

Notas para una Gnoseología del Cine

PABLO HUERGA MELCÓN
UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Recibido: 6 de septiembre de 2016

Aceptado: 5 de octubre de 2016

Abstract: The article attempts to organize some of the arguments from the Theory of Categorial Closure, of the Spanish philosopher Gustavo Bueno, be relied on for the interpretation of cinematography as a science, as well as the interesting consequences, limitations and conflicts that brings analyze the film from this perspective. This is, ultimately, to contrast to what extent this theory can analyze the cinematographic field as if it were a science and what is the scope and limits could be attributed. Perhaps these limits may also explain the reasons why it is often seen as extravagant that Aristotelian poetic statement about the poetics according to which poetics is “more scientific” than history, and this our new bold claim.

Key words: Cinema; Philosophy; Poetry; Science; Gustavo Bueno; Theory Of categorial closure; Epistemology; Fine arts.

Resumen: Tramos de organizar en este artículo algunos de los argumentos que desde la Teoría del Cierre Categorial cabe esgrimir a favor de la interpretación del cine como una ciencia, así como de las interesantes consecuencias, limitaciones y conflictos que trae consigo analizar el cine desde esta perspectiva. Se trata, en definitiva, de contrastar hasta qué punto esta teoría puede analizar el campo cinematográfico como si de una ciencia se tratase y qué alcance y límites se le podrían atribuir. Tal vez estos límites podrán explicar también las razones por las que suele verse como extravagante aquella afirmación aristotélica acerca de la poética según la cual la poética es “más científica” que la historia, y ésta nuestra nueva osada reclamación.

Palabras clave: Cine; filosofía; poética; ciencia; Gustavo Bueno; Teoría del Cierre Categorial; Gnoseología; Bellas Artes.

Vamos a tratar de organizar en este artículo algunos de los argumentos que desde la Teoría del Cierre Categorial¹ cabe esgrimir en favor de la interpretación del cine como una ciencia, así como de las interesantes consecuencias, limitaciones y conflictos que trae consigo analizar el cine desde esta perspectiva. El ensayo es interesante porque esta teoría de Gustavo Bueno ha dado muestras de resultar muy apropiada para el análisis de diferentes ciencias. Pero la empresa que ahora abordamos se plantea desde un punto de vista particularmente problemático, porque no es común entender y analizar el cine en términos gnoseológicos, en lo que pueda tener de ciencia. Se trata, en definitiva, de contrastar hasta qué punto esta teoría puede analizar el campo cinematográfico como si de una ciencia se tratase y qué alcance y límites se le podrían atribuir. Tal vez estos límites podrán explicar también las razones por las que suele verse como extravagante aquella afirmación aristotélica acerca de la poética según la cual la poética es “más científica” que la historia, y ésta nuestra nueva osada reclamación.

1. Consideraciones preliminares

Desde el punto de vista materialista suponemos que las ciencias no son meramente conocimiento sino construcciones de origen tecnológico y práctico y, en cuanto tales, predicen y explican, reorganizan la experiencia y vuelven incesantemente a la tecnología y a la praxis. Así ocurre con el cine, pues también construye modelos explicativos acerca de las acciones y decisiones de los individuos en las más dispares circunstancias materiales. Una curiosa manifestación de esta idea puede verse, por poner un ejemplo, cuando William Holden discute con Faye Dunaway en la película *Network: un mundo implacable*, de Sidney Lumet, acerca de su relación como si de un guión se tratara. El diálogo ofrece una reflexión de cómo el cine establece patrones explicativos de las conductas de los hombres.

¹ Esta teoría ha quedado formulada en la obra de Gustavo Bueno, cinco tomos, *Teoría del cierre categorial*, publicada por la editorial Pentalfa, de Oviedo. El primer tomo apareció en el año 1992, y los cuatro siguientes en el año 1993. Una organización sistemática de los argumentos ejercidos en este artículo se puede ver en Huerga 2015. Tres artículos lo complementan: Huerga. “Un epílogo de La ventana indiscreta: Una poética materialista del cine.” *Connotas, revista de crítica y teoría literarias* 14-15 (2015) 193-217; Huerga Melcón, Pablo. “La ventana indiscreta. Una poética materialista del cine. Consideraciones para un epílogo sobre la mimesis.” *Encadenados* (revista digital: <<http://www.encadenados.org/rdc/fahrenheit-451/4042-la-ventana-indiscreta-una-poetica-materialista-del-cine-de-pablo-huerga>>); y en el prólogo “Cine y Pediatría desde la teoría del cierre categorial.” para el libro de González de Dios 2016, 21-27.

Así pues, encontramos en el cine una fuente de confrontación de las operaciones individuales cuyos fines se construyen a imagen y semejanza, muchas veces, de las propias figuras del cine. Podemos recordar, en este sentido, a Woody Allen en *Misterioso asesinato en Manhattan* —homenaje y *remake* a su modo de *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock—: Cuando está tratando de resolver la situación provocada por el chantaje que le han preparado al asesino —para lo que lleva incluso un muñeco en el maletero simulando a la víctima— dice Woody Allen: “¡Nunca jamás volveré a negar que la vida imita al cine!,” en medio de una imitación de *Rear Window*, con un final que recrea la escena final de *La dama de Shangai* de Orson Welles. Woody Allen hace bueno el precepto de Óscar Wilde (*Intentions* 1891): “La vida imita el arte mucho más que el arte a la vida. El gran artista inventa un tipo que la vida intenta copiar. La naturaleza es una creación nuestra.”²

Asumimos que los materiales conformados por el cine: fundamentalmente las películas como los productos genuinos, resultan necesariamente de las operaciones cooperativas de diversos sujetos, tanto sincrónica como diacrónicamente. El cine, desde luego, como entramado industrial que produce películas no es solamente conocimiento especulativo, construye configuraciones materiales reales, es una *fábrica* de sueños. Es muy tentador entender el cine como una representación especulativa de la realidad y concebir la verdad cinematográfica como la adecuación isomorfa del cine con la realidad. Pero, como hemos mostrado en nuestro libro *La ventana indiscreta*,³ desde la perspectiva circularista de la Teoría del Cierre Categorical de Gustavo Bueno podemos decir que el cine incorpora la realidad misma de los objetos (las localizaciones naturales, los entornos escénicos o sus recreaciones trucadas por el *croma*) o las propias conductas prolépticas de los individuos, aunque sean solamente mimadas. Cuando Charlton Heston queda solo en el mundo en la película *El último hombre vivo* de Boris Sagal, su mayor entretenimiento para no sentirse solo es precisamente ver películas y documentales.

Por otra parte, toda película es construcción, interpretación y tergiversación, y es prácticamente imposible encontrarse una, pongamos por caso histórica, que se ciña estrictamente a los hechos, o que ofrezca los mínimos procedimientos de discriminación crítica para profundizar históricamente en el conocimiento de acontecimientos pasados. Es interesante, en este sentido, cómo en la estupenda serie

² Citado en Tatarkiewicz 1987, 323.

³ Huerfano Melcón 2015.

televisiva española *Isabel* dirigida por Jordi Frades, se dedican dos capítulos de la primera parte a hacer una crítica historiográfica de algunos de los cronistas de la época involucrándolos en la acción y planteando una discusión acerca de los mismos escritos que no se compadecen con la interpretación que se hace en la propia serie, siendo los hechos, aquellos que se nos presentan en la serie, es decir, tal y como los guionistas se los imaginan, incluida su discusión con los cronistas para manifestarles su disgusto, denunciándolos por haber tergiversado la historia, y no ya en virtud de sus propios relatos, sino de los hechos “tarskianos” que todos podemos “ver.”

De la misma manera, el cine de ciencia ficción y fantástico está plagado de elementos verosímiles e ideas perfectamente comprensibles, de teorías científicas, etc., que no pierden interés por más que estemos ante acontecimientos de carácter ficticio, y que son esenciales para que se entienda algo; al margen de que esas mismas películas puedan servirnos no precisamente para proyectar hacia el futuro cuál podría ser el destino del hombre, sino también para comprender con mucha mayor profundidad nuestro propio presente. ¿Alguien duda de que, por ejemplo, *Capitán América: el primer vengador* de Joe Jhonston, una película norteamericana producida en 2011 nos dice mucho acerca de nuestro desgraciado momento histórico? Por tanto, todo tipo de cine, como *parte de la realidad*, levanta con la cámara modelos y estructuras conforme a las cuales se reorganiza también la propia vida de los hombres del siglo XX y XXI.

Es lógico que se entienda el cine como manipulación, montaje, engaño, ideología, aun opio del pueblo y para el pueblo, porque sus modelos conforman y reconfiguran los fines, los planes y los programas de los hombres en nuestro presente histórico. En este sentido, el cine cumple el trámite de la *reintegración tecnológica* en la reconfiguración de las acciones de los hombres y en esta misma medida es en la que es necesario darle toda la beligerancia a la idea de que el cine no es mero entretenimiento sino una ciencia nueva, un nuevo tipo de conocimiento que transita desde la práctica a las esencias y desde las esencias prácticas a la realidad concreta. Pensemos en el conflicto organizado alrededor de la película norteamericana *The interview* de Evan Goldberg y Seth Rogen producida en 2014. Se dice que la película pone de manifiesto algunas de las estrategias que EEUU trató de utilizar para asesinar a Fidel Castro, en este caso referidas a Corea del Norte; la productora *Sony* sufre un ataque cibernético que EEUU atribuye directamente a Corea del Norte, aumentando así el propio *marketing*

y el interés por la película. De la misma manera, no ha tardado Pilar Bonet en avisar en un artículo en *El País* del revuelo supuestamente provocado en Rusia por la magnífica película rusa *Leviatán* dirigida por Andrei Zviagintsev en 2014. Al parecer, para el ministro de cultura ruso es un escándalo que el gobierno financie a realizadores que dejan en mal lugar a Rusia. Según la periodista, las polémicas generadas en Rusia “reflejan la amenaza que el conservadurismo autoritario del Kremlin supone para la actividad creativa y la libertad de expresión.”⁴

2. El campo gnoseológico del cine

Según la teoría del cierre categorial todas las ciencias tienen un campo material en el que se conforman los términos, las relaciones y las operaciones en virtud de las cuales se establecen fenómenos, hechos y esencias, teoremas y teorías; verdades científicas entendidas como identidades sintéticas en las que los sujetos han quedado de manera más o menos definitiva *segregados* de la propia relación de verdad científica, aunque haya sido construida por ellos (sujetos gnoseológicos, sujetos operatorios). A primera vista, incluso se podría llegar a decir que los diferentes géneros cinematográficos trasiegan con diferentes campos gnoseológicos, como si verdaderamente el cine no fuera exactamente una ciencia, por muy débil que sea, sino un material disperso por una serie de ciencias y técnicas: historia, religión, biología, química, física, matemáticas, ciencias políticas, sociología, etc.; al fin y al cabo, no hay tema que no haya sido recogido de algún modo por alguna película.

