

GILDA: DIÁLOGO CON ABSOLUTOS

“FALSACIONISMO SENTIMENTAL EN EL ANIMAL-CREADOR”

AUTOR: JONATHAN FERNÁNDEZ NORIEGA



INTRODUCCIÓN

Las hojas que a continuación se podrá encontrar el lector versan sobre el estado de caída de un nuevo sujeto que aquí es llamado animal-creador. A lo largo del trabajo se irán mostrando diferentes estructuras de este sujeto: animalidad, creatividad, viaje de la creatividad, etc.

Me gustaría señalar que el objetivo fundamental no gravita en torno a una interpretación hermenéutica sobre la película *Gilda*, sino que más bien ésta sirve como ejemplo para exponer el llamado "*falsacionismo sentimental*", una estructura más de este sujeto en el quehacer sentimental, en la praxis.

El lector, una vez concluya la lectura, puede llevarse la impresión de tener entre las manos una antropología filosófica *sui generis*, cosa que no se persigue ni se pretende, sino tan solo esbozar *grosso modo* un contexto adecuado para entender este nuevo sujeto.

Por último, indicar que al final de estas hojas se incluyen 6 máximas que pueden servir de síntesis conclusiva e incluso introductoria de este trabajo. El objetivo buscado no es otro que llevar a este sujeto a su lugar natural, alejarlo de la creatividad y acentuar su animalidad, como calmante del sufrir que padece y que impone.

Espero sea de su agrado.

LA BÚSQUEDA DE UN SUJETO

Como comienzo me gustaría rescatar las reflexiones fichteanas sobre el dogmatismo, la búsqueda del episodio seguro, esa proposición fundamental sobre la que levantar su idealismo metafísico y el talante e interés del filósofo como condición previa a toda postura filosófica.

Ya Kant había tratado esta misma cuestión, pero él ubicaba la inclinación práctica al final de su Dialéctica Transcendental: "Por tanto la suposición de la razón acerca de un ser supremo como causa suprema es solo relativa, pensada para ayuda de la unidad sistemática del mundo de los sentidos, y es un puro algo en la idea, de la cual no tenemos ningún concepto de lo que pueda ser... () Pero de este modo, preguntaría uno inmediatamente: ¿Podemos aceptar algún sabio y omnipotente autor del mundo? Sin ninguna duda; y no sólo esto, sino que debemos presuponer algo así. Pero ¿ampliamos así nuestro conocimiento sobre el campo de nuestra experiencia? De ninguna manera, pues sólo hemos presupuesto un algo de lo cual no tenemos ningún concepto de lo que sea en sí mismo" (*Crítica de la Razón Pura*), con ésta legitimaba ese dogmatismo podrido (racionalismo dogmático) que previamente había considerado como carente de conocimiento.

Fichte, por su parte, creía que el talante y el interés práctico del filósofo debían condicionar la postura filosófica, el sistema y la vida. Rechazar lo nouménico le llevó a la "inteligencia" en sus primeros escritos, luego daría el paso al "yo productivo", "yo puro", a la acción, la actividad que posibilitaba toda objetivación posible desde la conciencia. Como "heredero legítimo" del criticismo kantiano, Fichte se embarcó en el idealismo; la inclinación e interés por el yo libre y moralmente activo lo llevaron al yo puro o trascendental, actividad dentro de la conciencia a la que el filósofo mediante la reflexión trascendental puede acceder. Luego trató de la deducción de la conciencia a través del yo puro. Su yo puro no actúa, es actividad, es un hacer, no es objeto de conciencia, antes bien como actividad, posibilita toda objetivación ulterior de la conciencia.

Sobre la "Primera Introducción a la Teoría de la Ciencia" todavía cabe decir algo más, el fundamento de la experiencia lo ubicó en la Inteligencia-en-sí, el pensamiento creador es el fundamento de la experiencia, ésta no tiene como causa suya a la cosa-en-sí (dogmatismo) Fichte se proponía completar a Kant y ser coherente con su sistema, la causalidad no puede ser aplicada al nouménico sino al fenómeno.

Los románticos acentuaron el poder de la imaginación creadora, el papel del sentimiento, la intuición... Se produce el salto de *Les Philosophes* al genio artístico. Fichte abrió la caja de Pandora al explotar la imaginación productiva de Kant. Esto le sirvió a Novalis para ver "Las Maravillas del Yo Creador", antepuso la voluntad a la imaginación productiva de Fichte para llegar al idealismo mágico, el Yo es ahora creador en la esfera de la moral y creador en la esfera natural.

