a partir de ello que la ficción existente es a la vez real y por lo mismo verdadera. Espero que disculpen el batiburrillo, pero es lo que a nuestro entender se deriva de lo que se está defendiendo. Nuestra denuncia es precisamente esa: la falta de claridad en lo que se nos expone para defender que la ficción es real.

3 - Apariencia y verdad

A las apariencias, sin embargo, sí pueden atribuírseles algunos calificativos que hemos desechado para la ficción. Las apariencias, como sucede con las ficciones, existen. Hemos desechado la existencia de lo ficticio, pero lo que no puede desecharse es la existencia de las apariencias. Lo que no vamos nunca a aventurarnos es a asegurar –sin dar razones de por qué lo pudiéramos afirmar– que las apariencias son parte de la realidad, o que tal apariencia es real. Con ello solo estaríamos diciendo que se hace presente ante nosotros. Y eso no es lo mismo que afirmar que es «real». Como ya hemos leído en la cita de Bueno, hay demasiadas acepciones de «realidad», como para hacer uso del término tan a la ligera. Si ya es tremendamente difícil expresar las relaciones de las apariencias con la verdad, cuanto más arduo será intercalar entre ellas la «realidad», y Rubinat no se conforma con eso, también intercala a la «existencia». Lejos de aclarar lo que entendemos por ficción lo que se consigue es lo contrario.

Hemos dicho que las apariencias las reconocemos como tales a través de los sentidos. «Aparecen» ante nosotros, apotéticamente, y nosotros –cada sujeto gnoseológico– deberemos discernir lo que puedan tener de verdad o de falsedad. Lo que no puede nunca suceder es que, aunque las apariencias no sean siempre falaces, podamos tomar una sola de las apariencias del personaje de Cervantes, Don Quijote, por una apariencia veraz.

José Luis Pozo Fajarnés. *Preámbulo para una filosofía del cine (y 2)*
El Basilisco, nº 55 (2020), págs. 49-64. ISSN 0210-0088 (vegetal) ISSN 2531-2944 (digital)

Rubinat toma la siguiente frase de Bueno: «Apariencia será, según esto, tanto la manifestación, reflejo, &c. (en fases o momentos parciales suyos) de una realidad, como la ocultación de la realidad (a través de esas fases o momentos). En esta indeterminación haríamos consistir su condición de apariencia» (Es una cita de *Televisión: Apariencia y Verdad*, que podemos leer en la página 88 del artículo de Rubinat). A partir de ella pretende convencernos de que puede apoyarse en Bueno para afirmar la «realidad» de Don Quijote: «alude a la apariencia como manifestación o como ocultación de una realidad ya dada, pero es que la ficción no es eso, la ficción no es una realidad ocultada, sino una realidad construida a cara descubierta» (Rubinat, pág. 88).

El yerro de Rubinat es doble. Por un lado no reconoce que, las ficciones «construidas» para ser presentadas al lector, sean apariencias. Lo que deriva en el segundo error, el de afirmar que, esas ficciones literarias (se plasmen en el papel, o en formatos para ser vistas, como es el caso del cine o la televisión) son reales (como hemos leído: «realidades construidas a cara descubierta»). Sigue pretendiendo envolvernos en su confusión. Y para hacerlo sigue apoyándose en afirmaciones de Bueno sacadas de sus quicios.

Suponemos que, con «realidad», lo que pretende expresar, es lo que nosotros entendemos por «apariencia veraz». Además, lo que quiere negar es que las ficciones sean apariencias, y esto es absurdo, pues tanto las ficciones como las no ficciones, las conocemos por verlas u oírlas apotéticamente, o también paratéticamente con el resto de los sentidos. No cae en la cuenta de que todo lo que se presenta ante nosotros –lo que aparece ante nuestros sentidos– son siempre apariencias. Expresarlo como realidades presenta un problema añadido. Como ya hemos indicado, lo que pueda ser la «realidad» es un problema diferente. Un problema filosófico de gran calado.