¿Cabría, sin embargo, encontrar algún aspecto común a todas las películas, a todos los géneros, que permitiera concebir el cine como una forma de conocimiento más o menos organizado en torno a algún campo material de términos? ¿Qué tienen de común, por ejemplo, las majaderías de Harry Potter “volando” sobre una escoba patéticamente concebida con diseño de Fórmula 1, con la película francesa *El rayo verde* dirigida por Éric Rohmer en 1985? Y, sin embargo, son películas las dos.

Nuestra propuesta es ensayar la tesis de que el cine, como la *poética de nuestro tiempo*, es una ciencia, todo lo débil y discutible que se quiera, pero una disciplina de carácter científico que trata de organizar y estructurar uno de los aspectos más difíciles de componer

⁴ Bonet 2015, 1. Como se puede ver en el artículo, la periodista realiza un trabajo libre de prejuicios y al servicio exclusivo y escrupuloso de “la verdad.”

en el marco de cualquier ciencia: el conjunto de la praxis humana en su propio hacerse; las conductas de los hombres en tanto que vienen siempre mediadas (*praxis*) y conformadas por los objetos de la cultura material, conforme a fines y normas. El cine sería, según esto, una nueva manifestación de esa poética que desde tiempo inmemorial ha ido indagando y explorando el ámbito de posibilidad de esas mismas operaciones de los hombres en los más variados y variopintos supuestos culturales —normativos—, tanto “reales” como fantásticos, con unas herramientas propias, nuevas y tremendamente eficaces.

Y sobre ese mundo diverso de parámetros culturales que conforman normalmente los géneros cinematográficos al uso, se establecen y tienen lugar los modelos conductuales que constituyen la propia tradición occidental: “Cómo transcurren —parece decirse en la perspectiva cinematográfica— y se concretan dichos modelos narrativos en diferentes contextos para ver qué da de sí el propio hombre y sus circunstancias.”

Hablamos de las acciones humanas; pues incluso cuando los personajes no parecen hombres, operan como si lo fueran. Pongamos por caso la “cartesiana” película *Blade Runner* de Ridley Scott, producida en EEUU en 1982, que tanto nos gusta a los profesores de filosofía. Al fin y al cabo, si partimos de la noción cartesiana de hombre como *res cogitans*, no es extraño que indaguemos el alcance de “lo humano” en el cuerpo de un robot al que se le han “implantado” recuerdos, es decir, algo así como “un alma.” Siendo el alma lo humano, la *res cogitans*, encaja también lo que “molaría” tener insertada nuestra voluntad (nuestra mente) en el cuerpo de un *navi* en la magnífica producción norteamericana de James Cameron, *Avatar* del año 2009. Evidentemente, en estos casos, la idea dualista de hombre como compuesto de alma y cuerpo ayuda a indagar en direcciones que trascienden el marco del propio cuerpo. No obstante, hay que tener en cuenta que en estos casos el cuerpo se entiende también en gran medida como una institución cultural, y menos como “parte” de la naturaleza; en definitiva, como una máscara. *Supermán* sin traje no sería *Supermán*. Más “humano” ciertamente es el hombre de acero *Ironman*, porque al fin y al cabo dentro de esa carcasa tecnológica está el cuerpo, no sólo el alma, del hombre que se multiplica por medio de la máquina, de la *res extensa*. El científico que cuando se cabrea se convierte en *Hulk* conserva siempre un fondo humano que es el que le permite regresar a su situación normal. *Capitán América* es otro caso gracioso del mismo estilo. Insufrible hasta límites insospechados resulta la extravagante película norteamericana *The Host* (*La Huésped*) dirigida por Andrew

Niccol en 2013. En ella, una especie de almas nebulosas extraterrestres se infiltra en los cuerpos humanos haciéndose con ellos. La película se atreve incluso a “grabar” las propias almas, que se hacen visibles como una especie de red de lucecitas sensibles. Al fin y al cabo, *The Host* es una reedición de la desasosegante *La invasión de los ladrones de cuerpos*, dirigida por Don Siegel en 1956 que ha tenido otros *remakes* de peor calidad (muy graciosas las críticas que se recogen en Filmaffinity, sobre *Invasión*, una película dirigida por Oliver Hirschbiegel en 2007). Pero tenemos también la serie norteamericana de televisión *Invasión* de Armand Mastroianni, de 1997, y otras versiones como *La invasión de los ultracuerpos* de Philip Kaufman, de 1978, al parecer, menos mala.

Diríamos que *el cine explora las conductas finalistas humanas en el marco de la cultura objetual en cuyo entorno conforma todas sus operaciones*; y lo hace regresando hasta el horizonte en el que los límites de lo humano se desvanecen quedando reducido el hombre a su condición animal, de manera que estarían aquí alcanzándose los límites borrosos, sin duda, pero determinantes, del campo gnoseológico del cine. *En busca del fuego* de Jean Jacques Annaud, por ejemplo, una película hecha ya sobre Neandertales y Cromañones, estaría alcanzando prácticamente el límite de lo posible en cuanto al escenario cultural que da forma a la praxis humana en un contexto primigenio. Gracias a su carácter científico y riguroso ofrece un bien acabado modelo de praxis humana, insertando una *odisea* en un contexto cultural rudimentario, pero ya con idiomas, territorios, herramientas, técnicas y rutinarias ceremonias. Y así podríamos estudiar cómo cada contexto cultural institucionalizado reorganiza los modelos narrativos tradicionales del cine, la novela y el teatro y les confiere a cada uno nuevas posibilidades y límites. Esta es la tesis de Jordi Balló y Xavier Pérez en su obra *La semilla inmortal*.⁵

A su vez, el cine de ciencia ficción que proyecta hacia el futuro entornos culturales cada vez más complejos, explora, sin duda, los límites del hombre desde el punto de vista del desarrollo tecnológico objetual. Desde el conflicto y la lucha entre la máquina y el hombre hasta la versión moderna de *Pinocho* en la película *AI* de Steven Spielberg, producida en el año 2001, por ejemplo, en la que entiende al hombre simplemente como un estadio del despliegue de la “razón” que se realiza en la era de las “máquinas espirituales,” al estilo de Ray Kurzweil.⁶

⁵ Balló y Pérez 1997.

⁶ Véase el inquietante libro de quien es actualmente Director de Ingeniería de la empresa Google (una figura que recuerda vagamente al personaje de Ironman) Kurzweil 1999. Véase nuestro ensayo Huerga 2012.

Así se planteaba también en la película británica *2001. Una odisea del espacio* dirigida por Stanley Kubrick en 1968: El despliegue de la técnica hará al hombre emanciparse de su “soporte” biológico y trascender su condición animal para proyectarse así como una “máquina espiritual.” De hecho, el proyecto de *AI* había sido concebido por Kubrick a partir del relato *Los superjuguetes duran todo el verano* de Brian Aldiss. Los robots que acompañan al pequeño robot de *AI* son una precisa concepción cinematográfica de un ideal dudoso, porque da por hecho que los problemas de los hombres sólo se podrán superar cuando sea posible ese desprendimiento, entendido como la metamorfosis ahora tecnológica del hombre en robot. En la película norteamericana *El hombre bicentenario* dirigida por Chris Columbus en 1999, por ejemplo, no se trata tanto de que Andrew (Robin Williams) consiga hacerse humano, sino de *simularlo* tecnológicamente, haciendo bueno el lema de la Tyrell Corporation de *Blade Runner*: “Más humanos que los humanos.”

3. Analogías en la estructura del campo material del cine en tanto que ciencia genuinamente operatoria

El campo material del cine, por tanto, dice referencia a las acciones finalistas de los hombres mediadas por otros hombres y por el entorno cultural objetivo en el que esas operaciones se realizan. Una especie de espacio cinematográfico (concreción del *espacio antropológico*,⁷ sin duda) marcado por las relaciones entre los individuos articuladas en un escenario y organizadas en torno a otros elementos también operatorios como pueden ser los agentes numinosos. El cine acota este espacio cinematográfico mediante la recreación artística, escénica y teatral de las condiciones ideales en las que va a estudiarse el comportamiento de los sujetos, para componer un modelo que podrá quedar mejor o peor articulado en su formalidad fílmica. Como decíamos, más allá de la teoría de la mimesis, estos elementos conforman la clase de los componentes materiales y la clase de los componentes formales o personales de la cinematografía.

Así, igual que otras ciencias, la cinematografía no se entiende como un mero conocimiento especulativo, formal (en el sentido de la teoría de la mimesis), sino como una construcción objetiva de materiales organizados que no reside en el “interior de las conciencias” de los cineastas. Las películas son configuraciones reales de contextos ma-

⁷ Esta teoría fue establecida por Bueno 1978; 57-69.

teriales articulados por las acciones finalistas de los sujetos y habrá que entender las imágenes resultantes como *sustancialmente* unidas a las disposiciones objetuales a partir de las cuales se han construido, aunque hayan sido recreadas digitalmente, porque, como hemos dicho, su concreción como apariencia no empece su valor causal objetual para las acciones simuladas.