Ya Ortega en *La rebelión de las masas* explica cómo el pensar es un exagerar, y en estas hojas sólo se persigue un "nuevo exagerar", acentuar un rasgo de la

naturaleza humana y convertirlo en base para una serie de “pensaciones” porque a mi juicio carecen de rigor para elevarlas al rango de reflexiones, pensamientos... todo es provisional, y como tal debe ser juzgado. En estas hojas el Yo es un animal, esto es, este discurso se articula en torno del animal creador. Se impone una pregunta ¿es un sujeto o más bien debe concebirse como un modo de ser o un atributo que se predica de un sujeto? Veamos a continuación cómo dirimir esta cuestión:

Como atributo tendría la función que le adjudicara R. Descartes, esto es, revelaría la esencia de la sustancia, pero no la sustancia entera. El “pensamiento” en la *res cogitans* funciona como atributo revelador de esencia, como más tarde afirmara al hablar de la *res extensa* no se identifica con la sustancia, sólo revela parte de la misma, es decir la sustancia queda oculta. Algo similar ocurre con los cuerpos, la “extensión” sola es insuficiente para conocer la sustancia entera.

En el animal-creador sucedería algo semejante, es decir, puede concebirse como un modo de ser de un sujeto (el humano) y como tal podría afirmarse con Descartes que revela su esencia en tanto que atributo primero. Pero el problema que surgiría sería entrar en el terreno de una visión esencialista del ser humano, y eso no es lo que se pretende, sino más bien adoptar un punto de vista biologicista. Es por esto que el animal-creador debe pensarse como un sujeto del que cabe destacar dos rasgos, a saber, la animalidad y la creatividad.

Animalidad como Factum

El ser humano es animalidad antes que otra cosa. Ese es el dato “positivo” de estas hojas, es el *factum*, y en tanto que diferente del resto del reino animal sólo cabe acentuar un mayor desarrollo de su capacidad creadora, es, por decirlo de algún modo, el animal-creador *per excellence*.

En cuanto a la creatividad, ésta es el atributo que lo diferencia del resto de animales. Sería interesante averiguar cómo adquiere este sujeto su atributo de ser-creador, pero aquí no se persigue una fundamentación cognoscitivo-creadora. En cualquier caso, a continuación trataré de apuntalar brevemente las bases de esta afirmación, y las diferencias con otras perspectivas: no debe entenderse desde una perspectiva creacionista, como un animal iluminado (en sus modulaciones tanto tomista como agustiniana); tampoco como una conciencia privilegiada; no es un ser-en-el-mundo como lugar de la iluminación, es tan solo un animal más, sujeto a las leyes de la evolución. Su creatividad se funda en la acción y a su vez fundamenta su acción. Debe

concebirse como una conquista a la animalidad primigenia. Como sujeto es producto de su evolución en el crear.

El alejamiento de su Factum

Este consiste en el alejamiento de su animalidad; sobre sus funestas consecuencias se hablara más adelante. Que el manipular le haya dotado de unos a prioris o a posteriores transcendentales es una cuestión menor en estas hojas, aquí tan solo se pretende acentuar el atributo de creador, algo que a mi juicio es anterior a toda creación. El animal-creador opera al crear, y no a la inversa, no crea al operar. Veamos el por qué de esta afirmación:

La operación incluso pensada como aleatoria es un acto de creación desde la nada, como la llevada a cabo por un genio creador (como fuerza telúrica de la naturaleza) Pero aquí interesa destacar otro tipo de operación, a saber, la orientada. Heidegger al hablar del círculo hermenéutico explicaba cómo en el *Dasein* se daba una precomprensión atemática del ser, no conceptualizable. Me interesa rescatar aquí sus reflexiones sobre preguntar. Este, según Heidegger, nunca se da en bruto sino que siempre se tiene una precomprensión sobre lo que se busca al preguntar, de otro modo no se daría este preguntar. Es el conocido "círculo hermenéutico", el "tener previo" antes de la ex-plicación para comprender (en medio estaría la hermenéutica como interpretación provisional)

Este es el rasgo que se quiere destacar aquí, la operación no aleatoria está orientada en el crear, de ahí que la operación no se dé en bruto, y que la creación sea anterior al operar. Podría decirse que aunque ambas se dan en la misma tacada, el crear es lógicamente anterior al operar. En el momento en que alguien opera para algo, está creando, porque todo operar es un artificio, el animal creador opera en el artificio y éste es su producto como actividad creadora. El mundo tal como lo conoce el animal creador es una imposición suya, es una conquista a la naturaleza, es la domesticación de lo indefinido, lo indeterminado. Toda realidad no natural es creada, es el clásico "corte" de los presocráticos, la creación de la "entidad". La domesticación de la realidad se ha hecho a través de creaciones, operaciones desde el "tener previo", buscadas o en su defecto creaciones desde la nada, pero creaciones.

EL ANIMAL CREADOR Y EL ARTIFICIO

Masajear la semántica de los clásicos resta crédito a todo discurso y, a la vez, aviva la llama para el mismo. En lo que aquí concierne, sólo decir que exprimir dentro

de lo posible lo útil del otro y en consecuencia darle nueva vida no constituye una tergiversación buscada sobre el sentido originario de lo aquí utilizado, sino más bien una apoyatura ingenua para articular estas hojas. Dicho esto, espero que nadie clame al cielo al aseverar que el animal-creador es un *poietés* a perpetuidad, está condenado a crear, a imponer el artificio y padecerlo. Resulta curioso, cómo valoramos el conocimiento (*episteme*) y no ser conscientes de que como animales creadores todos lo poseemos, todos tenemos dominio, todos creamos desde el *arjé*.