Las referencias a datos o a personajes, a los que pueda referirse lo que el autor refleja en su texto de ficción, pueden ser apariencias falaces o veraces. Si son veraces se deberá comprobar por su conexión con los relatos de los que derive. Nos referimos a relatos en el sentido que les da Gustavo Bueno en su artículo *Reliquias y relatos*[9]. Por ejemplo, en el texto de Cervantes se alejarían de lo meramente ficticio, por ser apariencias veraces, las referencias a Quintanar de la Orden, a Zaragoza, a la Duquesa Villahermosa, &c. Pero nada podemos decir del labrador Juan Halduno, que Cervantes lo señala como vecino del pueblo manchego que acabamos de mencionar, o de cualquier otro de los muchos que Cervantes describe. Por otra parte, que la Duquesa sea un personaje que existió en tiempos de Cervantes, no nos lleva a que lo narrado guarde relación con verdad alguna.

(9) Gustavo Bueno, «Reliquias y relatos», *El Basilisco*, 1ª época, nº 1, 1978.

4 - Las apariencias de «Don Quijote» se agotan en sí mismas

En otro orden de cosas, podemos asegurar que, si lo que vemos en Televisión es en directo, esas apariencias serán verdaderas. Gustavo Bueno ha denominado este fenómeno como clarividencia. Pero esta relación entre apariencias y verdad de la televisión formal, no tiene parangón con ninguna otra representación, salvo que sean las relaciones apotéticas que se dan sin intermediación alguna, como es lo que aparece ante nosotros cuando se mira o se oye en estado de vigilia. De manera que aseguramos que un personaje construido *ad hoc* para el relato –como es el caso de «Don Quijote»– al verlo por ejemplo en la pantalla de cine, en una de las muchas películas que se han hecho sobre la novela, no permitirá que podamos decir que lo que aparece en la pantalla sea Don Quijote. Lo que vemos no es la apariencia de Don quijote (nos referimos a ese «Don Quijote» que según Rubinat es real), solo es la apariencia del actor de turno. La verosimilitud que sí está presente en lo que vemos, nos llevara, por mor de un encadenamiento de transformaciones, hasta el relato de Cervantes. De manera que la realidad de Don Quijote no sabemos dónde puede hallarse.

El «Don Quijote» de Rubinat nunca podrá ser visto en la pantalla de cine, ni será leído en ninguna de las ediciones de la novela, y menos todavía se podrá ver en televisión formal. Cuando leemos «Don Quijote» en una novela editada o lo vemos en una pantalla de cine, las apariencias ante nosotros nada dirán de la realidad del personaje de Cervantes. Si su nombre está escrito o en el texto se hace referencia, aunque sea indirecta, a él, la realidad será la de los grafos de tinta que lo mencionan, si lo vemos en la pantalla de cine, o en la televisión (televisión material, por ver por ejemplo una película sobre la novela de Cervantes), la veracidad de lo que aparece será de la propia imagen de la pantalla, pero no de lo representado en ella, que merecerá comentario aparte. Eso sí, sabremos siempre que si lo que vemos por mor de la proyección es un «Don Quijote», ese personaje será ficticio.

Podemos clarificar esta cuestión atendiendo a lo que Gustavo Bueno nos dice sobre el mito de la caverna en *Televisión: Apariencia y Verdad*. Allí incide en que las sombras que ven los cautivos son apariencias falaces, pero también reconoce que no pueden tomarse estas apariencias como falaces de un modo total, pues «no se "agotan" en sí mismas» (Bueno, *Televisión: Apariencia y Verdad*, pág. 96). Las apariencias que ven los cautivos, remiten a los objetos que portan los esclavos sobre sus cabezas: Unos esclavos que van andando por el camino que discurre entre el fuego que ilumina y la pared en la que están apoyadas las espaldas de los cautivos. Las sombras son de los objetos que los esclavos transportan sobre sus cabezas. La luz del fuego hace que se proyecten las sombras en la pared que los cautivos tienen ante sus ojos. Esta relación entre sombras y objetos, que aquí