De la misma manera que las ciencias no pueden quedar reducidas a las representaciones proposicionales en forma de libros y textos, los materiales y figuras personales constitutivas de las imágenes cinematográficas son también contenido de la cinematografía. Sólo desde una concepción metafísica arraigada en la teoría de la mimesis, que sustancializa los símbolos, los pensamientos o las imágenes se “puede hacer creer que la ciencia-conocimiento se ha replegado al lenguaje (a los libros, incluso a la mente, a los pensamientos),”⁸ al igual que sólo así se puede llegar a pensar que el cine se puede replegar a la representación de las imágenes. Por otra parte, eso no significa que el cine pueda incorporar íntegramente los objetos reales, como si el cine reabsorbiera en sus mallas las realidades en su integridad. Al contrario, las ciencias sólo recogen unas determinadas porciones de la realidad, al igual que le ocurre al cine, de manera que el cine será una disciplina que manifiesta esa condición abstracta, organizadora “parcial” de un material, “la realidad,” que la desborda por todas partes, como cualquier otra ciencia.

Por ello, si los campos mismos de las ciencias están constituidos por partes materiales y partes formales, de la misma manera lo está el campo del cine, tal y como las hemos estudiado y organizado en nuestro ensayo *La ventana indiscreta* (2015). Los campos científicos, al organizar esos tramos de materialidad, los articulan en una totalidad ordenada, conformando esas totalidades resultantes como totalidades *atributivas* con respecto a otras ciencias.⁹ Según la teoría del cierre categorial, son partes formales aquellas cuya estructura depende de la forma del todo; en el cine esas partes formales serán las acciones finalistas en conflicto en la medida en que a través del montaje arti-

⁸ Bueno 1992, p 101.

⁹ Llamamos totalidades atributivas frente a totalidades distributivas a aquellas totalidades conformadas por partes atributivas o distributivas: Por ejemplo, si rompemos un jarrón en trozos, estas partes conservan la forma del todo, y se llaman por tanto, partes atributivas; si trituramos el jarrón, las partes resultantes no conservan la forma del todo, son partes distributivas que pueden componerse de cualquier manera en cualquier lugar del jarrón, sin embargo, las partes atributivas sólo pueden ocupar un lugar determinado en el todo; determinado por las otras partes.

culan las películas en unidades, en totalidades; a su vez, son partes materiales aquellas cuya estructura no depende de la forma del todo,¹⁰ lo que significa que estas partes pueden ser genéricas al campo cinematográfico; así, si pensamos en el cine, precisamente el entramado objetual escenográfico en el que se despliegan las acciones, en la medida en que esas partes sólo adquieren la unidad a través de las acciones, podrán considerarse las partes materiales de la cinematografía; y por ello, un mismo entramado escenográfico podrá dar lugar a diferentes acciones finalistas en conflicto, esto es, a diferentes películas (esto en el teatro se ve mucho mejor, porque el escenario siempre es más abstracto). A su vez, los materiales escenográficos se pueden dar fuera del contexto cinematográfico, de la misma manera que las partes materiales de otras ciencias se dan fuera de los contextos científicos. Así, cuando decimos que las acciones finalistas son las partes formales del cine, lo decimos porque ellas sólo pueden concebirse como algo que está determinado por la figura del todo, esto es, por la película completa. Pero esas acciones, en la medida en que se dan a través de las partes materiales, las incorporan y organizan en función de las acciones. En definitiva, aquello que organiza el todo en cualquiera de las artes y, por tanto, también en el cine, es la *acción* que articula el contexto material en una unidad artística, en una obra de arte.

4. La verdad como identidad sintética en el cine

4.1. La dialéctica de la verdad tarskiana en el cine

¿Cabe hablar en el cine de verdades científicas en el sentido de identidades sintéticas, tal como prescribe la Teoría del Cierre Categorical? La respuesta a esta pregunta es, sin duda, la clave para sostener nuestra tesis sobre el carácter científico de la cinematografía.

Necesariamente, lo primero que debemos reconocer es que, en efecto, hay en el cine una verdad de tipo tarskyano según la cual lo que ves en la pantalla es lo que es verdadero (el enunciado “la nieve es blanca” es verdadero si y solo si la nieve es blanca) en tanto que *simulación mimética*. En efecto, sólo desde la propia pantalla se puede confirmar o desmentir lo que la misma pantalla nos cuenta bajo determinada composición. Si el “Cuento de navidad” que “confiesa” Harvey Keitel a William Hurt en la película norteamericana *Smoke* dirigida por Wayne Wang en 1995, es verdadero o no, no sólo vendrá confirmado por la escena posterior en la que mediante planos queda

¹⁰ Bueno 1992, 102.

recogida la situación narrada, contra la opinión de Hurt que le dice al terminar de contarle su historia: “el embuste es todo un arte, y tú estás entre los mejores.” A lo que él simplemente responde: “¡si no puedes contarle tu historia a un amigo!” La verdad del cuento de navidad la vemos los espectadores con nuestros propios ojos. Vemos cómo la anciana efectivamente, tal y como él mismo nos contaba, se da cuenta de que no es su nieto y vemos también que ella misma se responde que no le importa, que quiere celebrarlo con él como si fuera su nieto. No obstante, si la narración de Auggie no viniera “confirmada” cinematográficamente después, sería el mismo acto de narrar el que quedaría como verdadero. Y así sucesivamente. La verdad de lo que ocurre está recogida en la propia mirada cinematográfica que siempre nos presenta lo que quiere decirnos. Incluso cuando se omite la acción por la elipsis.

Esa verdad tarskyana tiene que ver con la verdad de las cosas que vemos y esto, por supuesto, dependerá de cómo se nos presenta. Si vemos a John Travolta montado sobre un coche fantástico y luego el director nos muestra que el chico “está soñando despierto,” está apelando a un juicio crítico contra cualquier alucinación. Es una visión crítica y *etic*, dentro de la recreación general *emic* de la acción que se narra. Si, por el contrario, nos muestra a un cazador de fantasmas, fantasmas y rayos divinos, sin pudor ni crítica, a una niña que le gira la cabeza 360 grados, o a Santa Teresa de Jesús levitando, a Harry Potter volando en una escoba, o a *ET* volando en una bicicleta, sin mediar “entrecomillados” o modos de presentarlo como un segundo nivel de lenguaje visual (metáfora, ilusión, alucinación), entonces el director está apelando a una mirada *emic*,¹¹ que él mismo ejerce y ofrece al espectador para hacerle creer ese mundo fantasmagórico como real y verdadero. Aquí la verdad tarskyana nos dice: Los fantasmas existen porque ahí están visibles para todos. —¡Por fin visibles, ahí están!: *Fábrica de sueños*, dice Ehrenburg¹², “puro arte” dirán otros, metáfora, alegoría—. En efecto, cabe entender ese enfoque *emic* envolvente en un marco de creencias determinado solamente como una metáfora, o una alegoría, pero no en cuanto al mundo recreado, sino, y esto es lo que nos lleva al enfoque gnoseológico, a la *acción construida* en ese contexto material fantástico, por ejemplo.

Hay una escena muy interesante en la película griega *Xenia*, dirigida por Panos H. Koutras en el año 2014 sobre este asunto de los

¹¹ Para una discusión sobre los conceptos de “Emic” y “Etic,” véase Bueno 1990.

¹² Ehrenburg 1989.

puntos de vista en las películas. Uno de los protagonistas, Dani (Kostas Nikouli), tiene un conejito blanco que lleva a todas partes, viene con él desde Creta y siempre le acompaña. Después de encontrarse con su hermano Odysseas (Nikos Gelia), comienzan un viaje a Tesalónica para buscar una solución a su problema, pues son hijos de una albanesa y pretenden conseguir la nacionalidad griega, algo que sólo su padre, griego, puede proporcionarles, si los reconoce como hijos suyos. Durante una estancia en Larisa, Dani llega a utilizar su pistola para defenderse del ataque de unos albaneses, y huye con su hermano perdiéndose en el bosque. De pronto vemos el conejo de Dani enfermo y decaído. Dani comienza a gritar, y pide a su hermano que lo mate para que no sufra. La sorpresa que como espectadores recibimos procede de que, al ver al conejo desde la perspectiva de Ody, el conejo es solamente un muñeco de peluche que queda roto en pedazos cuando Ody comprende que su hermano no ha sabido asumir que se trata de un muñeco, es decir, por ejemplo, que su hermano no ha sabido aún abandonar la infancia. Descubrir este detalle genera cierto desasosiego en el espectador que enseguida pretende repasar lo que ha visto para reevaluar cuánto de todo lo que se le ha planteado procede de la propia imaginación de Dany, a través de cuyos ojos se ha desarrollado la acción hasta ese momento.

Precisamente por esa verdad tarskiana que nos pone ante lo sucedido es por lo que resulta tan importante, por ejemplo, a Gustavo Bueno¹³ el problema de los límites del cine religioso. No es lo mismo que veamos a Santa Teresa de Jesús levitar entre brumas que indican el uso de “comillas” en el cine dando a entender que esa levitación no se puede tomar al pie de la letra, que hacerlo directamente y sin ningún ejercicio de entrecomillado. La verdad tarskiana de la película debe insertarse en la propia verosimilitud de la representación de las operaciones de los sujetos en el marco de los contextos establecidos cinematográficamente.