Esta es una afirmación aventurada, pero no carece de explicación. Todos tenemos dominios intransferibles y de esos dominios sólo nosotros podemos dar cuenta, con respecto a los dominios de los demás sólo cabe una aproximación pero nunca podremos poseerlos como propios, de ahí que en estos casos no podamos tener *episteme*. Me estoy refiriendo no al conocimiento objetivo sino al subjetivo (y como no, al arte en general)

Según esto último, cabe hablar de dos tipos de artificio, de una parte el objetivo, el real, las cosas, los objetos... de otra, el subjetivo, nuestras ideas, nuestros absolutos. Uno y otro son fuente del sufrir del animal creador, son la cuna del sufrir y la cuna de las "caídas del animal-creador".

Este es un asunto que se va a tratar más adelante al hablar de la creación de absolutos por parte del animal creador, absolutos que sólo él puede crear como *poietés* desde el *arjé*, en definitiva teniendo *episteme*. Ahora de lo que se va a tratar es del artificio objetivo.

El mundo tal como el animal-creador lo conoce es impuesto. Huelga decir que se está hablando de la realidad creada, del artificio y no del mundo natural, la naturaleza en bruto. Esta realidad que el animal-creador vive a sido robada a la naturaleza y como tal, es una imposición proyectada desde su animalidad hacia lo natural, aquello libre de todo artificio. A su vez, el artificio le ha servido para embridar su animalidad y en esta funda o más bien pretende fundar su atributo de creador, de "iluminado", cuando en realidad es animalidad. Es un círculo extraño, como animal-creador impone la cultura "artificio" y ésta a su vez le aleja de la animalidad. Veamos a continuación las consecuencias del olvido de la animalidad y hacia donde lo ha conducido.

ESTADO DE CAÍDA

Éste no debe entenderse desde una perspectiva creacionista, sino evolucionista, esto es, debe conectarse con el olvido de la animalidad. El estado-de-caída puede glosarse en varias partes, porque de hecho adquiere numerosas caras, pero por encima

de todas y como fuente de ellas está la conquista de la conciencia, de la reflexión, del raciocinio. Esta es la madre del cordero, en íntima conexión con el artificio como hijo bastardo suyo.

Por otra parte, debe recordarse que este estado-de-caída no debe ser visto desde una perspectiva solipsista, es decir como atañendo únicamente a un animal-creador, antes bien, tiene distintas proyecciones: Conciérne tanto al animal-creador (individual y colectivamente), como a lo que no es él.

Las clases de caída podrían estructurarse en tres estadios, un primer estadio en el que el animal-creador experimenta la soledad, un segundo estadio en el que siente la necesidad de obrar-consumar, y un tercero y último donde se ve abocado a una nueva soledad (a la que suma la vivencia del fracaso) Son estas tres caídas las que a continuación se van a tratar como pertenecientes a esta estructura que las articula que lleva por nombre "el olvido de la animalidad", aunque esta última se tratará al final de este escrito.

Viaje de la Creatividad, Génesis del Artificio en el Animal creador finito

Es obvio que este viaje no guarda semejanzas con el que emprende el espíritu hegeliano, aquí el espíritu da paso al "excederse-de-la-capacidad-creativa". Este exceso muestra la génesis del sufrir como derivado del artificio, es decir, muestra cómo este último es la fuente del sufrir del animal-creador. El viaje de la creatividad es la de un sujeto finito, la antes aludida caída propia, aquella causada por el animal-creador a sí mismo.

El otro animal-creador como objeto de deseo

→Un primer percibir.-

En este primer estadio el animal creador necesita algo positivo, un *factum* que dé sentido a su existencia. La existencia aquí puede entenderse en sentido kierkegaardiano, como la búsqueda de sentido, la búsqueda de un objetivo que aparte a este sujeto finito del sujeto impersonal (*man*), aquel que lo aleja de una verdadera existencia. El *factum* que se busca es algo objetivo, puede ser un primer mirar, un primer ver... Algo real que sustente una posterior especulación. El por qué, puede encontrarse en ésta su primera caída, el miedo a la soledad, la angustia que ésta produce y la necesidad de un primer salto, a saber, el paso al crear.

→Un crear.-

En este segundo estadio, el *factum* comienza a adquirir cualidades de total creación, de mero producto, de absoluto. El objeto de deseo, el otro "animal creador", comienza a ser visto como creación, es el momento en el que comienzan los diálogos con el absoluto y también el inicio del sufrir, empieza a gestarse el previo al sufrir, aquel que puede hacer del animal-creador hasta ese momento un animal enfermo en un animal enfermizo.

Veamos a continuación el proceder creativo del animal-creador y su conexión con los noumenos Kantianos. Quizás sea inadecuado por anticuado el remontarse a la teoría del conocimiento de Kant, pero en todo caso el criticismo, a mi juicio, es fundamental para este tema que aquí nos ocupa, y más en concreto la Dialéctica Trascendental. ¿Qué conexiones existen entre las ideas metafísicas tratadas por Kant, y el sufrir del animal-creador?