José Luis Pozo Fajarnés. *Preámbulo para una filosofía del cine (y 2)*
El Basilisco, nº 55 (2020), págs. 49-64. ISSN 0210-0088 (vegetal) ISSN 2531-2944 (digital)

nos presenta Platón, no tiene parangón con la que se da entre el personaje «Don Quijote» y sus múltiples representaciones (sombras). Las apariencias de este personaje literario no se refieren a nada existente. La apariencia de «Don Quijote» siempre se agota en sí misma, al contrario de lo que sucede con las sombras en la caverna. Don Quijote está descrito, en el relato cervantino, como un cuerpo. Pero ese cuerpo nunca pudo, por ejemplo, proyectar una sombra, como sucede con los objetos de la caverna platónica. Y no nos vale que se diga que el relato platónico es también fruto de la inventiva de Platón, porque lo narrado puede reproducirse cuando se quiera. Los objetos que proyecten las sombras serán cuerpos existentes que provocarán lo descrito por Platón: un objeto cerámico será eso mismo, y si proyecta una sombra es porque está presente entre ella y el foco de luz. Pero Don Quijote no podrá ponerse en esa situación. Es más, nunca ha podido ponerse en una situación similar.

Lo dicho hasta ahora sería suficiente para contrarrestar esa «realidad», que según Rubinat, caracteriza al personaje literario «Don Quijote». Sin embargo, vamos a seguir dando razones para reforzar nuestra argumentación. Podemos retomar la cuestión, a partir de algo en lo que ya hemos incidido: las múltiples apariencias que, desde siempre se han presentado ante nosotros de Don Quijote, no nos remiten a un personaje histórico, que los que vivieron a principios del siglo XVII, hubieran podido ver y tocar. A lo que nos remiten es a la idea de Don Quijote que plasmó Cervantes, o a la que el lector se hace, del mismo, al enfrentarse a las páginas del libro. Y las apariencias del personaje «Don Quijote», derivadas del personaje literario que podemos ver y oír en las pantallas de cine no nos remiten a un personaje que podamos considerar real, sino a la idea de Don Quijote. Una idea diferente, tanto para el autor de la obra como para cada uno de los que la leen.

Existe la apariencia de Don Quijote, sea porque leemos la obra de Cervantes o porque vemos en el cine una versión de ella. Aunque reconocemos que, en un caso y en el otro, se dan algunas diferencias. También sabemos que, en uno y otro caso, derivan de lo diferente que son los signos instrumentales que manejan. En el primero, si nos situamos en unas condiciones en las que el lector solo pudiera «representarse» a Don Quijote tras la lectura. Cuestión esta que no es banal, pues para conseguir una «representación» en condiciones, el lector debería tener un grado de conocimiento del vocabulario español bastante elevado, dado que algunos de los términos, sintagmas y metáforas que lo describen no son del lenguaje habitual (*complexión recia*, *seco de carnes*, *enjuto de rostro*... y también, *alto de cuerpo*, *estirado y avellanado de miembros*, *entrecano*, *la nariz aguileña y algo corva*, de *triste figura*, *hidalgo de los de lanza en astillero*, *adarga antigua*, incluso cuando hay referencia a su caballo, pues es parte inseparable de su estampa: *rocín flaco*). Tal representación sería siempre muy diversa. Hoy día esa situación es más difícil que se dé, pues los que leen el libro están mediatizados por otras representaciones pictóricas, escultóricas o cinematográficas, las cuales dirigirán esas primeras, las que tendría que hacerse un lector ideal.