4.2. Nota sobre los límites gnoseológicos entre Cine e Historia

No obstante, el “peligro” de la verdad tarskiana cinematográfica no estaría sólo en las películas religiosas, sino, en general, en toda película,

¹³ Bueno 1993, 15-28. En su libro, Bueno 2007, insiste en este enfoque, necesario, pero incompleto del problema de la verdad en el cine, con un extraordinario análisis de la película *El exorcista* que se agradece mucho, porque ciertamente esta película me resulta insufrible, pero el enfoque tarskiano con la dialéctica emic/etic debe ser completado más allá de que veamos en pantalla que *la nieve es roja*.

puesto que la verdad tarskiana que recrea en presente dramático puede estar al servicio de diferentes ideologías interpretativas y hacer visible lo que históricamente podría ser falso, científicamente imposible u ontológicamente inconcebible. Porque, como decía Einsenstein enojado por las críticas a su segunda parte de *Iván (La conjura de los boyardos)* “la historia se conoce siempre a través de los films.”¹⁴ ¿En qué medida, podríamos preguntarnos, cabría decir también que “el mundo se conoce a través del cine”? Y, efectivamente, por esta insidiosa realidad, el cine ha sido siempre un instrumento al servicio de las ideologías y una máquina de mitos. Tomemos, por ejemplo, la película alemana *Lutero* dirigida por Eric Till en el año 2003 y la demoledora crítica realizada por Juan Antonio Hevia Echevarría.¹⁵ Porque esta película es, a tenor de esta crítica, una escandalosa tergiversación de los acontecimientos que envuelven la vida de Lutero al servicio de los intereses del Luteranismo y de la propia Alemania, en su proceso de remodelación histórico mitológica. El crítico ha puesto de manifiesto la estrategia cinematográfica que los productores (un grupo financiero explícitamente luterano), a sabiendas, han seguido para convertir a Lutero en un modelo de héroe intachable para las expectativas ideológicas del espectador actual. Por algo había dicho Lenin “de todas las artes, el cine es para nosotros la más importante.” Y no sólo porque fuera un instrumento para conformar mitos y transmitir ideología, sino también para hacer frente a los mitos que desde el mundo capitalista asediaban el nuevo estado socialista soviético. El análisis de Hevia se convierte en una crítica gnoseológica desde la Historia que pone en evidencia el reduccionismo sociológico de la verdad cinematográfica tarskiana ofrecida por esta película.

No será la Historia, desde luego, una disciplina exenta de compromiso y partidismo, como cualquier español puede comprobar por el odioso ejercicio de manipulación que desde las instituciones educativas se perpetra sistemáticamente contra los programas educativos de la asignatura de Historia. Un caso llamativo es el de la asociación de historiadores *galeusca*, descaradamente conducida para reconstruir una interpretación de la historia de España en términos favorables a la ideología independentista de los partidos políticos nacionalistas de las regiones presentes en el acrónimo. No obstante, la Teoría del cierre categorial establece, entre otras cosas, la segregación de los campos científicos y su irreductibilidad mutua. Por ello mismo, las verdades

¹⁴ Aristarco 1976, 29.

¹⁵ Hevia Echevarría 2006.

cinematográficas no pueden reducirse a las verdades históricas. En cierto modo son incompatibles, como las verdades químicas pueden ser contradictorias con las verdades biológicas, o antropológicas, etc. Son campos gnoseológicos diversos.

Podríamos decir que la Historia conforma lo que suele llamarse el “contexto de descubrimiento” de las verdades cinematográficas, al contribuir a la conformación del entorno escénico de la acción, pero las verdades cinematográficas no son absoluta ni necesariamente congruentes con las verdades históricas. Por ello la historia debe enmendar las verdades cinematográficas al igual que las verdades biológicas enmiendan las verdades químicas, y viceversa. Precisamente en esta confusión se cifran algunas de las críticas que se han vertido contra nuestro proyecto, considerando que puesto que las verdades cinematográficas no son verdades históricas (por *adecuación*), no pueden ser constitutivas de un campo gnoseológico. Pero nadie pretende convertir el cine en historia, como tampoco quiso hacerlo Aristóteles. El campo gnoseológico del cine no son las reliquias, sino las acciones finalistas humanas en presente dramático. Y así como en la física, las matemáticas organizan los fenómenos físicos, así también las artes, en su representación dramática, organizan el campo de las acciones finalistas constituyendo, por así decir, una nueva acepción de ciencia que recogería precisamente a las tradicionalmente llamadas bellas artes, en tanto que todas ellas estudian las acciones finalistas en presente dramático.

4.4. Para una quinta acepción de ciencia: las ciencias miméticas

Hasta prácticamente el siglo XIX las ciencias humanas también permanecieron fuera del ámbito de las categorías científicas. Sólo una comprensión más amplia de las funciones gnoseológicas de las ciencias permitió incorporar estas disciplinas al ámbito más general de las ciencias, hasta el punto de que en la teoría del cierre categorial se habla de cuatro acepciones de ciencias en un despliegue histórico. La primera corresponde con la ciencia como “saber hacer,” un concepto según el cual “la ciencia se mantiene aun muy próxima a lo que entendemos —dice Bueno—, por ‘arte’, en su sentido técnico.” La segunda acepción, procedente de Aristóteles, entiende la ciencia como sistema ordenado de proposiciones derivadas de principios, una acepción que se extiende hasta prácticamente la revolución científica, momento en el que se abre paso una tercera acepción de ciencia como “ciencia positiva,” tal

y como se despliegan las ciencias a partir de ese momento. Una cuarta acepción recoge la visión de la ciencia que se abre paso a través de la irrupción de las ciencias humanas, muchas veces también consideradas como un tipo de arte. En este sentido, podemos considerar a las bellas artes como un entramado de ciencias particular, una nueva acepción de ciencia, la quinta, correspondiente a lo que tradicionalmente llamamos artes, en la medida en que proceden al estudio de las acciones finalistas humanas por medio de la representación en presente dramático, puesto que las artes miméticas podrían considerarse como distintos medios de representación de las acciones finalistas en su propio acontecer dramático, lo que permitiría la incorporación de nuevas técnicas de representación de esas mismas acciones, como el cine, la televisión, los videojuegos o incluso la propia robótica.

4.5. La verdad cinematográfica como finalidad en presente dramático

En definitiva, además de mostrarnos “lo que ocurre,” esto es, la verdad tarskiana, lo cierto es que el director podría saltarse los pasos de la narración y mostrar “al hombre que mató a Liberty Valance” (creo que en esta posibilidad absoluta está la identificación metafórica del director como un Dios) pero no lo hace. Nada se lo impediría, pero si lo hiciera, no habría película, no esa película, desde luego. Porque no es esa cuestión la que prevalece, ni donde se recoge la verdad cinematográfica; más allá de la verdad tarskiana que nos dice: “esas son las tierras de Queronea,” y “he ahí la batalla,” “aquí está el asesino,” el cine construye y narra una acción o un complejo de acciones finalistas en conflicto, una *symploké* de fines en conflicto, que son los que *anudan* el marco institucional recortado y el tiempo, esto es, el entramado escenográfico de la acción. Y es aquí donde se conforma, creemos, la verdad gnoseológica del cine, la que se manifiesta a través de cada película como una identidad sintética de tipo procesual, finalista. Porque el fin resultante de una película es el que de algún modo integra las partes montadas en una unidad y confiere al mero montaje técnico una unidad dialéctica, en la forma de la identidad procesual. Así pues, el montaje, por medio del fin, explica cada uno de los actos o agones que lo van prefigurando, al estilo, por ejemplo, del más clásico cine negro o de suspense, donde todo adquiere sentido en el fin resultante, porque esas diversas escenas, planos y secuencias, se convierten en una unidad, en una totalidad en virtud de los fines que se van entrelazando. Al cine no le interesa el resultado tarskiano,

sino el análisis y descomposición de los elementos que conforman la acción finalista, la organización comprensiva de los tramos agónicos en el despliegue de la acción, en tanto que son tramos significativos por cuanto conducen hacia su resultado, y por eso deben quedar recogidos (se alcance o no ese resultado, esa es su dialéctica).

5. Finalidad como identidad sintética

1. Según la teoría del cierre categorial, una ciencia “puede concebirse, fundamentalmente, como una serie de cursos constructivos sobre un material dado, cursos constructivos que incluyen tanto construcciones objetuales como construcciones proposicionales.”¹⁶ Ahora bien, estos procesos constructivos “alcanzan su estatuto científico cuando son cerrados, es decir, cuando ellos determinan una proposición en la cual se expresa una relación de identidad sintética.” El cierre categorial incluirá cierres objetuales y “cierres proposicionales establecidos mediante las identidades sintéticas entre términos que hayan sido obtenidos a partir de cursos de construcciones objetuales diferentes.”¹⁷ Esas identidades sintéticas son las verdades científicas, expresadas en los teoremas, que sólo a través de todos estos cursos de construcciones objetuales pueden establecerse. Porque, “si la ciencia es construcción (con determinados materiales), la verdad científica habrá de ser un predicado que exprese una determinación inmanente a esa construcción en cuanto tal.”¹⁸

Por ello, la determinación de “verdadero” no afecta a los materiales (las acciones finalistas humanas, objeto de estudio), como pretendería el descripticismo, pero tampoco es una determinación añadida a la construcción científica (adecuacionismo); y tampoco podemos referir la verdad a la forma de la construcción cinematográfica (teoreticismo) “sino a la construcción misma, en tanto ella tiene incorporados los materiales de construcción. La verdad, como determinación o predicado interno a la misma construcción científica no debiera propiamente añadir nada, cuanto a la cosa, a la construcción efectiva, a la manera como la ‘verdad’ de una máquina —podríamos decir: la característica de una ‘máquina verdadera’, frente a una máquina fingida, pintada o de ficción—, consiste en que ella ‘funcione.’”¹⁹ De igual manera, la verdad de una película está en que su construcción sea *verosímil*, que

¹⁶ Bueno 1992, 128.

¹⁷ Bueno 1992, 130.

¹⁸ Bueno 1992, 146.