Como es sabido, en la Dialéctica Trascendental el prusiano afirma cómo la razón prescinde de toda base empírica para la construcción de las ideas empíricas (la búsqueda de esa totalidad de condiciones de un determinado condicionado, esto es, el incondicionado) Kant justifica este excederse-de-la-razón de varias maneras, a su juicio pueden funcionar como canon para el conocimiento teórico, como ideas regulativas, también como fundamento de la moral y de la religión, además obedecen al interés arquitectónico de la razón y por último abren la puerta al mundo de la vida.

Como se puede ver, no son pocas las utilidades que Kant encuentra en las tres ideas metafísicas tradicionales (metafísica especial), de las que se encargan la Psicología Tradicional (Yo, Alma), la Cosmología Racional (Mundo) y la Teología Natural (Dios); aquí interesa rescatar las reflexiones de Kant sobre el mundo, la Cosmología Racional y las antinomias. Veamos a continuación el porqué.

En esta parte de la Dialéctica Trascendental, Kant afirma que la razón no hace una total invención sus conceptos sino que estos más bien son una prolongación de las categorías hasta la razón, haciéndolas así ideas metafísicas, noumenos. Este invento kantiano de ver lo "positivo" en las categorías es discutible, pero en cualquier caso lo que aquí interesa destacar es que Kant intente diferenciar la idea de "Mundo" de las de "Yo, Alma" y "Dios".

El "yo" como sustancia y no como subjetividad funcional, y "Dios" como *omnitudo realitatis*, ser necesario, o ente realísimo son para Kant una abstracción de la razón; pero con la idea de "Mundo" como totalidad no sucede de igual modo, la razón no abstrae, sólo conduce las categorías hacia lo incondicionado.

Algo similar podría afirmarse respecto a lo absoluto creado por nuestro animal-creador. Su absoluto tiene su origen en algo "positivo", el otro animal-creador. Ese primer mirar, primer ver... (¡incluso el olor sirve como *factum*, o al menos eso dicen!), es el que muta, el que degenera en los diálogos con el absoluto, el que hace que el otro animal-creador sea desposeído de su animalidad para hacerlo pura idealidad, pasando a ser absoluta creación.

El proceso de la creatividad depende de ese ingrediente positivo, sin él no hay nada que cocinar ni nada que llevarse a la boca. Ha sido la praxis en el crear la que ha dotado al animal-creador de esa capacidad para dar el salto del "primer percibir" al absoluto "crear". Kant habla del "conocer" y del "pensar", y entre ambos pone una barrera infranqueable, la intuición empírica, pero en este caso, el animal-creador da el salto del conocer al pensar. Su intuición empírica, por decirlo de algún modo, viaja a la esfera de lo nouménico y esa será su cruz (masajeando a G. Martin)

El proceso de transformación del primer mirar al absoluto crear es una consecuencia de su creatividad, como ya se ha dicho, de éste su nómeno, el animal-creador tiene *episteme*, ha creado su objeto de deseo, lo ha modelado como buen demiurgo. Esta capacidad para proyectar formas (si se quiere, sentidos) sobre una materia informe (el otro animal-creador) hace de este último un complemento perfecto para nuestro protagonista. Un buen complemento se daría sin abstracción, pero el absoluto creado no tiende a verse sólo como un mero complemento, sino más bien como un complemento absoluto, idealizado. Para explicar esta idealización es de gran utilidad relacionarlo con la clásica definición de la sustancia cartesiana, aquella que entiende a la sustancia como "aquella cosa que no necesita el concurso de ninguna otra para existir", ésta es única, es *causa sui*, es siempre sujeto... y esto es lo que indirectamente tiene el animal creador en mente al crear su absoluto, es decir, tiende a ver al otro animal creador como "aquella cosa que necesariamente necesita de su concurso para existir", eso es lo que busca todo animal-creador, que su objeto de deseo sólo tenga ojos para él, que no pueda existir sin él, ser sujeto para su absoluto.

Lo más curioso es que esto sucede de hecho; así está concebido el absoluto, para que se dé de hecho; ahora bien, el otro no necesariamente debe caer bajo el dominio de su concepto, el sentido puede alejarse de la referencia y es esta situación la que produce una nueva caída en el animal creador.

En el "primer percibir" el estado de caída consistía en esa necesidad imperiosa de existir, en buscar un sentido para el auténtico vivir, un alejamiento del *man* y de la angustia de la soledad. Esta caída es fruto de la domesticación de la animalidad, de la domesticación de la sexualidad animal, esta nueva sexualidad ha sido creada, y como

todo artificio tiene sus consecuencias. En este segundo estadio la caída consiste en la ausencia de realidad, de praxis, hablando en plata: de consumación. Esta nueva caída también es dadora de angustia, y es esta última el acicate para la actuación y praxis del animal-creador. Como ya se ha dicho, la angustia precede al salto, igual que en Kierkegaard, y es ésta la que obliga al animal creador a abandonarse a lo desconocido, aquello que atrae y a la vez repele, la famosa "antipatía simpática y simpatía antipática". Pero con respecto al danés aquí se produce una diferencia fundamental, a saber, el sufrir del animal-creador, provocado por la angustia, no se calma con la fe sino con la praxis. Es decir, el "salto" del animal creador es real, implica movimiento, praxis, y sin esta actividad la angustia y el sufrir no fenecen, sino que persisten.