Ni en el caso de la literatura ni en el del cine (también de la escultura y la pintura) las apariencias que se presentan ante la vista (y ante el sistema auditivo, pensemos en lo que ya hemos señalado: las narraciones radiofónicas o los audiolibros) no pueden remontarse a un «Don Quijote» que no sea fruto de la fantasía. Las operaciones alotéticas se dirigen, desde las apariencias leídas y vistas de Don Quijote, a diferentes referenciales, que en ningún caso serán los de un Don Quijote existente. Esto puede entenderse también si atendemos a lo que Gustavo Bueno nos dice en *La esencia del teatro* (que no está aquí fuera de lugar por el hecho de que también se han escrito decenas de versiones de don Quijotes teatrales). Bueno distingue entre dos posibilidades. La primera es la relativa a estas situaciones que nos sirven de ejemplo: la de nombrar en la obra representada al escritor Cervantes o la de ver, en esa misma obra, un decorado de un molino de viento. Uno y otro remiten a referencias que no son fruto de la imaginación de un autor. En la segunda situación atenderemos a lo que sí es fruto de la imaginación del autor: cuando vemos a un actor representando a Don Quijote. Ese «Don Quijote» no es como el «Cervantes» de la situación previa. Cervantes sí formó parte de la realidad, Don Quijote nunca. Y lo mismo sucede si leemos el nombre de este último y sus acciones en la novela, incluso cuando se menciona a Don Quijote fuera de ella, como es el caso de este texto o el del artículo de Ramón Rubinat. Lo representado por los actores, o a partir de lo escrito por un autor, no tiene referencia alguna. Son solo símbolos:

> Ahora bien: ¿Se ha observado que lo que el espectador contempla en el Teatro no es algo distinto de los Actores y del Escenario mismo? Esta sospecha, que ya en sí es una fecunda «hipótesis de trabajo» puede ser fortificada por el siguiente razonamiento: Nosotros llamamos «farsa», «ficción», a lo que sucede en la Escena: y ello porque en aquélla nos «engañamos» tomando como «verdadero Hamlet» al que solo es «verdadero Actor»; tomando como «verdadero Torreón» a lo que solo es «verdadera tela». Ahora bien: si a los elementos escénicos les correspondiese una función simbólica en esencia, sería absurda la idea de farsa que acompaña inexcusablemente a toda representación dramática: en efecto, no es posible hablar de «engaño» cuando la intuición de un símbolo nos remite al objeto correspondiente: así, no puede hablarse de «engaño», de «farsa», cuando ante la sensación de esta cierta «cantidad de tinta» en que consiste la palabra «Platón» el espíritu se traslada intencionalmente a la imagen del filósofo griego, sin detenerse en la entidad gráfica en sí misma: aquí no hay engaño. Tampoco lo había cuando, al ver el telón escenográfico, el espíritu, sin detenerse en él, aunque estribando en él, discurre hasta la consideración

José Luis Pozo Fajarnés. *Preámbulo para una filosofía del cine (y 2)*
El Basilisco, nº 55 (2020), págs. 49-64. ISSN 0210-0088 (vegetal) ISSN 2531-2944 (digital)

de la Muralla a la que el Torreón representa. Pero sí lo habrá, y de un modo necesario, cuando por alguna razón permanente el espíritu sustituyese lo simbolizado por la entidad del símbolo en sí mismo: tomar el signo por lo mismo signado, como hace el idólatra, o recíprocamente, tomar lo que no es símbolo, sino objeto, por un signo de otro. Esta confusión puede ser, a veces, no fortuita, sino legal: así como siempre que vemos nuestra imagen reflejada tendemos a concebirla como algo real. (Bueno, La esencia del teatro, págs. 125–126).

La descripción de Don Quijote que conoce el lector de la obra de Cervantes, pese a que se haya podido leer la novela (muchas fuentes señalan que es el texto más leído, después de la Biblia), se deriva de las representaciones visuales, más que de la descrita en la propia novela (a ello nos hemos referido cuando hemos indicado que es muy poco común que sedé un «lector ideal» que «imagine» a partir de la descripción cervantina, al personaje definido). Evocamos la figura de Don Quijote a partir de sus representaciones visuales, que son de lo más variado: se puede ver en una de las múltiples ediciones ilustradas de la obra, se puede ver como escultura en una carretera manchega, se puede ver en las distintas versiones filmadas de la novela (reconocemos al personaje literario en la imagen y la voz del actor de turno; la voz incluso puede ser en idioma ruso, como sería el caso de la versión soviética de Don Quijote del cineasta Grigori Kozintsev realizada en 1957).