¹⁹ Bueno 1992, *Ibidem*.

es el máximo grado de verdad al que puede aspirar una película del tipo que sea; esto es, que los elementos que la conforman en su montaje final tengan un sentido definido y comprensible para todo espectador dadas unas condiciones. En este sentido, dice Bueno, “la verdad de una construcción científica podría entenderse como la misma identidad de la construcción [...] según el nexo de al menos algunas de las partes constitutivas de su entramado y ‘responsables’ del mismo.”²⁰ Y continúa:

Si pudiéramos redefinir la verdad científica en estos términos de identidad entre partes (entre algunas partes-clave determinadas) de la construcción total, estaríamos al menos muy cerca de poder afirmar que la verdad no se sobreañade a la ciencia como una relación *ab extrinseco* y que, al propio tiempo, se mantiene en el ámbito de la misma ciencia, pero no en su mera formalidad, sino en su materialidad más genuina (puesto que hemos supuesto que la “realidad en persona” está incorporada a la construcción científica).²¹

Así es como habremos de entender la verdad en el cine, y por extensión en las artes, si es que pretendemos avanzar por la senda del materialismo constructivista y comprenderlo, hasta donde pueda ser seguido, como una ciencia propia del ámbito de las categorías del hacer. La idea que resulta es que una película es una construcción de partes articuladas por una identidad que se establece a través de las acciones finalistas. Nuestra tesis es que la verdad del cine como identidad sintética se da en el propio tejido de los conflictos finalistas que conforman cada película, de tal manera que las películas pueden ser entendidas como los *teoremas* de la cinematografía; teoremas que pueden quedar organizados conforme a los criterios de la figura propuesta en el capítulo anterior.

2. Ahora bien, en la medida en que esas finalidades responden a operaciones de sujetos, sin los cuales no pueden tener lugar, estas identidades adquieren un carácter menos irrevocable, por así decir, menos determinista que las identidades correspondientes a las ciencias que a través de sus operaciones logran segregar a los sujetos operatorios de sus verdades. Por ello, el cine se conforma así como una ciencia “humana.” Y, en este sentido, es necesariamente una ciencia normativa, porque no puede eludir la recreación de las operaciones de los sujetos en sus conflictos, para comprenderlas.

²⁰ Bueno 1992, 147.

²¹ Bueno 1992, 147.

En definitiva, las identidades sintéticas cinematográficas, en la medida en que se construyen sobre la idea de finalidad procesual, requieren la presencia de las operaciones de los sujetos, por lo que el cine necesariamente es una ciencia de paradigmas morales, una ciencia ejemplar, sometida a la razón práctica y prudencial, que en principio no podrá versar sobre lo necesario, sino sobre lo individual y particular, y no tanto porque se trata de situaciones contingentes, sino porque se trata de acciones planeadas y, por tanto, libres, esto es, determinadas por un fin y no por una causa, como ocurre en las demostraciones científicas.²²

3. No obstante, la idea de finalidad puede considerarse —dice Gustavo Bueno—, como una modulación de la identidad sintética, puesto que la unidad de la multiplicidad del referente está determinada por el resultado (o el contexto, en su caso) exterior y es también exterior a cada una de las partes.²³ Esta afirmación procede de un texto que vamos a tomar como referencia para proponer nuestra propia tesis acerca de la verdad en el cine, una tesis que consideramos extensiva al ámbito de la poética en la medida en que su núcleo está constituido por la actualización de acciones finalistas en presente dramático, con las modulaciones propias de cada campo gnoseológico artístico particular (véase la primera parte de este ensayo). Dicho de otro modo, allí donde no hay acción finalista en presente dramático no hay poética, no hay arte, habrá historia, por ejemplo, sociología, psicología, pero no arte; pero también ahí es donde confluye la poética con la historia fenoménica, la fiesta y el ritual. El arte siempre supone la concreción actual de un *agón*. Heidegger decía esto mismo a su manera:

El arte como poner-en-obra-la-verdad es Poesía. No solamente es poética la creación de la obra, sino que también lo es a su manera la contemplación de la obra; pues una obra sólo es real como obra cuando nos arranca de la habitualidad y nos inserta en lo abierto por la obra, para hacer morada nuestra esencia misma en la verdad del arte.²⁴

Según Gustavo Bueno, un fin supone siempre un referente, “el fin de algo.” Ese algo es una multiplicidad simultánea o sucesiva, y como tal multiplicidad, en la medida en que queda unificada a través de la idea del fin, de una totalidad: por ejemplo, una configuración, si

²² Bueno 1980, 100.

²³ Bueno 1992, 8.

²⁴ Heidegger 1958, *apud* Valverde 1987, 253.

la multiplicidad es de simultaneidad, o un proceso, si es de sucesión. Así pues, la idea de finalidad implica la totalización. La totalización se produce mediante la unificación de un conjunto de partes en función de un resultado, en el caso de una multiplicidad procesual. La identificación sintética entre la determinación externa del referente y la unidad interna de la multiplicidad de sus partes constituye, según Bueno, el mismo contenido de la idea de fin.

Según esto, la finalidad dice identificación sintética entre un proceso [o configuración] y su resultado [contexto] cuando este resultado [contexto] se nos muestre como condición necesaria para la constitución de la unidad del propio proceso como tal; por tanto, gracias a la finalidad el referente se “auto-sostiene” [...] lo que significa que la multiplicidad (procesual o configuracional) de partes de las que consta, está ordenándose de suerte que la ordenación sea constitutiva de la unidad según alguna de las formas de alternativas posibles (en el límite: una sola) por las cuales las partes de esa multiplicidad podrían, desde luego, relacionarse (combinarse, componerse) entre sí o con terceras partes (de otras multiplicidades del entorno).²⁵

4. Una película es igualmente una totalidad resultante de su propia ordenación finalista en virtud del proceso de montaje; con él se construye la ordenación de planos, escenas y secuencias según la idea de fin resultante, sin la cual sería simplemente una mezcla desordenada, indefinida, amorfa o caótica. Como dice Eisenstein:

¿Qué implica, en esencia, entender el montaje? En nuestro caso cada pieza no existe ya como algo irrelacionado, sino como una *representación particular* del tema, que en igual medida penetra todas las imágenes. La yuxtaposición de esos detalles parciales en una construcción-montaje pone de relieve esa cualidad *general* de la que ha partido cada uno de ellos y que los organiza en un *todo*, a saber, en aquella *imagen* generalizada, mediante la cual el creador, seguido por el espectador, experimenta el tema.²⁶

La ordenación de los elementos componentes del film no es única y es posible utilizar diferentes métodos de montaje pero no siempre con el mismo resultado narrativo. Por tanto, las acciones finalistas en conflicto pueden presentarse de diversos modos, pero distintos montajes pueden dar lugar a la configuración de diferentes acciones, pero

²⁵ Bueno 1992, 7.

²⁶ Eisenstein 1974, 20.

también de la misma, por ello pueden darse diversas versiones de una misma acción. Este ámbito es el que alimenta toda la literatura acerca de los procesos de producción cinematográfica, el *making off*, y muchas veces el resultado del montaje escapa incluso a las pretensiones de los propios realizadores. Es un caso característico de esta situación por ejemplo la película norteamericana *Casablanca* dirigida por Michael Curtiz en 1942, basada en la obra de teatro *Everybody comes to Rick's* de Murray Burnett y Joan Alison, cuya composición requirió la intervención de varios guionistas, además de las propuestas escénicas del propio director. Pero el montaje no es “enteramente libre.” No obstante, no es casualidad la coincidencia estructural de la narración de esta película y la película norteamericana *La Diligencia*, dirigida por John Ford en 1939. Así, por ejemplo, en el *making off* de la película *La tentación vive arriba* dirigida por Billy Wilder en 1955, basada en la obra de George Axelrod, se describe cómo fueron modificándose la pretensiones iniciales del guión cinematográfico que planteaba un verdadero adulterio, por razones políticas, dando lugar a un montaje diferente que ofrece un resultado mucho más “políticamente correcto.”

No obstante, diferentes estrategias de montaje permiten reconstrucciones cinematográficas más o menos audaces o sorprendentes e innovadoras, como *Ciudadano Kane*, dirigida por Orson Welles en 1941, o la magnífica *Pulp fiction*, dirigida por Quentin Tarantino en 1994, por no referirnos a los pioneros soviéticos en el uso del montaje. En todo caso, es el resultado del montaje el que confiere al conjunto la unidad comprensiva del todo que permite establecer la identidad sintética entre el proceso montado y los conflictos finalistas. Siendo el resultado la condición necesaria de la constitución de la unidad del proceso como tal, esto es, del montaje. Y es esta identidad sintética entre el proceso y el resultado la que suele definirse como la *verosimilitud* de la acción, cuando el espectador, el montador, o el director, es capaz de entender y volver a integrar en una unidad la multiplicidad de planos, escenas y secuencias que conforman el film.

La verosimilitud está, no obstante, en función del público también, no sólo de quienes ponen en marcha la película. Si se trata de una película histórica, la verosimilitud no será igual para un espectador experto, que para un lego en la materia, y lo que puede aparecer en pantalla sin que suponga la más mínima molestia puede desactivar el interés de un especialista en la materia. Por ello, las verdades cinematográficas tienen que ver también con su perfección técnica, lo que abunda también sobre la propia calidad del film.

5. Es el montaje, por tanto, el que confiere sentido a las acciones finalistas en tanto que estas acciones quedan recogidas en planos, escenas y secuencias definidas por tiempos y espacios escénicos y condicionados por la continuidad de los elementos narrativos (*raccord*, por ejemplo). Así pues, las acciones finalistas se presentan como *partes* de un continuo biográfico contextual efímero por sí mismo. En este continuo biográfico efímero es en el que cabe concebir programas particulares, o incluso generales, vitales, en conflicto con otros planes de diversos continuos biográficos. A su vez, el enfrentamiento, agón, está orientado por un fin que no es sino el orden resultante de la organización de esos conflictos tal y como están definidos por el equipo de rodaje, guión, dirección, narración, etc.