→El obrar.-

Este es el estadio decisivo, se trata del mundo de la praxis, el mundo real como artificio y no el mundo ideal del animal-creador. ¿Cómo se comporta el animal creador en este estadio? Esta es la pregunta fundamental de estas "pensaciones" y su respuesta quizás la más atrevida, porque el animal-creador en la praxis sentimental se comporta como un científico, y su atributo como una teoría científica. Veamos a continuación en qué consiste esto que he resuelto en llamar:

"FALSACIONISMO SENTIMENTAL EN EL ANIMAL CREADOR".

El animal creador está resuelto a actuar, es decir, quiere comprobar la vigencia de su absoluto, necesita saber si su creación se adecua al otro, si la teoría da buena cuenta del fenómeno que cubre.

La adecuación es fundamental en este paso, y también a mi juicio rescatar los actuales estudios sociales de la ciencia, las corrientes relativistas, deconstruccionistas... hacer buena esa máxima que reza como sigue: "Vemos a la naturaleza aquello que nosotros ponemos en ella". Estos estudios sobre la ciencia han puesto de manifiesto que la violenta verdad de las teorías científicas (Círculo de Viena) sólo es pretendida, porque las más de las veces es problemática por consensuada. Como dicen, el cemento causal del universo es el que es, y el animal-creador posee como animal una particular estructura perceptual e intelectual, es decir, una limitación biológica de facto. En consecuencia, se dice que no todo vale, pero el mundo consolidado, tal como lo conocemos, es consensuado; no vale cualquier consenso, pero debe consensuarse.

Desde la perspectiva aquí adoptada, el mundo consolidado es creado, es impuesto al orden natural, aunque con justeza cabe decir que no todo vale pero esto que vale es creado, ha sido impuesto como artificio. Pero lo interesante ahora no es discutir acerca de la racionalidad constructiva, sino más bien sentar las bases para establecer un paralelismo entre el Falsacionismo de Popper y el aquí llamado Falsacionismo Sentimental.

Este paralelismo puede parecer un poco forzado, pero sólo en apariencia; porque en el quehacer cotidiano del animal-creador el falsacionismo sentimental se da de hecho, por curioso que esto pueda resultar.

El objeto de deseo, el otro animal-creador hecho absoluto, en este tercer estadio se comporta como una teoría científica, y su referencia, el animal-creador real, como un fenómeno o campo de fenómenos. Nuestro protagonista en la praxis debe observar cómo se comporta su absoluto: si éste es una fiel representación de ese fenómeno que cubre, si realmente existe una adecuación, si necesita ulteriores retoques por su inconsistencia, etc. La verificación como tal no se da en este obrar, es decir, el fenómeno nunca demostrará verdadera la teoría, pero sí caben dos aproximaciones al fenómeno, la falsación y la probabilidad ligada a la resistencia.

Se habla de falsación en el obrar sentimental y de probabilidad por dos motivos, a saber: porque el objeto de deseo puede falsar el absoluto creado por el otro animal-creador, o bien puede falsar al propio animal-creador después de darse la adecuación entre ambos. Esta última siempre está ligada a la probabilidad y a la resistencia. Veamos a continuación qué quiere decir esto:

El falsacionismo se da en un doble plano, porque es posible que el objeto de deseo o bien provoque una caída en el animal-creador, al falsar su absoluto (al no adecuarse a éste) o bien resiste la adecuación y desde la probabilidad y la resistencia comience una relación sentimental con éste nuestro protagonista. No falsar el absoluto creado significa que hay probabilidad para una praxis en común, pero esta última también está sometida al falsacionismo sentimental, ¿por qué? porque el objeto de deseo de nuestro animal-creador es otro animal-creador que proyecta formas, que crea artificio, en definitiva, en él también se da un excederse-de-su-creatividad y también busca adecuación.

Uno y otro tienen la capacidad de ver al otro como una teoría científica, lo curioso es que el animal-creador es a la vez un científico; es decir, ambos son científicos y a la vez teorías científicas. Como científicos, y como teorías científicas, están sujetos al darwinismo teórico, esto es, experimentan en su propia carne el propio proceder de la ciencia. Según éste, entre las teorías científicas siempre hay

continuo movimiento, unas teorías falsan a otras o bien subsumen a las anteriores y las completan, a veces se refuerza la consistencia y otras en cambio provocan cambios sustanciales, sustituyéndolas por otras. A veces, y sólo a veces, unas teorías pueden ser falsadas y rescatadas en un futuro gracias a nuevos hallazgos en las técnicas de investigación, nuevos hallazgos de fenómenos, en definitiva, adoptando nuevas perspectivas en el crear. Esto, que se da en la ciencia, es el quehacer cotidiano del animal-creador, es lo que llamamos perdón, significa la vuelta a la vida en común entre animales-creadores. Es la famosa nueva oportunidad (y a su vez implica un nuevo salto y un nuevo crear, como se verá a continuación en el comentario sobre *Gilda*)