Todos estos modos de representación de la figura de Don Quijote, al remontarse alotéticamente irán a parar a una o más de una referencia concreta. La pregunta es ¿de dónde emana la descripción primera cervantina? Cervantes pudo reconstruir, por anamnesis, esa descripción a partir de algún personaje que hubiera visto, o construirlo a partir de rasgos de distintos personajes conocidos: personas que Cervantes pudiera haber observado con cierto detalle, o que le hubiesen sido descritas por terceros; incluso por expresar con «Don Quijote» un trasunto propio, dado que pudiera haber quedado algo escuálido al estar preso en Argamasilla de Alba. Fuera una u otra de estas posibilidades (que no son mera especulación, pues como señalamos en un apartado anterior de este trabajo, no hay creación *ex nihilo*, o sea, que el personaje descrito por Cervantes es fruto de referencias previas), el Don Quijote de la novela solo se pudo expresar por mor de esas anamnesis. Así pues, la descripción que hace Cervantes de Don Quijote es fruto de la prolepsis del autor, pues solo por haber visto esos individuos enjutos, por haber visto armas, por conocer las narraciones de caballerías, puede ser expresada. Por otra parte, si hablamos de pinturas o esculturas en las que aparece Don Quijote, estas son fruto de lo que describió Cervantes, pero a la vez por tener otros modelos cercanos que se ajustaban a lo expresado por él. Y si hablamos de cine, por el hecho de caracterizar al actor en base a lo que salió de la pluma de Cervantes.

De manera que la imagen que nos hacemos de Don Quijote es en muchos casos el colofón de todo un recorrido por las diferentes versiones y no tanto las derivadas de la lectura de la obra: se han visto muchas más veces a los actores que hacen de Don Quijote, en las múltiples versiones cinematográficas, que se ha leído su descripción en la novela. Cuando se piensa en Don Quijote es más fácil rememorar la cara y los ademanes del actor de turno. Y cuando se ve una versión diferente, la cara y los ademanes recordados serán los del último actor. Así pues, dado que la comunicación se da también de este modo mediato al que nos hemos referido (imágenes en el libro, cuadros, esculturas, películas…), una gran mayoría que no conoce el texto (pese a que, como hemos dicho, sea el segundo más leído en todo el mundo), sabe sin embargo quién es el personaje ficticio «Don Quijote de la Mancha» producido por la pluma de Cervantes.

5 - La ficción es operatoria

Por todo lo dicho, concluimos que Don Quijote es siempre fabulación. En esto estamos en la posición diametralmente enfrentada a lo que ha dicho Rubinat. Cuando incide en la pluralidad de materiales, disociables unos de otros, que encontramos en la obra literaria, reconocemos algunos puntos de acuerdo, pero también con matices. Dice Rubinat que «la *CRL* –con estas siglas se refiere a la *Critica de la Razón Literaria* inaugurada por Jesús G. Maestro– explica la Literatura como una realidad material, sea en tabletas de arcilla o en tabletas electrónicas (M_1), en la que se construye una fábula (ficción) que se expresa según la habilidad (estética y poética) constructiva del autor (M_2) y en la que se objetivan una serie de ideas (M_3)» (Rubinat, pág. 81). Lo que podamos asumir en lo que acabamos de leer no implica que aceptemos que Don Quijote pueda incardinarse en uno de estos tres géneros descritos. Una cosa es que Cervantes, no Sansón Carrasco, exprese la idea de España como una nación histórica, cuando leemos que Don Quijote es el «espejo de la nación española», pues ahí hace referencia a algo no ficticio, a la España de principios del siglo XVII (estamos en el mismo caso del decorado de las murallas o de la tinta con que se escribe «Platón», ejemplos que Bueno ha tenido en cuenta en *La esencia del teatro*). Otra cosa es que Don Quijote o Sansón Carrasco sean ellos mismos «reales».