Puede decirse que el cine establece un *vaciado* de los continuos biográficos para mostrar las partes significativas de posibles conflictos finalistas. Un caso paradigmático podría ser la película norteamericana de Robert Altman *Vidas cruzadas*, dirigida por Robert Altman en 1993, con guión de Raymond Carver, donde se teje una red de relaciones (22 personajes) a través de conflictos generados en el cruce de trayectorias vitales que se encuentran por casualidad. En la española *Plácido*, dirigida por José Luís García Berlanga en 1961, toda una serie de personajes con planes diferentes, a lo largo del día de Noche Buena en una ciudad de provincias, entran en conflicto en una especie de mecanismo de relojería donde el agón entre Plácido y José Luis López Vázquez se articula a través de otros personajes cuyos fines afectan y reajustan las trayectorias finalistas de estos en una especie de arabesco. La complejidad técnica aquí no reside tanto en el montaje de planos, como en el montaje de elementos dentro de cada uno de esos planos secuencia, personajes, artefactos, edificios, ciudad, instituciones; en definitiva, todos funcionando de manera que la impresión de realidad es sorprendente al tiempo que el director nos invita a escrutar y diseccionar con agudeza las miserias humanas más diversas con una mirada ácida y certera. El resultado es la propia unidad tejida por los fines en conflicto, la *symploké* de finalidades entrelazadas en torno al programa “siente a un pobre a su mesa” por Navidad, que ponen en marcha los ricos “concienciados” (hoy los llamaríamos ricos “socioconscientes”)²⁷ de la ciudad (no solo un reflejo de una época, sino una premonición del esperpento habitual de los telemaratones que organiza actualmente incluso, lamentable cosa, la Televisión pública).

²⁷ Esta categoría de “socioconscientes” fue introducida por Meyers 1987.

Ahora bien, los conflictos de acciones finalistas se manifiestan de diversas maneras y arrojan situaciones cuya complejidad abre el ámbito de posibilidades narrativas de manera inusitada. Altman apunta a casualidades donde una acción finalista se convierte en obstáculo para otra en la forma de una causa eficiente material, un accidente, un choque, un atropello, por ejemplo. Pero las acciones finalistas pueden ser, a su vez, causas formales de otras acciones finalistas, como cuando un plan político configura los fines de cada uno de los sujetos que lo secundan. Serán causas materiales los planes finalistas que aprovechan los planes de terceros para llevar adelante los propios “inconscientemente,” esto es, cuando las acciones de unos se convierten en medios para los fines de otros; y causas eficientes, en general, cuando los fines conforman el marco en el que otros fines pueden establecerse.

6. En definitiva, la acción cinematográfica viene a ser la forma de organización de los componentes escenográficos en una unidad dotada de sentido, a través de los actores que la ejecutan intercalados en ella. Y esa misma organización que confiere unidad al todo fílmico es lo que constituye *la identidad sintética* de cada película. Una unidad de la que no puede segregarse al sujeto operatorio, porque se trata del desarrollo de acciones finalistas que requieren la intervención de sujetos prolépticos. Por tanto, desde el punto de vista gnoseológico, el cine habría de quedar adscrito al ámbito de las llamadas ciencias humanas, o ciencias *operatorias*, según la teoría del cierre categorial de G. Bueno. Es decir, esta identidad sintética no puede, por así decir, segregarse al sujeto gnoseológico, tal y como queda establecido que debe ocurrir en las ciencias, al menos en aquellas que alcanzan el mayor grado de cientificidad, las ciencias que Bueno ha denominado *operatorias*. Esta situación de conflicto entre las “ciencias naturales” y las “ciencias humanas,” queda recogida de un modo sorprendente en un pequeño diálogo en la película soviética de Tarkovski, *Stalker*, de 1979, entre un físico y un escritor mientras esperan en un bar antes de pasar a “la Zona.” Dice el escritor:

E: —Soy un escritor, así que todo el mundo me llama escritor por algo.

P: —Y ¿sobre qué escribes?

E: —Sobre los lectores.

P: —Es obvio, no debería escribirse sobre nada más. De hecho uno no debería escribir sobre nada.

E: —¿Y tú que eres, un químico?

P: —Más bien un físico.

E: —Esto también debe ser aburrido. En busca de la verdad. Ella se esconde y tú sigues buscándola hasta encontrarla. Escarbas en un sitio y... ¡eureka!: El núcleo está lleno de protones. Escarbas en otro sitio y... ¡genial!: Triángulo ABC es igual al triángulo A', B', C'. En mi caso el asunto es diferente. Mientras escarbo en búsqueda de la verdad, tantas cosas le pasan a esa verdad que en lugar de descubrirla desentierro un montón de..., perdón... preferiría no decirlo.²⁸

Las películas entendidas como los teoremas de la cinematografía vendrán a ser las partes formales del campo gnoseológico del cine, entendidas como totalidades atributivas procesuales. Y, en la medida en que los teoremas están contruidos en las ciencias a partir de proposiciones, términos, relaciones y operaciones que podrán ser partes materiales, así también las películas conformadas por planos, escenas, secuencias, y procesos de montaje serán, junto con la disposición material de los escenarios y sus objetos, cuyas relaciones quedan configuradas mediante las acciones de los sujetos operatorios, las partes materiales correspondientes; puesto que pueden estar presentes en multitud de películas y acciones diversas, incluso dentro de una misma película y aún fuera de ella. En este sentido, reconoce Eisenstein que la propiedad según la cual al unir dos trozos de película se combinan inevitablemente dando lugar a un nuevo concepto, como cualidad nueva que surge de la yuxtaposición, no es específica del cine:

No se trata en absoluto de una circunstancia peculiar del cinematógrafo, sino de un fenómeno que se presenta invariablemente en cualquier yuxtaposición de dos hechos, dos fenómenos, dos objetos. Estamos acostumbrados a efectuar, casi automáticamente, una generalización deductiva terminante cuando dos objetos cualesquiera separados son colocados, ante nosotros, uno junto al otro.²⁹

Y de la misma manera que las leyes de la geometría actúan como partes materiales de la configuración de las trayectorias de los planetas, las leyes de la composición pictórica y las leyes del montaje, tal y como se han ido configurando desde los experimentos de Kulechov,

²⁸ En la película, el director alude con esta ambigüedad más al problema del fraude científico, pero en general, al hecho de que las ciencias humanas suponen la presencia insoslayable de las operaciones de los sujetos. (El diálogo se encuentra en torno al minuto 16 de la película).

²⁹ Eisenstein 1974, 16.

Eisenstein, Dovchenko, hasta pongamos por caso, Tarantino, configuran el contexto material de las identidades sintéticas cinematográficas.

6. Escenario como contexto determinante de las verdades cinematográficas

Como venimos diciendo, así como en las ciencias se construyen teoremas, en el cine los teoremas serán las propias películas, compuestas por escenas y planos. Si en las ciencias las proposiciones conforman los teoremas, en el cine las proposiciones vendrían a ser las propias escenas, y secuencias. Ahora bien, según la teoría del cierre categorial, los teoremas “se establecen no ya en el ámbito indeterminado del campo de referencia, sino en el ámbito de los *contextos determinantes*, o *armaduras*, configuradas (a veces de un modo muy artificioso) en el seno del campo.”³⁰ Y es precisamente así como procede la cinematografía a construir sus particulares teoremas fílmicos. Efectivamente, las armaduras o contextos determinantes “aun cuando están edificados exclusivamente con términos y relaciones del campo, los disponen artificiosamente por medio de esquemas materiales de identidad,” esto es, “armaduras objetuales” que definen el marco de las acciones finalistas de los protagonistas. En el caso del cine los contextos determinantes serán los escenarios reconstruidos como determinantes de las operaciones formalistas de los sujetos en las escenas.

De manera que las armaduras vendrían a ser, en el cine, los escenarios, así como los teoremas las propias películas. De hecho, se considera que las armaduras “son dispositivos artificiosos de significado equivalente —dice Bueno— al que en música podría tener un teclado.”³¹ Las armaduras pueden mantener relaciones diversas entre sí, e incluso se considera la posibilidad de que el desarrollo de una ciencia puede tener que ver con la constitución de una nueva armadura en el ámbito de un campo categorial dado. Y si se entiende que pueden ser armaduras ciertos dispositivos mundanos tecnológicos, o lúdicos, esto es precisamente un aspecto esencial en el propio despliegue del cine. De hecho, el cine ha conformado multitud de dispositivos mundanos y los ha transformado de mil maneras indagando en el alcance de las acciones finalistas en conflicto, desde la escalera de Odessa, por ejemplo, al muñeco de *ET*, los paraguas fluorescentes de *Blade Runner*, el *DeLorean DMC-12* modificado como máquina del tiempo, Bruce, el tiburón de Spielberg, o la bolita de cristal o el trineo de *Ciudadano*

³⁰ Bueno 1992, 107.

³¹ Bueno 1992, 107.

Kane, pasando por todas las máquinas imaginables, como decía Cueto, incluidas las propias máquinas cinematográficas que para recoger la grabación se han ideado en la historia del despliegue tecnológico de la cinematografía; por no hablar de escenarios ambiciosos de estudio, como el de *Rear Window* o la nueva dimensión que ofrece hoy en día el tratamiento informático cuyas simulaciones valen tanto para el estudio de las acciones finalistas humanas en el cine, como para la investigación en física de partículas, por poner un ejemplo. La teoría del cierre categorial plantea incluso que “un campo categorial podría definirse como un entretejimiento de contextos o armaduras;” y así precisamente el entretejimiento de los escenarios en los que cabe desplegar las acciones finalistas humanas (“allí donde ha llegado la imaginación del hombre”), tan diversos como precisos, conformaría el campo categorial de la cinematografía.

Cuando entendemos el cine como una representación de imágenes en el plano, olvidamos que solamente se trata de la imagen grabada de un entramado objetual construido de facto para recrear ciertas acciones en conflicto, igual que si lo viéramos a través de una ventana. El cine, más que una pantalla, *es una ventana*, tal vez también *indiscreta*. Hay en el *Museo de la caza*³² del Palacio de Riofrío en Segovia una serie de 28 magníficos dioramas realizados por uno de los más grandes escenógrafos del cine mundial, el director artístico Emilio Ruíz del Río.³³ Estos diaporamas se componen de animales disecados por el

³² El museo nace a raíz de la exposición “El arte en la caza,” celebrada en 1951 en los salones de la Sociedad de Amigos del Arte en Madrid. Ángel Oliveras, Ramón de Andrada y el Marqués de Lozoya dan la idea de instalar esa exposición como Museo de la caza en este palacio magnífico “respondiendo al uso tradicional del edificio,” según reza la leyenda explicativa al inicio de la exposición. La muestra recoge muy bien la idea del agón y el conflicto en presente dramático que queda reflejado en pinturas rupestres, frescos, mosaicos romanos, relieves, cuadros, etc., y es un claro indicio de las propias raíces etológicas de la Poética, en la medida en que la caza y la reproducción suponen prácticamente los orígenes de todo agón poético. Al fin y al cabo, la caza supone la descontextualización poética y trágica del individuo, víctima propiciatoria, del entramado y urdimbre de su despliegue vital ordinario.