Interesa ahora abundar en este último aludido falsacionismo sentimental y explicar en qué consiste. El contexto sería la adecuación parcial sustentada en una consistencia sujeta a la probabilidad, en una relación sentimental entre animales-creadores ya comenzada. Recordemos que el animal-creador hasta este momento debe concebirse como científico por su atributo de creador y como una teoría científica-absoluto por ser a su vez objeto de deseo de otro animal-creador. Es necesario en este punto añadir un paso más, a saber, que el animal-creador para sí mismo es un campo de fenómenos, un hecho, un *factum* objetivo. La analogía con el quehacer científico habría que ir a buscarla a la carga teórica de la observación, ver los hechos de una forma y no de otra dependiendo de los "ídolos" que el científico posea (ídolos = teorías) Que el animal-creador se vea como un campo de fenómenos objetivo es la verdadera causa del falsacionismo sentimental y es consecuencia del "olvido de la animalidad", el excederse-de-la-creatividad, la madre del cordero.

El animal creador en la praxis es un fenómeno, y sólo en función de éste elabora sus absolutos, es decir, proyecta en su objeto de deseo todo aquello que pueda dar buena cuenta de sí mismo. La creación de teorías se materializa en una determinada personalidad, sentimentalidad, eticidad... es decir, elabora su absoluto para cubrir un fenómeno que no es otro que él mismo, en la praxis se encuentra con otros animales-creadores, otras posibles teorías que pueden falsar la que ya tiene, al que hasta ese momento puede dar buena cuenta de él mismo como *factum*.

Esta es la dialéctica entre animales creadores, unos se adecuan mejor a otros durante un tiempo, pero al igual que ocurre en el quehacer científico las teorías se falsan o se completan, y muy rara vez se mantienen como están, casi siempre hay modificaciones, y éstas en la praxis del animal creador consisten en falsar o ser falsado. El falsacionismo sentimental es un hecho, todo animal-creador falsa y es falsado, y cuando no ocurre ninguna de estas dos cosas cabe hablar de probabilidad de ser falsado o falsar. El animal creador tiene que convivir con ello, y el olvido de su

animalidad sólo ha hecho de éste un animal enfermo y como desviación un animal enfermizo. No tener presente este círculo de la sentimentalidad supone la caída en este tercer estadio. El animal-creador se ve abocado a un regreso o posible regreso al “primer percibir”, porque la adecuación siempre va a ser eventual, y como tal debe considerarse.

GILDA

La elección de *Gilda* para mostrar la vigencia del falsacionismo sentimental tiene varios motivos, y desde luego no se debe solamente a la suma beldad de Rita Hayworth, aunque he de admitir que siento una especial debilidad por esta actriz. En cualquier caso, lo más sugestivo para estas hojas es interpretar su tormentosa relación con Glen Ford (Johnny Farren) En ella encontramos despecho, odio, deseo y como no, amor. Un amor recompuesto, re-creado, ¿absoluto?

Gilda muestra como ninguna otra película la fugacidad de la vida, la eventualidad de la misma y, lo que aún es más importante, el tormento que ésta origina como artificio. En las *Consolaciones*, Séneca nos advierte de los peligros de la vida “...todo lo que la suerte te ha dado, poséelo como algo carente de garantía... nada hay prometido sobre la noche de hoy, nada sobre la noche presente... Todo es pura rapiña: vosotros desdichados, no sabéis vivir en plena fuga...” Esto aparece en la “Consolación a Marcia”; bien es cierto que Séneca está hablando sobre la muerte, más en concreto sobre la muerte de un hijo, pero en cualquier caso estas palabras ponen de manifiesto el olvido de la animalidad, el artificio como fuente de sufrir.

Respecto a *Gilda*, cabe decir más de lo mismo, por encima de una trama surrealista, protagonizada por nazis, policías argentinos, jugadores de mala muerte y el curioso “Tungsteno” se eleva el falsacionismo sentimental entre animales-creadores y como consecuencia suya el sufrir.

Toda la película trata del tormento ocasionado por el despecho, el odio entre Gilda y Johnny y lo que estos llegan a hacer en el estado de caída. En el caso de Johnny se muestra un personaje profundamente dolido, escéptico e incluso se insinúa que el despecho ha podido conducirle a la homosexualidad. Esto último es discutible, pero lo cierto es que en la película se da pábulo a esta interpretación. En el caso de Gilda, tenemos un comportamiento totalmente diferente, como ella misma dice: “Si yo fuera un rancho, mi nombre sería tierra de nadie”. En Gilda se ve una promiscuidad exacerbada y en Johnny, por el contrario, una renuncia voluntaria a la praxis sentimental. En uno y otro hace mella el odio. Pero la causa de éste se nos oculta

deliberadamente en la película, y sólo al final parece esta última accesible. La película termina como tiene que acabar, ambos acaban juntos después de una experiencia traumática, la posibilidad de la muerte, el acicate para el reencuentro entre ambos.