Por mucho que Rubinat se esfuerza no consigue salir del entuerto. Es más, cada vez se complica más: «La locura aparece cuando el poeta pretende aplicar la fuerza omnipotente de su capricho más allá de la estructura formal que contiene a la ficción, por eso decía Bueno que uno puede hablar con Dios pero que, en cuanto afirmamos que Dios nos contesta, entonces empieza el problema porque en ese momento –añadimos con la CRL– estaremos otorgándole a Dios una existencia operatoria trascendente a la estructura formal que lo contiene (los

José Luis Pozo Fajarnés. *Preámbulo para una filosofía del cine (y 2)*
El Basilisco, nº 55 (2020), págs. 49-64. ISSN 0210-0088 (vegetal) ISSN 2531-2944 (digital)

textos sagrados), le estaremos confiriendo, entre otras, la capacidad operatoria de la fonación» (Rubinat, pág. 65). Una cosa es que Dios exista, que no, como tampoco existió Don Quijote. Y otra es que debamos considerar la efectividad que ha tenido la ficción de Dios a lo largo de la historia, o también la de la novela de Cervantes. La ficción tiene carácter operatorio. La idea de Dios, su mito, ha estado y está presente, igual que ha estado, en estos últimos cuatrocientos años, el personaje ficticio «Don Quijote». Tanto estas ideas, las de Dios y de Don Quijote, como las que giran en torno a Dios, o las que nos comunica Cervantes, en relación a Don Quijote y los demás personajes de su novela, están operando en el *Mundus adspectabilis* (Por Dios, matan los yihadistas; por algunas ideas vertidas en *El Quijote* los nacionalistas catalanes y vascos lo desprecian, y no quieren que sea leído). Todas esas ideas, ficciones teológicas unas y ficciones literarias otras, han influido en los sucesos históricos, las primeras más que las segundas, pero eso no es lo más importante ahora. Lo más importante es que si han influido es porque han existido las operaciones derivadas de las ficciones. Operaciones que siempre son materiales. La afirmación de Rubinat de que a Dios se le otorga «una existencia operatoria trascendente a la estructura formal que lo contiene» emborrona todo. Lo emborrona porque pese a hacer referencia a ideas del materialismo filosófico, lo que está en el fondo de su explicación no es M_3 y M_1, o M_2, sino las sustancializaciones de materia y forma. Rubinat está preso del discurso epistemológico del racionalismo y del discurso hilemórfico de la tradición. No reconocemos, en el texto de su artículo, la crítica a este modo de ver que ha desarrollado el materialismo filosófico.

Pero para abundar en lo dicho: en que tanto Don Quijote como Dios, y las demás ideas relacionadas con ambos, pese a su ficción, sí tienen capacidad operatoria. Vamos a traer a colación la crítica de José Manuel Rodríguez Pardo a Jesús García Maestro. Este afirma que la ficción carece de correspondencia con M_1. Algo que leemos también en el texto de Ramón Rubinat cuando reconoce que, lo primogenérico, solo corresponde a los soportes en los que los literatos vierten «su capacidad fabuladora y estética» (Rubinat, pág. 75). Según Maestro y Rubinat, Don Quijote no puede ser considerado desde M_1. Las consecuencias erróneas de este modo de ver la cuestión fueron puestas en evidencia por José Manuel Rodríguez Pardo en su artículo *La ambigüedad del género «ensayo» en Jesús González Maestro*:

> Sin embargo, la perspectiva de Maestro, que se reivindica pese a todo como «aristotélico», presenta fallas realmente sorprendentes. La primera de todas, no darse cuenta de que muchas de sus afirmaciones, por su generalidad, son o bien ambiguas, o bien contradictorias entre sí. Primero de todo, no cabe duda que una de las afirmaciones más famosas de Aristóteles en su Poética, aquella que dice que la poesía es más filosófica que la historia al hablar de lo que pudo haber pasado, es desde luego recuperable para nuestros intereses a la hora de definir qué sea la ficción. Puesto que si sostenemos con el Estagirita que la literatura es algo verosímil, que pudo haber sucedido, entonces la idea de la ficción como algo «carente de existencia operatoria» cae por su propio peso: la ficción literaria tiene que ser algo composible con lo existente (Rodríguez Pardo, 2017).