³³ Su obra está presente en muchas de las mejores películas de todos los tiempos, *Espartaco* (EEUU, 1960) de Kubrick, *Rey de reyes* de Nicholas Ray (EEUU, 1961), *Cleopatra* de Mankiewicz (EEUU, 1963), *La caída del imperio romano* de Richard Lester (EEUU, 1966), *Patton* de Franklin J. Schaffner (EEUU, 1970), *Conan el bárbaro*, de John Milius (EEUU, 1982), *Dune* de David Lynch (EEUU, 1984), *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro (España, 2006), *Luz de domingo* de José Luís Garci (España 2007); trabajó con George Cukor, o Luis Buñuel entre otros. Puede consultarse el documental *El último truco* (España, 2008), dirigido por Sigfrid Monleón, sobre el trabajo de este gran maestro.

taxidermista José Luís Benedito López, con un realismo sorprendente, y un escenario que recrea los distintos ecosistemas conforme a las técnicas de la simulación mimética de Emilio Ruíz del Río. Una ventana de cristal nos separa de esos diaporamas contruidos en profundidad, como escenarios cinematográficos (precisamente son cinematográficos y no teatrales porque se interpone una ventana, cosa que no ocurre en el teatro). A esa ventana podemos asomarnos desde distintos ángulos, planos y enfoques, tal y como haría cualquier cámara cinematográfica, y movernos a su alrededor para conseguir diversos efectos sobre el escenario. (La imagen del director de cine como una especie de mago que nos acerca a la ventana todo escenario y punto de vista en el momento preciso, como si en su mano tuviera la bola del mundo iluminada y visible para él desde cualquier punto de vista y a cualquier escala, es inevitable).

La consideración de los escenarios como contextos determinantes de la cinematografía nos permitiría también establecer los propios límites gnoseológicos del cine y una pequeña especulación acerca de su origen que nos atrevemos a proponer.

Como se ha dicho, efectivamente el cine nacería como tal no solo con el descubrimiento de la máquina cinematográfica de los Lumière, sino cuando comienza a trabajarse el escenario y componiendo en él las acciones de los sujetos, más con Meliès que con Lumière, debido al uso sistemático del escenario, en este caso meramente teatral. Ahora bien, sugerimos, según lo que venimos diciendo, que el origen del cine como “ciencia biográfica” habría nacido en un momento histórico muy interesante, anterior incluso a la propia representación consciente de su factura industrial, cuando en 1897 los hermanos Lumière (parece que ya en 1895 hubo una primera grabación en Francia de Léar y el Hermano Basile), grabaron *Vida y Pasión de Jesucristo*. Porque esta película se hizo grabando el drama que se representaba en Horitz, aldea de Bohemia, por sus propios habitantes. Los hermanos Lumière grabaron como si se tratara de un documental, pero en él ya había un personaje principal, unas escenas perfectamente definidas por la tradición en el “viacrucis” y escenificadas por actores en un escenario natural. Además, la representación obedecía a una ceremonia y tenía ya definidos unos tiempos que el cine no ha hecho más que incorporar, ya sea en películas de un metraje medurado o bien en series de capítulos moderados.

En la teoría del cierre categorial se considera que el origen de las ciencias está en el propio entretreimiento de armaduras. Así mismo,

el cine comienza siendo meramente una técnica de grabación cuando carece de armaduras. La primera armadura la incorpora Meliès, el propio teatro, y de ahí pasaríamos a la proliferación de armaduras complejas, tal y como ocurrió, por ejemplo, con Eisenstein, que comenzó en el teatro y encontró precisamente en el cine la posibilidad de llevar adelante sus proyectos de desbordamiento del escenario teatral. Diríamos que el cine comienza siendo meramente documental: *La salida de los obreros de la fábrica*, *La llegada del tren*, para ir poco a poco dando lugar al espacio propiamente gnoseológico del cine. De la misma manera, los estudios cinematográficos podrán entenderse, por tanto, como los verdaderos *laboratorios* de la ciencia cinematográfica. Y así como en las demás ciencias asistimos a toda una serie de procesos de virtualización informática —simulación mimética— de los procesos de investigación de laboratorio, cada vez más generalizada aunque no absoluta, así también en el cine actual muchos de los elementos de los laboratorios cinematográficos tienden a virtualizarse digitalmente con resultados asombrosos desde la aparición de la producción norteamericana de 1995, *Toy Story*, de John Lasseter.

7. Sobre la construcción cinematográfica

Hemos dicho que según la teoría del cierre categorial una ciencia se considera desde el punto de vista constructivista como una serie de cursos constructivos sobre un material dado, construcciones objetuales (operaciones), y cursos proposicionales. Este sería el núcleo activo de la ciencia.³⁴ En el cine tendríamos construcciones objetuales del tipo grabación de planos y montaje de planos en escenas con todos los elementos correspondientes a estos procesos operatorios, preparación del plató, luces, cámaras, acción, atrezzo, construcción de decorados, localizaciones, etc. En cuanto a los cursos proposicionales, son las propias secuencias montadas las que conforman cursos proposicionales dentro de la película. Dice sin embargo G. Bueno que estos procesos alcanzan su estatuto científico cuando son cerrados, cuando determinan una proposición en la que se expresa una identidad sintética.³⁵ Es el sistema de estas operaciones el que ha de llamarse cerrado respecto del campo de términos que van construyéndose y segregándose de las operaciones por las que tiene lugar el proceso de construcción.

³⁴ Bueno 1992, 128.

³⁵ Bueno 1992, 129.

En el cine, cabe interpretar una película como una construcción operatoria, desde luego, pero que en el proceso de montaje segrega todas las operaciones constructivas que pasan a formar parte de lo que no se ve, como cuando en arquitectura se presenta la obra después de haber retirado los andamios. Las operaciones previas que conforman planos y escenas, incluso el mismo proceso de montaje, quedan por así decir disueltas en la unidad resultante, aunque esta circunstancia no sea evidente para el espectador; es más, el espectador contempla la película como un todo unitario y no repara en ello salvo que paremos el proceso de proyección y hagamos una disección tratando de reconstruir precisamente las operaciones componentes, paso a paso, analizando la película. Las escenas vendrían a ser las proposiciones y el montaje su composición hacia la identidad sintética resultante. Ahora bien, ¿contienen los escenarios, como contextos determinantes, los esquemas materiales de identidad, como función intermediaria en la determinación de las relaciones necesarias entre los términos del campo (identidades sintéticas)? Sí, diríamos, si, como hemos propuesto, consideramos a una película como un teorema en el sentido siguiente: aquellas construcciones complejas que por el intermedio de los contextos determinantes logran establecer relaciones verdaderas entre los términos de un campo gnoseológico.

Ciertamente, la representación cinematográfica de una secuencia operatoria en una película tiene una función parecida a la que una elipse puede tener para representar los movimientos de los astros. Tanto uno como otro actúan determinando la comprensión de un campo material representado por líneas geométricas o por secuencias fílmicas. Tan real es la muerte de Gandhi en la pantalla como la trayectoria de la Tierra alrededor del Sol en un libro de Astronomía. El hecho de que sepamos que el punto azul del papel no es exactamente la Tierra sino una representación no significa que sea menos real el proceso ahí representado, de la misma manera que Gandhi muere en la película aunque sepamos que el actor no muere, sólo lo parece.

La Tabla periódica de los elementos de Mendeleiev es artificial, al igual que la composición fílmica, pero los artificios lejos de separarnos de la realidad “natural,” dice Bueno, resultan ser la única vía para poder penetrar en ella. Asimismo, las películas son los artificios conforme a los cuales alcanzamos una comprensión compleja de los procesos biográficos humanos. Y esto, descartando que la tabla periódica pueda pensarse como una representación duplicada de la realidad, isomorfa de la clasificación natural de los elementos (como si

tuviese sentido pensar en unos elementos organizados naturalmente —otra cosa es que unos hayan surgido a partir de otros—. El lugar originario de las leyes de Kepler está constituido por el plano (mapas celestes), telescopios, etc.; sólo en los mapas celestes se proyectan los sucesos astronómicos. Igual que *sólo en las películas (y en las otras artes) se proyectan los sucesos poéticos*. Y al igual que las trayectorias de los planetas sin proyección en el plano constituyen un continuo en espiral espacio-temporal, los tramos biográficos fuera del cine quedan subsumidos en el hilo biográfico continuo, y disueltos —resueltos— en él con la muerte “como lágrimas en la lluvia” (como recordaba Roy, el *Nexus 6*, a Harrison Ford en *Blade Runner*).

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. Pero ¿cuál es su contenido, si es que ha de tener alguna realidad? Porque aun cuando hubiéramos de asumir que la verdad fílmica se resuelve en sí misma, como puro invento del director o de los operadores que construyen la película, no por ello podríamos abandonar nuestra pretensión de atribuir al cine un contenido de verdad, el más mínimo carácter científico, por mínimo que pudiera ser. Si lo que estudia la historia como ciencia son los hechos históricos, interpretados y reconstruidos a través de las reliquias y los relatos que han de ser entrelazados en el relato histórico, lo que constituye el contenido formal de la cinematografía son los hechos biográficos. Y el alcance de las verdades cinematográficas, por muy inventadas que sean, por mucho que debamos considerarlas fruto de la imaginación, no por ello esas invenciones pueden dejar de ser analizables gnoseológicamente, salvo que lo que resulte de la imaginación del artista sea una alucinación incomprensible, un delirio. El alcance de estas verdades acerca de las acciones humanas siempre estará a un nivel seguramente muy próximo al que quepa establecer para las verdades históricas así entendidas. Pero no los hechos biográficos en general, sino los hechos biográficos en tanto que son procesos finalistas y dotados de sentido.