INTERPRETACIÓN DESDE EL FALSACIONISMO SENTIMENTAL

La película como obra de arte es artificio, y a su vez da cuenta de la pérdida de la animalidad de dos animales-creadores. Prescindiendo de todo aquello que gravita en torno a la curiosa relación entre estos dos, puede afirmarse que la película narra la historia tormentosa entre dos sujetos, actantes según se dice, dos protagonistas que sufren y el por qué de este sufrir se nos oculta.

La película como artificio muestra a su vez otro artificio, este último es desconocido para el lector o en su defecto para el espectador. Urge hacerse varias preguntas ¿qué esconde este segundo artificio? ¿en qué consiste? ¿por qué existe?

El artificio que narra la película es el odio, la pulsión que más atrae entre los animales-creadores. Como pulsión genera unos vínculos casi indestructibles, puede incluso decirse que el odio une más que el amor (cariño), es una pulsión enfermiza y casi indómita, pero ¿qué demonios ha originado este extraño vínculo entre nuestros protagonistas? A juzgar por la inquina que ambos se procesan es de recibo pensar que alguno de los dos ha debido cometer una falta a los ojos del otro notable, si no profundísima. Esta falta que debiera ser tal que reclama el atributo de profunda como diría Ortega, es el dato que deliberadamente se oculta, porque el artificio también ama el ocultarse. La pregunta que aquí se quiere hacer al lector es la siguiente: ¿existe alguna falta que legitime el nudo grueso de esta película?; de otro modo ¿por qué el despecho conduce al animal creador al sufrir?, la respuesta es el artificio, el olvido de la animalidad, la pérdida del sentido de la realidad, a saber, que la vida es plena fuga. Es esta fuga la que quiere embridar el animal-creador, cosificarla, hacerla absoluto, y el sufrir en la sentimentalidad es una cara más del olvido de esta nuestra animalidad. Tanto Gilda como Johnny han creado al otro como absolutos, como teorías científicas. El olvido de la animalidad les ha llevado a pensar al otro como complemento absoluto, pero ya hemos visto cómo actúa el animal creador, cuando no falsa o es falsado se encuentra en la fugacidad de la vida, esto es, puede ser falsado o puede falsar. Sólo en el animal-creador se da este sufrir y es consecuencia de su capacidad para proyectar formas, deseos, sentimientos, en definitiva, crearse una ficción y vivirla como real.

En el caso de Gilda aún se da un nuevo caso, el odio cede su sitio a la reconciliación y ésta es efecto de la experiencia de la muerte. Se nos dice que la muerte como última posibilidad despoja de *hibrys* a ambos protagonistas, la finitud del animal creador da buena cuenta de la fugacidad de la vida y de la animalidad humana. Johnny comprende gracias a la posibilidad de la muerte que la falta cometida por Gilda es perdonable, Gilda es un animal-creador, no es un absoluto. ¿Por qué ahora sabemos que Gilda ha sido la causante del sufrir de ambos? "*¡No le has sido fiel mientras vivías, le serás fiel ahora que ya está muerta!*". Johnny desprecia la infidelidad, eso le condujo a casarse con la persona que odiaba, Gilda, para castigarla por su infidelidad, en el pasado y en el presente; trató de darle a probar de su propia medicina, que no era otra que la falsación, ningunearla.

La infidelidad es falsación, aunque no total sí parcial. No se sustituye un animal-creador por otro, pero si se despoja al animal-creador-ofendido de sus atributos como objeto de deseo, y esto para muchos es imperdonable, como así lo fue durante un tiempo para Johnny. Que el otro animal-creador no te perciba a ti mismo como complemento absoluto es fuente de sufrir pero, ¿si te percibe solamente como un complemento? En este caso la cosa cambia. En Gilda el punto de inflexión ha sido la posibilidad de la muerte, Gilda pasa a ser vista como un complemento, como animal-creador y no como un absoluto.

El perdón es una modulación del darwinismo teórico en el proceder de la ciencia; supone rescatar una teoría falsada, una teoría que había sido demostrada inadecuada para dar cuenta de una serie de fenómenos, pero que a la luz de nuevos hallazgos (fenoménicos o tecnológicos) vuelve a ser aceptada, vuelve a ser consistente internamente y externamente. Huelga decir que los nuevos hallazgos en *Gilda* serían: la experiencia de la muerte, la percepción de Gilda como un animal creador más y la fugacidad de la vida.

Sólo cuando lo absoluto se juzga en su justo medio como "lo necesario" el animal creador deja de sufrir, el absoluto debe juzgarse desde el horizonte de lo eventual (esa fugacidad de la vida que nos insinúa Séneca); de no ser así, se acentúa la creatividad y no la animalidad, y esto sí que es un error que reclama el atributo de profundo.