Por esto mismo es por lo que Rodríguez Pardo califica a González Maestro de formalista. Cuestión que argumenta de esta manera:

> Afirmar, como afirma Maestro, que «es ficción todo aquello que no tiene existencia operatoria en M1, todo lo que no tiene existencia positiva genética, sino únicamente estructural, en M1 y M3, es decir, todo lo que no existe no coexiste operatoriamente en el mundo de los objetos físicos (M1), porque su materialidad es exclusivamente formal (gráfica, pictórica, escultórica...), y porque solo formalmente se postula, sin capacidad de existencia operatoria, en el mundo de los objetos psicológicos (M2) y en el mundo de los objetos lógicos (M3), donde la materialidad terciogenérica de las ideas dota nuevamente a sus formas de contenidos reales» (Las ascuas del Imperio, págs. 313–314), es caer en el terreno del formalismo literario (Rodríguez Pardo, 2017)[10].

6 - Ni Don Quijote es real ni puede entenderse lo que se quiere decir con tal afirmación

La cuestión es ardua, y se complica más todavía. Atendamos al texto de referencia, en el párrafo en el que Rubinat «deduce» la existencia de Don Quijote: «¿Cómo se puede negar la existencia de Don Quijote? Don Quijote es una materia tratada por lectores, transductores, músicos, poetas, políticos, *agentes culturales*, concejales de cultura, cocineros, cineastas, ilustradores, &c. Negar la existencia de Don Quijote significa reconocer que todos estos individuos y otros trabajan y han trabajado con una no–realidad» (Rubinat, pág. 82).

Lo que acabamos de leer es un argumento falaz. Ya hemos dado argumentos para anular tales afirmaciones. Pero no nos importa abundar en ello: Que exista una novela editada, que pueda ser tomada en las manos del lector y que pueda ser leída al pasar sus páginas, no es óbice para derivar de allí que lo que leemos sea real. Solo un orate podrá pensar que lo que sucede, al ir pasando la vista por las líneas escritas, es lo mismo que se puede ver al levantar la vista de las páginas. Y la realidad que califica la existencia del texto de Cervantes no permite derivar las implicaciones de calificar de real a Don Quijote. Ya hemos denunciado que «realidad» es una idea que ha tenido modulaciones muy distintas, las cuales eran incompatibles entre ellas (nada tiene que

(10) Los «don Quijotes» pintados, esculpidos, &c., son apariencias falaces. El «Don Quijote» que nombra un transductor es un término (lógico) pero sin conexión con el imprescindible eje semántico. No hay fenómeno «Don Quijote» puesto que no hay referencia «Don Quijote» previa.

ver la «realidad» expresada por un filósofo idealista y la definida desde nuestro sistema materialista).

A lo largo del trabajo de Rubinat no encontramos, pese a referirse a la «realidad» en diversas ocasiones, una clarificación que permita señalar que quiere decir con su mención. Desde los parámetros del materialismo filosófico podemos decir que lo que «existe realmente» tiene un desarrollo propio, que contiene una esencia y unas leyes que le son propias, de manera que, en su acción, de constante actualización, provocara cambios tanto en sí como en otros. Pero todo ello no se da en el Quijote del que se afirma su existencia, salvo que lo que sucede en la ficción sea también visto espuriamente como «real»:

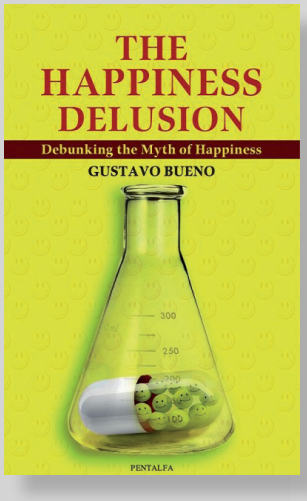
> El Mundo está constituido por M_1, M_2, M_3. Pero estos Géneros no son solamente partes o dimensiones (ejes) que se pueden acoplar unos a otros, o factores polinómicamente vinculados entre sí, de suerte que la anulación del coeficiente de uno de ellos no implique la anulación de los demás. Más bien habría que decir que M_1, M_2, M_3 –es decir, sus contenidos respectivos– están vinculados como los factores de un monomio –la anulación de alguno de ellos supone la anulación del conjunto (del Mundo). (Bueno, Ensayos materialistas. Taurus, Madrid 1972, pág. 409).

Por todo lo dicho, concluimos en que el personaje de Cervantes, que leemos, o que vemos y oímos, es siempre pseudoapariencia (una falsa apariencia o una apariencia falaz, como queramos expresarlo), nunca podrá ser una verdadera apariencia, y mucho menos la «realidad» que afirma Ramón Rubinat. Podríamos decir que el libro en el que está impresa la descripción de Don Quijote, al tenerlo en nuestras manos, es real. También podríamos referirnos a la realidad de las imágenes que vemos al pasar las páginas de una edición ilustrada o al referirnos a los grafos que se refieren a él. Y lo mismo de las imágenes de la pantalla cuando vemos, por ejemplo a Mario Moreno (Cantinflas) haciendo el papel de Sancho, o cuando vemos la estatua metálica de la carretera. Pero ese modo de referirnos a todas estas apariencias no es acertado, pese a que es menos arriesgado hacerlo con ellas que con el propio Don Quijote. Con el calificativo «real», con esa idea, no apuntamos a nada claro y distinto. Para hablar con propiedad de todo eso que «aparece», en lugar de referirnos a su «realidad», lo que debemos hacer es apoyarnos en las piezas del instrumento clarificador de lo que podemos conocer: en las figuras de cada uno de los ejes del espacio gnoseológico. En lugar de decir «real», debemos apuntar hacia los referenciales, a los fenómenos. Unos y otros se dan apotéticamente, ante el sujeto gnoseológico, que es el que ve y el que oye, el que conoce.

Otra cosa muy diferente es que esas ficciones vertidas en el texto, tanto las de los personajes, como las de sus acciones narradas, o las opiniones vertidas por el autor en sus personajes, no puedan derivar en operaciones por gran cantidad de sujetos gnoseológicos, que son a la vez sujetos operatorios. Pero la operatoriedad de la ficción nada dice de su realidad. Don Quijote no es real[11].

Para terminar, solo nos queda expresar la conclusión que emana de las páginas escritas. Si nos hemos referido a las tesis de Ramón Rubinat para denunciar un proceder metafísico, para denunciar que saca de sus quicios lo afirmado por Gustavo Bueno, para denunciar que su discurso está preso de la epistemología racionalista y del hilemorfismo sustancialista, y para tacharlas de formalistas. Suponemos por tanto justificado que no tengamos en cuenta el materialismo que se arroga, sino que, como en el caso tratado previamente en la primar parte de este escrito, su filosofía sea una propuesta particular: la filosofía de Ramón Rubinat. Y teniendo en cuenta que, con ello, no hay falta de aprecio por su trabajo, es más, como en el caso de Pablo Huerga, lo que hay es todo lo contrario. Y todo ello, pese a la acritud que pueda haberse reflejado en estas páginas.

Recibido: 16-07-20
Aceptado: 01-10-20



Gustavo Bueno

The happiness delusion
Debunking the Myth of Happiness

Oviedo, 2019
Pentalfa Ediciones

ISBN 978-84-7848-616-8

Pedidos:
permeso@permeso.es
http://www.permeso.net

(11) De manera que, a estos respectos, seguimos sin estar de acuerdo con Ramón Rubinat. Las aclaraciones vertidas en el capítulo 8 de su trabajo, con las que pretende clarificar la postura defendida por él en el curso de verano celebrado en 2018 en Santo Domingo de la Calzada, han sido rechazadas también aquí.