La comprensión de la concatenación de las conductas humanas como dotadas de sentido y continuidad finalista está en la posibilidad de montar en una serie de secuencias los acontecimientos que, entretejidos en el conjunto de comportamientos y acciones de cada uno, establecen una continuidad biográfica articulada con un principio y un fin. Se diría que el cine contribuye a establecer mecanismos de discriminación de procesos finalistas entretejidos en las conductas

biográficas humanas, intercalados en ellas; no separables, porque van en un continuo representado por la propia continuidad biográfica de los personajes, pero sí dissociables, porque remiten a planes diversos y a veces contradictorios, consecutivos o simultáneos, en el transcurrir biográfico de cada persona.

Entonces, el cine recorta en un período de tiempo limitado y concreta en él una serie de secuencias operatorias humanas finalistas, delimitadas sobre un fondo procesual definido por una apertura y un cierre que secuencian una progresión proléptica que en el límite puede quedar reducida a un único plano secuencia que contenga todo lo que ocurre durante un tiempo concreto. Por ejemplo, en la película norteamericana de Hitchcock *La soga*, de 1948, una película que transcurre en un tiempo paralelo al del film, basado en hechos reales y que reconstruye en un solo plano todo el acontecimiento entendido como el entrecruzamiento de fines personales en un espacio y un tiempo, con un inicio y un desenlace, con sólo tres cortes ostensibles, aunque parece que hubo más simulados por limitaciones técnicas. En este caso la involucración de conductas prolépticas ocupa el tiempo del film.

Y así como el arte del buen carnicero —según Platón—, es cortar por las junturas naturales, así también el arte del buen cineasta consiste en recortar del continuo procesual vital de sus personajes aquellos tramos que una vez montados —juntar y separar— revelan el sentido final de una trayectoria, de un programa que si no fuera segregado de dicho continuo vital, tal vez podría pasar desapercibido o quedaría diluido entre otros muchos programas, tan vitales como irrelevantes pudieran ser. En el documental sobre Ramón Mercader, *Asaltar los cielos*, por ejemplo, cuando se narra la historia de su acción contra Trotsky, resulta sorprendente descubrir que más allá de aquella sucesión de acontecimientos programados, la vida de Ramón Mercader transcurrió en el más absoluto anonimato y bajo el perfil de un jubilado tranquilo y discreto, con el único anhelo de volver a bañarse en las aguas de la playa de San Feliu de Guíxols. La propia vida de Trotsky, después de asentarse en México languideció. Lejos quedaron los días gloriosos de la guerra civil y la revolución, cuando conformó el Ejército Rojo y demás. Pero incluso esos días del otoño de la vida pueden ser reorganizados cinematográficamente, por ejemplo, narrando la relación de Trotsky y Frida Kahlo en México tal como queda recogida en *Frida* una película norteamericana de 2002, dirigida por Julie Taymor. Otro ejemplo interesante: la película británica de 1976 *Robin y Marian* dirigida por Richard Lester.

Así pues, una película supone una totalización atributiva de segmentos de conductas en donde todos los elementos quedan articulados en una unidad. Son figuras secuenciales dadas siempre en un marco cultural objetivo, sea el escenario que sea, aun en el caso de escenarios virtualmente vacíos como en la película danesa de 2003 *Dogville*, de Lars von Trier, por ejemplo. Esas figuras secuenciales son figuras de la praxis, esto es, normativas, puesto que están insertadas en un complejo institucional, cultural objetual, intersubjetual y subjetual. Y las vemos a través de una ventana.

Obras citadas

2001. *Una odisea del espacio*. Dir. Stanley Kubrick. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) / Stanley Kubrick Productions, 1968.
- AI. Dir Steven Spielberg. Warner Bros. Pictures / Dreamworks Pictures / Amblin Entertainment / Stanley Kubrick Production, 2001.
- Aristarco, Guido. *Eisenstein/Douchenko. Tragedia atea/Romanticismo revolucionario*. Valencia: Fernando Torres editor, 1976.
- Avatar*. Dir. James Cameron. 20th Century Fox, 2009.
- Balló, Jordi & Xavier, Pérez. *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Blade Runner*. Ridley Scott. Warner Bros. Pictures, 1982.
- Bonet, Pilar. "La película que hace temblar al Kremlin." *El País*, 21 de enero de 2015.
- Bueno, Gustavo. "Sobre el concepto de 'Espacio antropológico'." *El Basilisco* 5 (1978): 57-69.
- . *El papel del individuo en la historia*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1980.
- . *Nosotros y ellos*. Oviedo: Pentalfa, 1990.
- . "Estado e historia (en torno al artículo de Francis Fukuyama)." *El Basilisco* 11 (1992): 3-27.
- . *Teoría del cierre categorial. T. I-V*. Oviedo: Pentalfa, 1992-1993.
- . "¿Qué significa 'cine religioso'?" *El Basilisco* 15 (1993): 15-28.
- . *La fe del ateo. Las verdaderas razones del enfrentamiento de la Iglesia con el Gobierno socialista*. Madrid: Temas de hoy, 2007.
- Capitán América: el primer vengador*. Dir. Joe Jhonston. Marvel Studios / Paramount Pictures, 2011.

- Casablanca*. Dir. Michael Curtiz. Warner Bros. Pictures; Productor: Hal B. Wallis, 1942.
- Ciudadano Kane*. Dir. Orson Welles. RKO / Mercury Theatre Productions, 1941.
- Dogville*. Dir. Lars von Trier. Zentrop Entertainment, 2003.
- Ehremburg, Iliá. *Fábrica de sueños*. Gijón: Júcar, 1989.
- Eisenstein, Sergei. *El sentido del cine.*, Buenos Aires: S. XXI, 1974.
- El hombre bicentenario*. Dir. Chris Columbus. Columbia Pictures / Touchstone Pictures / Radiant Production / 1492 Pictures / Laurence Mark Productions, 1999.
- El hombre que mató a Liberty Valance*. Dir. John Ford. Paramount Pictures, 1956.
- El rayo verde*. Éric Rohmer. Les Films du Losange, 1986.
- El último hombre vivo* Dir. Boris Sagal. Warner Bros. Pictures, 1971.
- En busca del fuego*. Dir. Jean Jacques Annaud. Belstar Productions / Ciné Trail / Famous Players / International Cinemedia Center / Royal Bank / Stéphan Films, 1981.
- Hevia Echevarría, Juan Antonio. "Sobre Lutero y sus mentiras. Crítica de la película Lutero, dirigida por Eric Till y estrenada en España en diciembre de 2005." *El Catoblepas* 52 (2006).
- Huerga Melcón, Pablo. "Luces y sombras de la revolución científico-técnica. Notas críticas sobre la cuestión del declive de los estados." *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* 35 (2012): 69-81.
- . *La ventana indiscreta*. Gijón: Rema y Vive, 2015.
- . "Un epílogo de La ventana indiscreta: Una poética materialista del cine." En *Connotas, revista de crítica y teoría literarias* 14-15 (2015): 193-217.
- . "Cine y Pediatría desde la teoría del cierre categorial." *Cine y Pediatría*. Tomo V. Ed. Javier González de Dios. Madrid: Lúa, 2016.
- . "La ventana indiscreta. Una poética materialista del cine. Consideraciones para un epílogo sobre la mimesis," en revista digital *Encadenados* <<http://www.encadenados.org/rdc/fahrenheit-451/4042-la-ventana-indiscreta-una-poetica-materialista-del-cine-de-pablo-huerga>>.
- Invasión*. Dir. Oliver Hirschbiegel. Warner Bros. Pictures, 2007.
- Isabel*. Dir. Jordi Frades. Diagonal TV, 2012.
- Iván el Terrible. Parte II (La conjura de los boyardos)*. Dir. Sergei Einsenstein. Mosfilm Studios, 1958.

- Kurtzweil, Ray. *La era de las máquinas espirituales. Cuando los ordenadores superen la mente humana*. Barcelona: Planeta, 1999.
- La dama de Shangai*. Orson Welles. Columbia Pictures, 1947.
- La invasión de los ladrones de cuerpos*. Dir Don Siegel. Allied Artists, 1956.
- La invasión de los ultracuerpos*. Dir. Philip Kaufman. MGM, 1978.
- La saga Alfred Hitchcock*. Warner Bros. Pictures / Transatlantic Pictures, 1948.
- Leviatán*. Andrei Zviagintsev. Non-Stop Production, 2014.
- Lutero*. Dir. Eric Till. MGM, 2003.
- Meyers, William. *Los creadores de imagen: poder y persuasión en Madison Avenue*. Barcelona: Planeta, 1987.
- Misterioso asesinato en Manhattan*. Woody Allen. TriStar Pictures, 1993.
- Network: un mundo implacable*. Sidney Lumet. 20th Century Fox, 1976.
- Plácido*. Dir. José Luís García Berlanga. Jet Films, 1961.
- Pulp fiction*. Dir. Quentin Tarantino. Miramax Films / Band Apart / Jersey Films. Productor: Lawrence Bender, 1994.
- Robin y Marian* Dir. Richard Lester. Columbia Pictures / Rastar Pictures, 1976.
- Smoke*. Dir. Wayne Wang. Miramax, 1995.
- Stalker*. Dir. Andrei Tarkovski. Mosfilm Studios, 1979.
- Tatarkiewick, Wladislaw. *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos, 1987.
- The Host (La Huésped)*. Dir. Andrew Niccol. Open Road Films / Chockstone Pictures / Nick Wechsler Productions, 2013.
- The interview*. Dir. Evan Goldberg y Seth Rogen. Columbia Pictures / Point Grey Pictures / Sony Pictures, 2014.
- Toy Story*. Dir. John Lasseter. Walt Disney Pictures / Pixar Animation Studios, 1995.
- Valverde, José María. *Breve historia y antología de la estética*. Barcelona: Ariel, 1987.
- Vidas cruzadas*. Dir. Robert Altman. Spelling Films International / Fine Line Features / Avenue Pictures, 1993.
- Xenia*. Dir. Panos H. Koutras. 100% Synthetic Films, 2014.