El "viaje de la creatividad" de este sujeto llamado animal-creador-finito muestra a mi juicio el quehacer cotidiano de cualquiera de nosotros en la esfera de la sentimentalidad. El diálogo con absolutos siempre está presente en nosotros, y sólo aquellos que no tienen presente su animalidad y la de los otros acaban presos del sufrir sentimental. Somos animales antes que otra cosa, por ello debemos cuidarnos

muy mucho del paso del primer percibir al crear. La dialéctica entre ambos estadios es decisiva para llegar al mundo de la vida, al "falsacionismo sentimental" desde "lo necesario", si se quiere desde la "fuga".

En *Gilda*, Johnny Farren emprende un viaje de regreso a la animalidad, sólo entonces proyecta consistencia sobre Gilda, una consistencia que aquí se traduce en perdón y éste a su vez abre una nueva posibilidad de adecuación.

La obra de arte como artificio, como fuente de sentido, muestra como ninguna otra cosa el artificio mismo, lo artificial de la realidad, la domesticación de lo indeterminado. La película como ficción tiene esa lectura, es un artificio dentro de otro. Es un fiel reflejo del animal creador, del montaje de esta nuestra realidad, como robo a la naturaleza. Todo es una ficción, y el arte un fiel reflejo de ella.

Como punto final a estas hojas se impone tratar el artificio como fuente del sufrir, no ya desde la esfera de la sentimentalidad, algo que a mi juicio es una bagatela. El verdadero sufrir no lo cifro en el despecho, sino en la imposición del artificio en la naturaleza y a nuestra animalidad.

EL ARTIFICIO COMO FUENTE DEL SUFRIR

"Todo acontecer es un enseñorearse, un reinterpretar, siempre hay cambio..." (*La Genealogía de la Moral*, F. Nietzsche) Yo añadiría; la domesticación del cambio impuesto por el artificio crea sufrimiento, es la cuna de lo absoluto, cuna de la caída del animal-creador.

A lo largo de estas hojas ya se ha mostrado cómo el alejamiento de la animalidad supone el verdadero estado de caída del animal creador. La cuna del sufrir no se circunscribe en dar a luz un absoluto tras un agónico parto, si se quiere un alumbramiento egoísta, necesitado de celo, o de un mimo excesivo; antes bien, la raíz del sufrir nace de la evolución del animal creador en el crear, en la adquisición de ese tributo desmesurado que supone la creatividad y que nos ha llevado al castigo del raciocinio.

Con estas palabras no se pretende hacer un "Elogio de la Animalidad" ni tampoco una renuncia explícita a la reflexión, sino tan sólo acentuar que el animal humano es el animal para el sufrir, para crear sufrimiento y padecer sufrimiento (esto último también lo experimentan otros animales)

La caída como estructura globalizadora es la conciencia de que su creatividad es la fuente de todo sufrimiento. Es el único animal que en su praxis va más allá de "lo necesario", el único que se ha elevado por encima del orden natural y que en

consecuencia ha impuesto su arbitrio a la naturaleza en forma de artificio. El olvido de la animalidad trae consigo esa funesta consecuencia, una mayoría de edad que hace del animal creador el responsable de todo sufrimiento no impuesto por el orden natural. La conquista del libre arbitrio hace del artificio humano la cuna del sufrimiento en la vida, sufrimiento derivado de la imposición en nombre de sus absolutos. La norma ha sustituido al orden natural, la norma ahora tiene potestad sobre la vida, la norma ahora es el metro para vivir, y ésta está bajo la égida de lo absoluto.

Sólo de esta forma se puede legitimar la imposición del sufrimiento a la vida. Sólo así la muerte desde el artificio puede ser legitimada, sólo desde el artificio comprendemos el arbitrio desahogado de una voluntad omnímoda que impone sufrimiento.

Sufrimos la vida por la piedad (porque nos tememos), por la responsabilidad adquirida por nuestra evolución en el crear, porque sólo nosotros causamos sufrimiento desde el artificio. Ningún otro animal experimenta el sufrir en la vida como nosotros, ¿por qué? porque su obrar se ciñe al orden natural, a "lo necesario", ellos no pueden desarrollar el sentimiento de culpa, la naturaleza les exime de ese castigo.

El animal no humano vive la vida, se somete a ésta, el humano por el contrario experimenta el dolor de la vida al legitimar el artificio, al ver lo que puede llegar a hacer en el nombre de sus absolutos.

MÁXIMAS

En este último apartado podría decirse tanto sobre la vileza manifiesta del animal creador que parece que todo lo que pueda decirse sería poco, aun así no quiero renunciar a presentar unas máximas orientadas a enfatizar la animalidad humana como freno a nuestra creatividad. *Corolario:* La creatividad humana debe regresar a lo necesario.

- 1.- Que el animal-creador no tenga que lamentar vivir el artificio.
- 2.- Que el artificio no se imponga a la vida, no acabe con ella.
- 3.- Que el artificio regrese a lo necesario.
- 4.- Que el sufrir en y por la vida sea impuesto por lo necesario.
- 5.- Que el animal creador acentúe su animalidad.
- 6.- Que el crear nos sirva como "olvido del sufrir" orientado al arte, esto es, deje de ser fuente del sufrir.